

EL RETRATO LITERARIO  
EN EL MUNDO HISPÁNICO  
(SIGLOS XIX-XXI)

*Jesús Rubio Jiménez*  
*Enrique Serrano Asenjo*  
(eds.)

El RETRATO literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI) / Jesús Rubio Jiménez, Enrique Serrano Asenjo (eds.). — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

453 p. : il. ; 22 cm. — (Humanidades ; 142)

Bibliografía: p. 413-450. — ISBN 978-84-17633-20-2

1. Literatura española—S. XIX-XXI. 2. Personajes literarios—S. XIX-XXI

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús

SERRANO ASEENJO, Enrique

808.1:821.134.2«18/20»

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo  
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza  
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)  
1.ª edición, 2018

Ilustración de la cubierta: David Vela, *Picasso vs. Dalí*

Colección Humanidades, n.º 142

Director de la colección: Juan Carlos Ara Torralba

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12  
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063  
[puz@unizar.es](mailto:puz@unizar.es) <http://puz.unizar.es>

La colección Humanidades de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1818-2018

«PASIONARIA»  
DE MIGUEL HERNÁNDEZ:  
RETRATO APASIONADO DE MUJER EN GUERRA

Rafael Alarcón Sierra  
*Universidad de Jaén*

Miguel Hernández publica «Pasionaria» en el número 24 de *Frente Sur* (Jaén), el domingo 13 de junio de 1937. La composición ocupa todo el tercio derecho de la primera página, de donde pasa poco después, sin variantes, a *Viento del pueblo. Poesía en la guerra* (1937).<sup>1</sup> No se conservan manuscritos conocidos del texto. En el periódico, la composición no va acompañada de fotografías, al contrario que en el volumen, donde, tras el título del poema, aparece, a página entera, en su parte baja, una imagen de medio cuerpo y de perfil de Dolores Ibárruri, recortada en su contorno, procedente de uno de sus mítines, con el puño cerrado levantado, a la altura del cuello, la expresión concentrada, mientras habla, y mirando hacia la derecha, hacia el inicio del texto. Si exceptuamos la foto de Miguel Hernández que encabeza el libro, tras el prólogo de Tomás Navarro Tomás, es la única imagen de una persona conocida que encontramos en el mismo, de entre las 17 que acompañan a los poemas, y la única que aparece silueteada sobre la página en blanco. Al haber eliminado de la fotografía todo lo que no es Pasionaria, su marco de referencia es la propia página en blanco, y podríamos decir que su producción de

---

1 Hernández (1937c, pp. 137-142, y 1992, pp. 607-610). Posteriormente lo encuentro publicado en *Compañera* (1937), con la misma fotografía que en el libro y la indicación final: «(Del libro "Viento del pueblo", del gran poeta campesino Miguel Hernández, editado por el S. R. I.)».

presencia es mayor e inmediata: es ella misma quien está en el poemario. Sería tentador decir que la fotografía es productora de presencia y que el poema es productor de sentido, pero no es así. La composición hernandiana produce sentido, pero también presencia, porque aporta aquello que le falta a la fotografía: la propia voz del poeta y la de Pasionaria.<sup>2</sup> Por otra parte, quien seguramente seleccionó las mismas fue Tina Modotti, sin participación de Miguel Hernández. La de Pasionaria parece proceder del discurso con que arengó al Quinto Regimiento a comienzos de octubre de 1936, y pudiera ser de Chim, David Seymour (Alarcón Sierra, 2015 y 2016), quien dedicó un reportaje gráfico al acto.

No era la primera vez que una fotografía de Dolores Ibárruri se enfrentaba a un texto de Miguel Hernández. Al menos en *Frente Sur*, pese a su corta vida, esto ya había sucedido en dos ocasiones anteriores: en la página 4 de su número 8 (15 de abril de 1937), una imagen de la política acompañaba al artículo «“Pasionaria” vista por la prensa extranjera» y, justo al lado, aparecía «Andaluzas», de Hernández, y su artículo «El hogar destruido». Poco después, en las páginas 3-4 del número 12 de *Frente Sur*, correspondiente al 1 de mayo de 1937, otra imagen de la diputada acompañaba a «Un saludo de Dolores Ibárruri a los combatientes del Frente del Sur», que reproducía la nota manuscrita y la transcribía en letras de molde. Bajo este saludo, se publicaba el artículo de Hernández «La fiesta del trabajo», también con una fotografía del poeta. En ambos casos, como sucede en el libro, la imagen de Ibárruri es la más reconocible, la captada durante un discurso político de la misma. Además, Pasionaria intervino en el mitin de clausura de la Conferencia Provincial de Jaén del Partido Comunista, que tuvo lugar el día 30 de mayo de 1937, a las siete de la tarde, en el Teatro Cervantes de la ciudad, y al que pudo asistir Miguel Hernández, o al menos escucharlo, porque el acto fue retransmitido por radio, y hasta pudo impulsar la escritura del poema.<sup>3</sup>

2 Tomo los sintagmas «producción de presencia» / «producción de sentido» de Gumbrecht (2005).

3 En el mitin intervinieron (según se anuncia en *Frente Sur*, n.º 19, 27 de mayo de 1937, p. 4) Antonio Pareja, comandante de la 16.ª División; Cristóbal Valenzuela, por parte del Comité Provincial de Jaén; Dolores Ibárruri, por parte del Consejo Central del Partido Comunista; Francisco Ortega, comisario de guerra de la 23.ª División, que presidió el acto, y un miembro del Comité Provincial de Madrid del PCE.

Imágenes de Pasionaria, por lo general tomadas en sus mítines, aparecían casi todas las semanas en la prensa republicana, dada la importancia de sus arengas para sostener el ánimo de la resistencia, sobre todo en el Frente de Madrid, durante los primeros meses de la Guerra Civil. Tras el golpe de Estado del 18 de julio, Dolores Ibárruri, miembro del Partido Comunista de España desde su fundación, presidenta de la Unión de Mujeres Antifascistas y diputada por Asturias, multiplica su actividad y su presencia en los frentes de batalla y en los medios, creando algunos de los eslóganes más vibrantes y conocidos, como «¡No pasarán!», en su discurso del 19 de julio de 1936 ante los micrófonos del Ministerio de Gobernación, o «¡El pueblo español prefiere morir de pie a vivir de rodillas!» en el mitin de solidaridad con el pueblo español celebrado en París, en el velódromo de Invierno, el 8 de septiembre de 1936, que fue reproducido en la prensa mundial. Otros de sus discursos más recordados fueron «Desde el Madrid inconquistable», pronunciado en el Monumental Cinema de Madrid, el 8 de noviembre de 1936 o, ya en el tramo final de la guerra, «Hasta pronto, hermanos», despidiendo a las Brigadas Internacionales en Barcelona, el 1 de noviembre de 1938.<sup>4</sup>

Su figura como símbolo de la resistencia popular antifascista adquiere proporciones míticas durante la guerra y, por eso, además de su busto en piedra, que esculpió Victorio Macho,<sup>5</sup> es frecuente su reproducción en litografías —como la que le dedicó, junto a Lorca, Oskar Kokoschka—, tarjetas postales y carteles —como los de Pelegrín (1937) y Robres (1937), amén de otros en los que aparece rodeado de más personajes, como la tarjeta postal de Escolà (1936)—, y poemas —incluso en la España franquista, como en el anónimo titulado *Una canción funeraria de Lola la Pasionaria* (Anónimo, 1937c), o como la copla que reproduce Ricardo Fernández de la Reguera en *Cuerpo a tierra*—,<sup>6</sup> de los que el de Miguel Hernández es

4 Vid. Ibárruri (1985), Pàmies (1976), Vázquez Montalbán (1995), Cruz (1999) y Avilés Farré (2005).

5 Puede verse una foto del mismo, todavía sin acabar, en Anónimo (1937a).

6 «Largo Caballero y la Pasionaria / están empeñados en armar follón / y los pobres rojos llevan cuatro meses / para ver si consiguen tomar el León. / Yo, como enemigo, les doy un consejo, / y es que no persistan en su pretensión, / vayan al Retiro, y a la casa fieras, / que allí tienen uno que es también león» (Fernández de la Reguera, 1988, p. 30). La canción hace referencia al Alto del León, puerto de montaña que atraviesa la sierra de

uno de los primeros y mejores, por encima de otros más circunstanciales —como «¡En piel!», de Luis de Tapia (1936, p. 25),<sup>7</sup> o «Regimiento Pasionaria» de Leopoldo Urrutia (1937), en *Romancero* (1978, pp. 115-116)—, seguido por los de Vicente Huidobro —«Pasionaria», *Hora de España*, número 7, julio de 1937, pero aparecido antes en *Frente Popular*, de Santiago de Chile, el 14 de abril de 1937— y, posteriormente, Rafael Alberti —«Una pasionaria para Dolores», «Juan Panadero envía su saludo a Pasionaria» y «A Dolores Ibárruri, Pasionaria, en su 80 aniversario»—, Juan Rejano —«Oda española a Dolores Ibárruri»— o Nicolás Guillén —«La Pasionaria»—, hasta llegar al vals peruano *La Pasionaria*, compuesto por Alejandro Ayarza o, posteriormente, a la conocida canción de Víctor Manuel *Sí, veremos a Dolores*, interpretada por Ana Belén. Jorge Semprún, en su ajuste de cuentas con el Partido Comunista y, sobre todo, con Santiago Carrillo, que es *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), transcribe fragmentos de un inédito «Canto a Dolores Ibárruri» y de un soneto también dedicado ella, que escribió a finales de los años cuarenta, y recuerda composiciones brindadas a Pasionaria de Alberti, César Arconada o Juan Rejano publicados en la revista del PCE *Cuadernos de Cultura*, número 4 (1952).<sup>8</sup> Del poema hernandiano escribe Semprún (2010, p. 26):

No es posible tampoco olvidar que el precursor de todos nosotros, el maestro inigualable, fue Miguel Hernández. Su poema de *Viento del pueblo* dedicado a *Pasionaria* es prototípico. Y es muy interesante de estudiar, porque es del año 1937, momento en que se desarrolla impetuosamente el culto a la personalidad en la Unión Soviética, después de los grandes procesos políticos que han eliminado a todos los posibles oponentes a la política de Stalin. Interesante también porque en Miguel Hernández, de origen católico y campesino, se expresan con fuerza —y con eficacia poética— todos los tópicos religiosos del culto a los líderes propios de una cultura católica y campesina, que ha venido a fundirse en la cultura marxista, pervirtiéndola.

Guadarrama, comunicando la provincia de Segovia y la Comunidad de Madrid, que fue tomado el 22 de julio de 1936 por las tropas sublevadas.

7 Cita a Pasionaria y su frase «Antes morir en pie / que vivir de rodillas», vv. 3-4.

8 Semprún (2010, pp. 21-26 y 101-102); VV. AA. (1952): Alberti, «Juan Panadero envía su saludo a Pasionaria», pp. 11-13; Arconada, «Canto al Partido», pp. 14-20; Carlos Pueblo, «Carta a Dolores Ibárruri», pp. 21-25; Rejano, «Oda española a Dolores Ibárruri», pp. 29-45. A continuación se reproduce el poema de Neruda «A Miguel Hernández, asesinado en los presidios franquistas», pp. 46-47.

No será Dolores Ibárruri la única mujer de la República cantada durante la Guerra Civil, aunque sí la más conocida; también lo son milicianas caídas en combate, como Aída Lafuente, muerta a los dieciséis años en Asturias en 1934 (recordada por González Tuñón, Romillo, Pla y Beltrán, Ramón Gaya, Serrano-Plaja o Alberti);<sup>9</sup> la capitana Francisca Solano, fallecida tempranamente en el Frente del Guadarrama (sobre quien escriben Justo Melero o Francisco Giner);<sup>10</sup> Lina Odena, miembro del Partido Comunista, caída en el Frente de Guadix en septiembre de 1936 (a quien dedican sus composiciones Alcázar Fernández, Galiana Aragonés, Lorenzo Varela, Eugenio Sastre, Manuel García, Beltrán Logroño, Roger de Flor, Ramón Gaya o Pla y Beltrán);<sup>11</sup> Encarnación Giménez, lavandera mala-gueña sentenciada a muerte por ayudar a los milicianos heridos (y exaltada por Rufino Sánchez, Félix Paredes y Lucía Sánchez Saornil);<sup>12</sup> Agnes Dormay, brigadista francesa muerta en Madrid (a quien homenajea Pedro Garfías),<sup>13</sup> sin olvidar a «Rosario, dinamitera» (cantada por Miguel Hernández), mientras que Alejandro Hidalgo pondera el valor de «Majas y milicianas»,<sup>14</sup> José Antonio Balbontín el de la «Pionera»<sup>15</sup> y Luis de Tapia el de las «Mujeres» en general («Rojas Amazonas, / guerreras del frigio, / con el puño el alto, / con el pecho erguido»).<sup>16</sup> Lucía Sánchez Saornil recopila su *Romancero de mujeres libres* (1937, donde dedica uno de ellos a María Silva Cruz: «Romance de “La Libertaria”» y otro, ya citado, a Encarnación Giménez, «Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de

9 González Tuñón (1936); Romillo (1937), ambos en *Romancero* (1978, pp. 71-72); Pla y Beltrán (1936) y VV. AA. (1937), pp. 301-302; Gaya, «Homenaje», *Romancero* (1937, pp. 135-136); Serrano-Plaja, «Elegía (Aída Lafuente, 13 de octubre de 1934)» (1945, p. 19), y Alberti, «Libertaria Lafuente» (1978, p. 47).

10 Melero (1937) y Giner (1936), ambos en *Romancero* (1978, pp. 68-70).

11 Alcázar Fernández (1937), Galiana Aragonés (1937), Varela (1936), Sastre (1938) y García (1936), en *Romancero* (1978, pp. 80-83); Beltrán Logroño, «Lina Odena»; Roger de Flor, «Romance de Lina Odena, muerta entre Guadix y Granada» y «Heroína: Lina Odena»; Gaya, «Homenaje», los cuatro en *Romancero* (1937: 132-136); Pla y Beltrán, «A Lina Odena, muerta entre Guadix y Granada» (2009, pp. 302-304), y VV. AA. (1937).

12 Sánchez (1937), en *Romancero* (1978, pp. 86-87); Paredes, «Encarnación Jiménez», *Romancero* (1937, p. 153); Sánchez Saornil, «Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de Guadalmedina» (1996, pp. 127-131).

13 Garfías, «A Agnes Dormay», *Romancero* (1937, p. 256).

14 Hidalgo (1938), en *Romancero* (1978, pp. 119-120).

15 *Romancero* (1937, pp. 245-256).

16 *Romancero* (1937, p. 275).

Guadalmedina).<sup>17</sup> Un conocido cartel editado en 1937 por Socorro Rojo proclama: «Agustina de Aragón / Mariana Pineda / Aída Lafuente / Lina Odena / Heroínas de la independencia y la libertad de España».<sup>18</sup>

*Viento del pueblo* no es un poemario de excesivos nombres propios, pero estos están bien repartidos, normalmente en parejas: en la dedicatoria, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda; en los primeros poemas, dos héroes muertos, un poeta, Federico García Lorca, y un comisario político, Pablo de la Torriente; en el campo bélico e ideológico, Mussolini («Ceniciento Mussolini»)<sup>19</sup> frente a Lenin («El incendio»). Y, casi al final del libro, «Pasionaria», figura central de la resistencia comunista y republicana, hace pareja con una heroica miliciana que ha aparecido en el primer tercio del libro: «Rosario, dinamitera». También hace pareja con «Euzkadi», situado estratégicamente tras «Pasionaria» (que en el poema es calificada de «Vasca de generosos yacimientos» y «esposa de algún roble», lo que recuerda al de Guernica, símbolo de las libertades vascas). En realidad, son tres las mujeres protagonistas de sendas composiciones, aunque la tercera, la mujer encinta a quien se dirige de principio a fin la «Canción del esposo soldado», no tenga nombre, porque, aunque en el plano real sea Josefina Manresa, en el simbólico representa a todas las mujeres de la retaguardia republicana, como también lo hacen las mujeres citadas incidentalmente en otros poemas del libro: madres, hermanas o novias («Sentado sobre los muertos», «Nuestra juventud no muere», «Llamo a la juventud» y «Recoged esta voz»); mujeres serenas en «Los cobardes»; mujeres soleadas en «Visión de Sevilla»; mujeres del pueblo que ríen y paren en «Juramento de la alegría», y hasta mujeres italianas, que el Duce «enviada y desangra», en «Ceniciento Mussolini».

No incluyó Hernández en *Viento del pueblo* el poema dedicado por entonces a las «Andaluzas» (*Frente Sur*, número 8, 15 de abril de 1937), en octosílabos como «Aceituneros», con el que resuena y se empareja. No estará de más recordar que la primera colaboración de Miguel Hernández en

17 Sánchez Saornil (1996, pp. 116-120 y 127-131).

18 Anónimo (1937b).

19 Hitler y Mussolini son nombrados en el verso 30 de «Jornaleros». Por otra parte, Hernández no recogió en libro los poemas dedicados a dos militares comunistas: Valentín González («El Campesino») y «Digno de ser comandante») y Enrique Lister («Teruel»).

el número 1 de *Frente Sur* (21 de marzo de 1937), 3, es precisamente un artículo dedicado a la mujer, «Compañera de nuestros días», que aparece con el seudónimo de Antonio López y sobre una nota anónima (quizá redactada por el propio Hernández), titulada «La Jornada Internacional de la mujer en Jaén», donde se recuerda que el 8 de marzo se había celebrado dicha jornada, con la colaboración de *Frente Sur* y con gran éxito de asistencia. En la revista son constantes los llamamientos y las fotografías de las mujeres, sobre todo campesinas: de ellas también depende el triunfo de la guerra.

Al igual que en los poemas, la mujer también aparece bien representada en las fotografías de *Viento del pueblo* (el trabajo, la producción, el combate y la defensa es tarea de todos, y la República hizo un esfuerzo importante para que la mujer participara en ellos):<sup>20</sup> una madre y una niña, víctimas de la guerra, en la «Elegía primera»; campesinas trabajando en «Los cobardes» y «1.º de mayo de 1937»; una mujer soldado parece adivinarse, observando a los milicianos que desfilan, en «Llamo a la juventud» y, finalmente, «Pasionaria». Su importancia capital en el poemario se indica de varias maneras: ya he dicho que es la única personalidad de las citadas en el mismo que aparece fotografiada; además, su posición en la parte final consueña no solo con los héroes homenajeados en su principio (héroes ya muertos, frente a Pasionaria, ejemplo vivo de fortaleza), sino que, por el poder de su voz y de sus discursos, contrarresta a su figura inversa, no citada en el libro, pero bien presente en la composición «Visión de Sevilla»: el general Queipo de Llano. El impacto de sus arengas desde los micrófonos de Radio Sevilla en ambos lados del frente hizo que la propaganda republicana tuviera que emplearse a fondo en satirizar y degradar a su emisor (Alarcón Sierra, 2017).

«Pasionaria» no es simplemente una composición encomiástica y propagandística que un poeta comunista dedica a una dirigente de su mismo partido, elevada a mito de la clase obrera y del bando republicano en tiempos de guerra. Se trata, obviamente, de un panegírico de Dolores Ibárruri como luchadora y revolucionaria, pero supera todo estereotipo circunstancial al integrar esta figura en la cosmovisión poética que Miguel Hernández

20 *Vid.*, principalmente, VV. AA. (1991), Mangini (1997), Nash (1975, 1999 y 2009).

desarrolla durante los años de la Guerra Civil. No solo la integra, sino que hace de Pasionaria el centro de la misma y un doble femenino del propio poeta: como vamos a ver, ella es la tierra, el fuego, el árbol, el viento, la madre, la propia España y su voz; bajo ella se cobijan y encuentran ánimo y aliento todos los hombres del pueblo. En este sentido, es bien significativo que la ubicación del poema y su significado (e incluso su contenido simbólico) están muy próximos a «Madre España» en su siguiente poemario: *El hombre acecha*.

La complejidad del poema empieza por sus aspectos formales: métricamente, es una silva modernista, que combina heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, siendo mayoritario el segundo (silva grave, por tanto), tipográficamente separada en estrofas cada punto y seguido (de tres, cuatro, cinco y seis versos, predominando las de cuatro y seis), con rima consonante, normalmente alterna en las estrofas de versos pares y ternaria en las impares (y con un trenzado conclusivo más elaborado en las dos últimas: aba abc). Además, un par de alejandrinos (vv. 19 y 53) aparecen espacialmente separados de la estrofa con la que riman.<sup>21</sup> Este recurso, de inmediata fuerza visual (y emocional), lo emplea por vez primera Hernández en los poemas de influjo nerudiano «Alba de hachas» y «Vecino de la muerte» y, en *Viento del pueblo*, aparece también a su inicio, en la «Elegía primera» y en los poemas de su parte final (como el mismo «Pasionaria»), «1.º de mayo de 1937», «Euzkadi» y «Fuerza del Manzanares». Es una disposición que también emplea Vicente Aleixandre en poemas de *Espadas como labios* («Toro», «Siempre» y «Con todo respeto», en su verso final; «Mudo de noche»; «Cada cosa, cada cosa», en el interior de la composición) y de *La destrucción o el amor* («Soy el destino», «Solo morir de día» y «El desnudo», en su verso inicial) y, durante la Guerra Civil, Vicente Huidobro en «España», publicado en *El Mono Azul*, número 20 (1937), p. 3.

El ritmo de metro y rima (a final de verso pero también en ocasiones interna, como en los versos 4 y 31, por ejemplo) va acompañado de otros recursos fónicos y sintácticos de repetición: son frecuentes las correlaciones, paralelismos y similitudines (vv. 16-17, 40-42, 48-49 y 51-52), las

<sup>21</sup> Este interespaaciado original se respeta en Hernández (1989, pp. 123-125) y en 1992, pp. 607-610, pero no en 2000, pp. 515-517, ni en 2017, pp. 713-715.

anáforas (vv. 13-14, 16-17, 22-23, 37-39, 51-52 y 63-64), la anadiplosis («cantando», vv. 1 y 4; «tus dedos. / Tus dedos», vv. 29-30) o el políptoton, tanto nominal («las hermosuras más hermosas», v. 6.; «pisa», «pisada», vv. 14-15) como adverbial («eternamente, / fogosamente», vv. 68-69).<sup>22</sup> Estas recurrencias rítmicas y posicionales, casi siempre binarias, van acompañadas de uno de los mayores desarrollos metafóricos, simbólicos y visionarios de todo el libro, orientado a la creación de una compleja isotopía, ígnea y telúrica, de comunión fraterna, en cuyo centro está la figura de Pasionaria.

Estructuralmente, el poema consta de una primera estrofa introductoria, donde el poeta adelanta la entrega generosa de su canto y su vida, mientras que el resto del poema está dedicado por entero a Pasionaria. A su vez, este se divide en dos partes: en la primera, el sujeto lírico habla de ella en tercera persona (estrofas segunda, tercera y cuarta) y, en la segunda, a partir de la estrofa quinta, la protagonista es interpelada en segunda persona. En ambas se exponen distintos rasgos del personaje retratado, combinando prosopografía y etopeya, cualidades físicas y morales, a la vez reales y simbólicas: así, la primera parte de las citadas desarrolla principalmente los motivos de los pies y del fuego; la segunda, los del árbol (Pasionaria es, en sintagma dariano, «tronco sensitivo» que une tierra y cosmos) y la voz (voz equiparable al canto del sujeto lírico de la introducción). La primera estrofa y las dos últimas encuadran circularmente el poema con sus formas verbales en futuro. Del mismo modo, otra serie de recurrencias semánticas trenzan el poema: así, entre otras, el motivo del fuego, que aparece en la estrofa cuarta, se reitera principalmente en las estrofas 11 y 14; la «hierba noble» (v. 21) se opone a la «maleza» (v. 37), «los montes» (v. 24) se reiteran en «las cordilleras» (v. 54); los «yacimientos» (v. 20) en «el minero» (v. 27), las «sordas galerías» (v. 28, hipálage que ya usaba Guillermo Valencia en «Balada») en los «pozos mineros» (v. 49); la «vida» (v. 21) en «tu vida» (v. 64), o los «carceleros» (v. 53) en «la cárcel» (v. 70).

En la primera estrofa del poema, a modo de exordio, el sujeto lírico predice su destino existencial: la muerte lo hallará cantando, «como el pá-

<sup>22</sup> Antonio Pérez Lasheras, tras una lectura del poema, me señala ciertos ecos gongorinos en la organización sintáctica de los versos, sobre todo en lo concerniente a las llamadas «construcciones absolutas» (el ablativo absoluto latino), como «tendida el alma, vuelta la cabeza» (v. 5).

jaro», cumpliendo serenamente con su labor de poeta, de *viento del pueblo*, y este sacrificio, un acto de amor, se realizará sin dejar de mirar, embelesado, «hacia las hermosuras más hermosas». Este verso final consuena con la dedicatoria del libro («Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas») y con el último verso de la estrofa posterior, donde la tierra española es aludida, a través de una sinécdoque, como «municipio de hermosuras» atravesado por una mujer, Pasionaria (en este entendimiento de la muerte como trance de amor, no es desdeñable el posible eco petrarquista y la acuñación verbal del soneto de Quevedo «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas», 1987, p. 174: «¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!», v. 4). La entrega de la vida al canto del pueblo en armas es un acto de belleza ética y estética que comulga con el sufrimiento y la generosidad del mismo pueblo, como el poema va a mostrar. Hay, además, una suprema belleza en la acción de morir cantando, la conciencia efímera de una presencia que se desvanece, la afirmación de la experiencia estética como entrega final, la conversión de su destino en una verdad que se cumple en su realización.

Pasionaria, por su parte, va a revelarse, a lo largo de la composición, como un doble mítico y femenino del poeta, pues ambos comparten un canto, una voz y un fuego traspasados por la herida de la Guerra Civil, además de la entrega a su comunidad. Esta entrega sacrificial adquiere, desde el primer momento, los rasgos simbólicos de una pasión cristológica (el sujeto lírico como un nuevo Cristo, Pasionaria —ya lo anuncia su seudónimo—<sup>23</sup> como una nueva deidad y *Mater dolorosa*, la voz de ambos como Espíritu Santo, el pueblo como cuerpo místico y sujeto de redención, la tierra como reino prometido), si bien llevada a un terreno bélico y revolucionario. Esta resignificación no es extraña, si tenemos en cuenta no solo el punto de partida vital, social e intelectual del propio poeta, sino también la del público a quien se dirige. Antes que Semprún, lo señaló con gran acierto intuitivo María Zambrano (2007, pp. 186-187) al escribir de Miguel Hernández: «Era un creyente. / Un creyente en la comunión que se da también por la palabra. Parecía usarla por primera vez o como si la hu-

23 Seudónimo escogido, supuestamente, porque su primer artículo en la prensa obrera fue publicado en Semana Santa.

biera recobrado [...]. Era también [...] el fervor por la comunión con el hombre». Pero la cuestión «era esta: “¿Cómo hacerse entender por el hombre anónimo que sufre y trabaja en términos de religión?”».

La entrega de la voz del poeta al pueblo es una imagen constante del poemario desde su título y su dedicatoria («los poetas somos viento del pueblo»). Precisamente, el vaticinio del primer verso, «Moriré como el pájaro, cantando», y la comparación, de raíz tradicional, con el ave, ya habían sido anunciados en los versos finales de «Vientos del pueblo me llevan»: «Cantando espero a la muerte, / que hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas» (vv. 71-74).<sup>24</sup> La querencia existencial de la muerte, que ya había aparecido en la poesía anterior de Miguel Hernández (no solo en la amorosa, y que tan bien señala Zambrano, 2007, p. 184, que lo llamó «sufridor de siglos»),<sup>25</sup> encuentra un sentido colectivo, social, real e histórico, con el inicio de la Guerra Civil. Hay una fusión solidaria con su pueblo a través de esta idea de comunión igualitaria mediante la realidad de la muerte.

Del mismo modo, otro motivo tradicional que aparece en esta primera estrofa, que la voz del poeta transmite su propia sangre, el sentir de su propia alma, es idea expresada previamente en «Recoged esta voz» («atended, escuchad mi sangrante sonido / [...] / porque yo empuñé el alma cuando canto. // Cantando me defiendo / y defiendo a mi pueblo», vv. 14, pp. 17-19).<sup>26</sup> La entrega a la muerte no es funesta, sino un destino necesario y hasta dulce, como expresa la aliteración, con rima interna, del verso cuarto: «cantando ha de cogerme el hoyo blando». La misma imagen y la misma idea, con idéntico término, «hoyo» (tan frecuente en las expresiones

24 No estará de más recordar el famoso verso de Alberti (1987, p. 143) de *Marinero en tierra* (1925): «Si mi voz muriera en tierra...».

25 «el sufridor de siglos contados, y de los que no se cuentan», y también: «él sufría, estaba sufriendo siempre. Lloraba hacia adentro [...]. A pocos seres he visto sufrir así» (Zambrano, 2007, p. 183).

26 *Vid.* la misma idea y tríada «voz-sangre-alma» puesta en boca del peregrino en la «Soledad segunda» de Góngora (1982, p. 75), precedente que, hasta donde sé, no ha sido señalado: «Si de aire articulado / no son dolientes lágrimas suaves / estas mis quejas graves, / voces de sangre, y sangre son del alma» (vv. 117-119). La presencia del tópico «de la sangre a la pluma» aparece en versos de W. Whitman, A. de Musset, P. Verlaine, M. Reina, J. R. Jiménez, R. Darío (quien también incluye «alma»), M. Machado, P. Neruda, J. García Nieto o I. M. Gil (Alarcón Sierra, 2008, pp. 112-113).

populares para identificar la sepultura), había sido desarrollada en «Vecino de la muerte»: «La tierra es un amor dispuesto a ser un hoyo, / dispuesto a ser un árbol, un volcán y una fuente. // Mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra», vv. 57-59; «Haré un hoyo en el campo y esperaré a que venga / la muerte en dirección a mi garganta», vv. 90-91.

En la segunda estrofa comienza la descripción de la figura femenina, de forma hiperbólica, como si se tratara de una criatura mítica, puesto que contiene la fuerza de la tierra, el metal y el pueblo, e incluso del mar: «Una mujer que es una estepa sola / habitada de aceros y criaturas, / sube de espuma y atraviesa de ola / por este municipio de hermosuras». Pasionaria (que no va a ser nombrada hasta el verso 41) es «una estepa sola»: en la cosmovisión poética hernandiana, es frecuente la identificación de mujer y tierra. Pero esta figura es toda una estepa, término que engrandece, por su vastedad, su figura y que seguramente designa metonímicamente toda la tierra española («estepa» como equivalente a la sinécdoque de «la meseta castellana»). La elección de «estepa» también tiene otras connotaciones, comunistas y revolucionarias, al igual que en el poema «El incendio», donde «la sombra de Lenin / inunda estepas». Este territorio está, además, lleno de «aceros y criaturas», de la fortaleza del pueblo levantado en armas contra los facciosos. El dinamismo del penúltimo verso trae el recuerdo del nacimiento marino («espuma», «ola») de una diosa mitológica como Venus, que sobrevuela, desde la tierra hasta el mar, toda la península española, «municipio de hermosuras»; sintagma que, como ya he indicado, resuena con el final de la estrofa anterior.

Tras esta presentación, el sujeto lírico se inclina hacia los pies (y la pisada) de la figura femenina (motivo de ascendencia tanto religiosa como petrarquista, habitual en la lírica española de Garcilaso a Góngora, cuando menos), con lo cual inicia un retrato inverso en la siguiente estrofa, estructurada con fuerza expresiva mediante polisíndeton, anáfora y políptoton: «Dan ganas de besar los pies y la sonrisa / a esta herida española / y aquel gesto que lleva de nación enlutada, / y aquella tierra que de pronto pisa / como si contuviera la tierra en la pisada». Significativamente, esta acción reverencial de besar los pies aparece por primera vez en la poesía hernandiana dirigida a la Virgen María: «Canta el poeta de hinojos ante tu santa planta», «bajo el milagro de tus pies tersos»; «Acepta, Virgen, la humilde ofrenda / del que a tu planta santa ha llegado» («Plegaria», vv. 22, 37, 67-68 y 125-126); «Trillo es tu pie de la serpiente lista» («A María Santísima

[En toda su hermosura]», v. 9). En un segundo momento, es el pie de la amada el que es digno de ser besado, como bien se expone en el soneto octavo de *El rayo que no cesa*, íntegramente dedicado a dicho motivo o, de una forma abiertamente erótica, en «Me llamo barro» («Soy una lengua dulcemente infame / a los pies que idolatro desplegada», vv. 5-6; «Coloco relicarios de mi especie / a tu talón mordiente, a tu pisada», vv. 12-13; «tu pie de liebre libre y loca», v. 37). Y, al llegar a la guerra, a través de un sorprendente pero muy efectivo proceso de resignificación, es el pie y la pisada de Pasionaria, que parece contener la tierra que protege, el que merece ser devocionalmente besado.<sup>27</sup>

La figura femenina es definida como una «herida española» («heridas las gacelas» en el v. 45): es la herida abierta de la Guerra Civil, que también lleva el propio poeta en sus carnes, en comunión con el pueblo. Esta herida, querencia de la muerte, en Hernández primero había sido amorosa y existencial. Recordemos los versos de «Sino sangriento», donde el poeta expone la situación de partida y de llegada: «lo que vi primero era una herida / y una desgracia era» (vv. 22-23); «Seré una sola y dilatada herida, / hasta que dilatadamente sea / un cadáver de espuma: viento y nada» (vv. 90-92). En «Alba de hachas», esta herida ya se anuncia colectiva: «Vuela un presentimiento de herida sobre todos» (v. 15). Con el inicio de la guerra, Hernández confirma su fraternidad en el dolor, tanto en *Viento del pueblo*: «Abierto estoy, mirad, como una herida. / Hundido estoy, mirad, estoy hundido / en medio de mi pueblo y de sus males. / Herido voy, herido y malherido / sangrando por trincheras y hospitales» («Recoged esta voz», vv. 8-12), como en *El hombre acecha*: «Mi vida es una herida de juventud dichosa. / ¡Ay, del quien no esté herido, de quien jamás se siente / herido por la vida, ni en la vida reposa / herido alegremente!» («El herido», I, vv. 18-20). Es una situación existencial, como confirma en *Cancionero y romance-ro de ausencias* («Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida», vv. 1-4).<sup>28</sup>

27 *Vid.*, para el motivo del pie, Rovira (1983, pp. 292-294). Cfr., además, el desarrollo del tópico petrarquista en algunos versos gongorinos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «librada en un pie toda sobre él pende» (v. 258), «al marfil luego de sus pies rendido, / el coturno besar dorado intenta» (vv. 299-300) y «Pisa la arena, que en la arena adoro / cuantas el blanco pie conchas platea» (vv. 373-374). Góngora (1987, pp. 144, 146 y 150).

28 *Vid.* además, para el motivo de la herida, Rovira (1983, pp. 310-311).

El verso «Aquel gesto que lleva de nación enlutada» tiene varias resonancias: el término «gesto» dirigido a una mujer inmediatamente consueña con el famoso inicio del soneto v de Garcilaso (1984, p. 41), «Escrito está en mi alma vuestro gesto». Pero este además es «de nación enlutada», lo que se relaciona con la «herida española» anterior, y con el hecho de que Pasionaria siempre iba vestida de negro: simbólicamente, es una *Mater dolorosa* en luto por su pueblo en guerra. Es un luto que también comparte con el poeta que, en «Vecino de la muerte», escribe: «mi corazón de luto» (v. 12, p. 454) y, en «Sentado sobre los muertos», «Canto con la voz de luto». En «Recoged esta voz», la pesadumbre y el luto se extiende a todas las madres: «Aplicad las orejas / a mi clamor de pueblo atropellado, / al ¡ay! de tantas madres, a las quejas / de tanto ser luciente que el luto ha devorado» (vv. 43-46).

En la cuarta estrofa, la descripción hiperbólica de la mujer continúa con el motivo del fuego: «Fuego la enciende, fuego la alimenta: / fuego que crece, quema y apasiona / desde el almendro en flor de su osamenta». Es un fuego apasionado, positivo, vital, que procede de lo más escogido, íntimo, puro, genuino y noble; «el almendro en flor de su osamenta», en brillante imagen ponderativa que recuerda a otras expresiones populares análogas (recordemos, por ejemplo, «la flor de Olmedo» del cantar, que recoge Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*, y que García Lorca ya aplicó al esqueleto en «La sangre derramada», del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «la flor de su calavera», v. 73). La fuerza de Pasionaria procede de su fuerte osamenta, realidad última del hombre, sinécdoque del mismo, frontera de la vida y la muerte e imagen de su fuerza épica durante la guerra, tanto de los héroes muertos («no aventarán, no arrastrarán tus huesos» [«Elegía primera» a Federico García Lorca, v. 86]; «este es de los muertos que crece y se agrandan / aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto» [«Elegía segunda» a Pablo de la Torriente, vv. 44-45]) como de la colectividad («pueblo de cien mil poderes, no desfallezcan tus huesos» [«Sentado sobre los muertos», vv. 40-41]; «guerreros de huesos tan gallardos» [«Recoged esta voz», II, v. 124], «¡Cuántos siglos de aceituna / [...] / pesan sobre vuestros huesos!» [«Aceituneros», vv. 33 y 36]).<sup>29</sup> Todavía en «Madre España», de *El*

29 Vid. además, para el motivo del hueso, Rovira (1983, pp. 288-289).

*hombre acecha*, la tierra materna será el espacio natal de la resurrección: «donde todos los huesos se levantan» (v. 12).

El fuego, por su parte, también tiene un componente combativo y revolucionario, como bien queda de manifiesto, antes de la guerra, en «A Raúl González Tuñón» («a los obreros de metal sencillo / invitas a estampar en turbias testas / relámpagos de fuego sanguinario», vv. 12-14) y durante la misma, en otro poema del libro donde el motivo es elevado al mismo título, «El incendio» (publicado en *Frente Sur* el 16 de mayo de 1937, es decir, un mes antes que «Pasionaria»), y también en «Juramento de la alegría» («hombres de fuego imperativo», v. 55), «Campesino de España» («Con la prisa del fuego, / en un mágico avance, / un ejército férreo / que cosecha gigantes / los arrastra hasta el polvo / hasta el polvo los barre», vv. 39-44) o «Euzkadi» («La victoria es un fuego que alumbra nuestra cara / desde un remoto monte cada vez más cercano», vv. 47-48). Finalmente, los motivos del pie y el fuego se sintetizan en un alejandrino exento y una hipérbole de gran fuerza expresiva (que trae un recuerdo, transformado, de la cadena filigráfica tan quevedesca *fuego-huesos-ceniza*): «A sus pies, la ceniza más helada se encona» (v. 19).<sup>30</sup>

En la siguiente parte del poema, el sujeto lírico se dirige a Pasionaria en segunda persona. El elogio de la misma sobrepasa a la misma naturaleza pues, en su ser, unifica la tierra y el cosmos; se convierte en una figura mítica, un árbol simbólico bajo el que se cobija todo el pueblo.<sup>31</sup> Superando cualquier epíteto épico, se la califica como «Vasca de generosos yacimientos» y, en una enumeración con doble rima interna, de «encina, piedra, vida, hierba noble». En efecto, Ibárruri era vasca, oriunda de Gallarta (Vizcaya), y sus primeros artículos los publicó en *El Minero Vizcaíno*, amén de que su esposo fue un minero socialista. Pero, por encima de toda anécdota, lo importante en el poema es que, desde las entrañas de la tierra, asciende telúricamente, en una enumeración que integra la altura de la encina, la dureza de la piedra y la nobleza de la hierba. Por eso, en anáfora, se afirma, como de los héroes míticos, que nació «para dar dirección a los vientos» y «para ser esposa de algún roble» (roble es el árbol de Guernica,

30 Vid. además, para el motivo del fuego, Rovira (1983, pp. 256-257).

31 Cfr. la interpretación de Chevallier (1978, pp. 319-323).

símbolo de las libertades vascas y, tras el poema a Ibárruri, Hernández sitúa el titulado «Euzkadi», como he adelantado antes, donde un verso bien significativo afirma: «Mientras existe un árbol el bosque no se pierde»). De este modo se anuncian sus dotes de robusto y enérgico dirigente (encina y roble, por ende, son árboles de la misma familia, fagáceas, de tronco grueso, madera dura y compacta, y ambos dan bellotas como fruto). No estará de más recordar que la fortaleza ascensional del árbol, que une tierra y cielo, de sus raíces a las ramas más altas, es uno de los símbolos centrales de *Viento del pueblo*, telúrico y vital (como también lo es para Juan Ramón Jiménez). Representa la resistencia del pueblo y aparece repetidamente en el poemario, desde el manzano y la oliva de la «Elegía primera» a los olivares de «Al soldado internacional caído en España», los olivos de la composición central, «Aceituneros», la manzanilla de «Visión de Sevilla», el roble y la encina de «Pasionaria» o el árbol de «Euzkadi».

En la estrofa posterior, continúa la ponderación de Ibárruri, ahora en dos partes, separadas por punto y seguido. En la primera, sigue desarrollándose la imagen del árbol: «Solo los montes pueden sostenerte, / grabada estás en tronco sensitivo, / esculpida en el sol de los viñedos». El primer verso muestra su grandeza y altura; el segundo parece combinar a Garcilaso («grabada estás»: «escrito está», soneto v, v. 1) y a Darío («tronco sensitivo»: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo») [«Lo fatal», *Cantos de vida y esperanza*, v. 1] y el tercero culmina con una brillante y delicada imagen. La segunda parte de la estrofa vuelve al motivo anterior («generosos yacimientos», v. 20) de las entrañas telúricas: como en las leyendas folclóricas de los gnomos (que del norte de Europa llegan a Bécquer, recordado por Hernández en «El ahogado del Tajo»), el minero, «por oírte y por verte», lleva en ofrenda los frutos de la tierra hasta sus dedos.

Estos dedos, repetidos por anadiplosis en el siguiente verso, adelantan el motivo de las extremidades, que desarrollan las dos estrofas sucesivas, trenzado con el motivo del fuego y adelantando el de la voz: «Tus dedos y uñas fulgen como carbones, / amenazando fuego hasta los astros / porque en mitad de la palabra pones / una sangre que deja fósforo entre sus rastros». El primer verso, dedos y uñas como ramas del árbol que Pasionaria es, trae una clara resonancia nerudiana: «Todo llega a la punta de los dedos como flores, / a uñas como relámpagos» («Desespedito», vv. 23-24, Neruda, 1987, p. 223). El «fósforo» de las palabras de Pasionaria también está

en las del poeta («Mirad estas palabras donde me ahondo y dejo / fósforo emocionado», «Pueblo», *El hombre acecha*, vv. 31-32). Este poder ígneo («fulgen», «carbones» y «fósforo») adquiere unas dimensiones cósmicas, porque procede de la sangre, de la pasión que Ibárruri pone en sus discursos y en los movimientos que realizan sus manos acompañando a sus palabras. Son extremidades, por tanto, capaces de lanzar rayos, poder propio de las divinidades míticas. El estiramiento ascensional y metafórico de este cuerpo, que va de las raíces de la tierra a las estrellas del universo, es muy frecuente en las imágenes surrealistas (de Aleixandre a Boussoño), y la analogía con las esculturas de Alberto Sánchez me parece evidente, sobre todo con la conocida *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937), expuesta durante la Guerra Civil en el pabellón de la República española en la Exposición Internacional de París.

La estrofa posterior es recurrente en sus imágenes y conclusiva en su triple repetición anafórica (y con elipsis del verbo en los versos finales): «Claman tus brazos que hacen hasta espuma / al chocar contra el viento: se desbordan tu pecho y tus arterias / porque tanta maleza se consume, / porque tanto tormento, / porque tantas miserias». En un movimiento inverso, los dedos y uñas anteriores se prolongan en los brazos hasta llegar al pecho y las arterias; los brazos son como ramas que hacen espuma contra el viento (bella imagen que, por ende, recuerda al «almendro en flor», citado en el v. 18), repitiendo un término, «viento», que aparecía al inicio de esta segunda parte (v. 22) y otro, «espuma», que aparecía en la primera estrofa (v. 9) dedicada a Pasionaria. El triple cierre anafórico, anticlimático y descendente tiene la virtud de anunciar el dolor de la guerra («tormento», «miserias») del que esta enorme figura femenina consuela («hierba noble», v. 21, que consume la «maleza», v. 37), y que volveremos a encontrar al final del poema.

Si antes habían aparecido las «criaturas» y «el minero», una vez que ha sido completado el retrato telúrico de Pasionaria, es el momento de citarla por su apodo, y completar la población de los «hombres del trabajo» (quienes aparecen citados en diversas composiciones de *Viento del pueblo*, a los que se dirigen sus versos, muchas veces desde su mismo título: «Recoged esta voz», II; «Jornaleros»; «Aceituneros»; «Las manos»; «El sudor»; «Campesino de España», y «Memoria del 5.º Regimiento»). Ahora son herreros, pastores y pescadores, que, en comunión fraterna, veneran de formas di-

versas («cantan», «escribe», «dibuja») a su protectora: «Los herreros te cantan al son de la herrería, / *Pasionaria* el pastor escribe en la cayada / y el pescador a besos te dibuja en las velas».

La tercera parte del poema, que es su momento cumbre, desarrolla hiperbólicamente el motivo de la voz de *Pasionaria*. Es una voz apasionada, que también lo incendia todo, y que consuela y redime al pueblo español. Que la voz sea lo más característico de su retrato es plenamente lógico: a través de mítines y discursos, transmitidos por la prensa periódica y por las ondas de radio; es su voz fraterna la presencia real que llega a todos los rincones de la República.<sup>32</sup> Por eso, tal y como se expone en la estrofa décima, pese a ser la guerra un momento de oscuridad, todas las mujeres, incluso quienes más han padecido (en delicada imagen de raigambre mística: «naufragadas y heridas las gacelas), «se reconocen» en esta «voz incandescente» de la que es su compañera. Es una voz que, según se dice en la anafórica estrofa undécima, sale de la entraña misma de la tierra (habla «con la boca de los pozos mineros») y llega a lo más alto (produce «luceros»), con rima que enfatiza la imagen ascensional, y con sucesión de gerundios de duración sostenida (reiterados, en construcciones anafóricas paralelas: «quemando con», «hablando con» [vv. 48-49] y, posteriormente, en perífrasis verbales, casi todas de proceso abierto: «mueren saludándote», «oyéndote batir», «sufrir recorriendo», «ardiendo quedarás»), de tal modo que se la identifica con el mismo ser de la patria en un verso trimembre clave: «mujer, España, madre en infinito». No puede llegar más lejos el encomio: *Pasionaria* es la fecunda personificación de la nación española; en ella se encarna la alegoría de Hispania, de la República española, que toma como modelo a la Marianne francesa. De este modo, Hernández cierra el círculo de su cosmovisión lírica, en cuyo centro hay una mujer que es la tierra, el árbol, el fuego, la madre, el consuelo y el refugio del pueblo en armas.

Tras este culmen, un nuevo alejandrino sintácticamente bimembre y separado del resto de la estrofa marca una transición hacia la atenuación del dolor y de la crueldad, gracias a la voz de Ibárruri: «Pierden maldad y sombra tigres y carceleros». Es la sombra que ponía «oscuro el mediodía»

32 Vid. Salazar y Chapela (1936).

(v. 43); los «tigres» crueles y sanguinarios (tigres frecuentes en la lírica aurosecular y en la surrealista, de Breton a Aleixandre) frente a las gacelas «naufragadas y heridas» (v. 45) del bestiario simbólico hernandiano, las mujeres del pueblo en guerra, verdaderas *máquinas de sufrimiento* (parafraseando a Picasso) por su extrema vulnerabilidad. En otros poemas del libro son, genéricamente, «fieras» («Sentado sobre los muertos», v. 37), «fúnebres fauces» («Campesino de España», v. 64) o hienas, como en «Visión de Sevilla», v. 33; «Ceniciento Mussolini», v. 3, o «Fuerza del Manzanares», vv. 33-36.

Las dos estrofas consecutivas se centran en el protagonismo colectivo del pueblo español bajo el amparo de la voz de *Pasionaria*: en la duodécima (cuyo ritmo se refuerza con similitudines y bimetraciones), «Por tu voz habla España la de las cordilleras» (recordemos el verso 24 anterior «Solo los montes pueden sostenerte»), «la de los brazos pobres y explotados» (esos brazos irredentos defendidos por Hernández en otros poemas del libro como «El niño yuntero», «Jornaleros», «Aceituneros», «Las manos», «El sudor», «Campesinos» o «Campesino de España»); por ella «crecen los héroes llenos de palmeras», en dinámica imagen ascendente, y también «mueren saludándote pilotos y soldados», de forma análoga a como anunciaba su muerte el sujeto lírico, vuelta la cabeza hacia estas hermosuras, al inicio del poema. En la siguiente se conforma una nueva visión protectora de *Pasionaria*: su voz bate, en metáfora auditiva, «como cubierta / de meridianos, yunques y cigarras»: los meridianos reiteran una visión cósmica, astronómica de la misma, ya que su voz, a través de la radio, se expande por todos los círculos terrestres y celestes; los yunques y las cigarras son *sonidos puros* del trabajo y de la tierra, del campo<sup>33</sup> («¡yunques, sonad!», en la elegía machadiana «A don Francisco Giner de los Ríos»); los yunques, además, indican resistencia y determinación. Oyendo esta voz, el español sale a las «llanuras de guitarras» sabiendo sufrir su camino (la guitarra como elemento transmisor del sentimiento popular, de forma análoga a lo que sucede en distintos poemas lorquianos —recordemos «Las

33 Parece resonar, además, en este verso sintético, lo que poco antes había escrito M. Hernández (1937b): «El azadón pone más hiriente su quijada y canta con más pasión el yunque [...]. España aparece bajo un brillo ansioso de laboriosidad. Se presiente la voz de la guitarra».

seis cuerdas», *Poema del cante hondo*— y en la «Elegía primera», v. 27; «Visión de Sevilla», v. 28, o «Canción del esposo soldado», v. 30).

Las dos estrofas finales retoman el futuro verbal del inicio de la composición. En la decimocuarta, se erige una imagen profética de apariencia surreal (como salida de un dibujo de Miguel Prieto o Antonio Rodríguez Luna) y gran fuerza visionaria: Pasionaria arde «sobre el arco nublado del olvido» (recordemos la importancia del arco como símbolo de muerte en la poesía de Lorca),<sup>34</sup> y su vida vence al tiempo («Triunfará del olvido tu hermosura»: nuevamente, el soneto citado de Quevedo, 1987, p. 174, v. 12), representado alegóricamente como un ciego que toca su violín «lastimado e impotente» bajo «un puente / de ceño envejecido», en doble hipálage que enfatiza los signos de decadencia. La última insiste en esta victoria frente al tiempo, que otorga a Pasionaria una cualidad luminosa y casi estatuaria (políptoton adverbial incluido: «Tu cincelada fuerza lucirá eternamente, / fogosamente plena de destellos»), y culmina con una representación de la piedad y el consuelo para quien más lo necesita («Y aquel que de la cárcel fue mordido / terminará su llanto en tus cabellos»), que, como el pie del comienzo, aproxima de nuevo a Ibárruri a la imagen de la Virgen María (aunque los cabellos son también tópico descriptivo femenino petrarquista y motivo de ensoñación erótica baudelairiana). El motivo de la cárcel consueña con los «carceleros» del anterior alejandrino tipográficamente exento (v. 53) y expone una penosa situación también presente en «Campesino de España» («Calabozos y hierros, / calabozos y cárceles, / desventuras, presidios, / atropellos y hambres», vv. 17-20), en «Las cárceles» de *El hombre acecha* y en su obra y su vida final, representada en el *Cancionero y romanero de ausencias*.

Como hemos visto, a través de su materialismo místico («entendimiento místico de la guerra»,<sup>35</sup> que el propio poeta achacaba al pueblo español) y de la resignificación de poderosos motivos y símbolos (en retrato inverso, de los pies a los cabellos), la mejor poesía política y revolucionaria de Miguel Hernández no deja de ser poesía humanista, espiritual y de una altísima calidad lírica y visionaria.

## JUAN CHABÁS, RETRATISTA EN SUS MANUALES. HISTORIA Y RECUERDO DE MAX AUB

Antonio Martín Ezpeleta  
*Universitat de València*

Es bien conocida la admiración mutua y amistad que Juan Chabás (Denia, 1900-La Habana, 1954) y Max Aub (París, 1903-México, 1972) se profesaron en unas trayectorias biográficas que los llevaron por caminos muy parecidos: ambos compartían un origen valenciano (dando por buena la atribuida afirmación de Aub de que uno es de donde cursa el Bachillerato; en este caso, en el céntrico Instituto Luis Vives de Valencia); eran escritores que no tuvieron fácil hacerse un hueco en los ámbitos intelectuales (Max Aub empezó ganándose la vida como viajante de bisutería; Chabás consiguió colaborar en algunos periódicos, así como acercarse al mundo del Centro de Estudios Históricos).

Pero, sobre todo, ambos mostraron un valiente y firme compromiso por la defensa de los derechos humanos y la Segunda República, que les ocasionó el exilio en Hispanoamérica (en el caso de Aub, antes tuvo que sobrevivir a los campos de concentración) y, según muestra su correspondencia (Chabás, 2001, pp. LXXXI-CVI), sufrieron la misma herida de no poder regresar a España, de no descubrir esa resistencia silenciosa de la que habla Gracia (2004) o, como mínimo, de comprobar cómo sus esfuerzos servían para tan poco en un país que era sordo (y ciego, como la revista *La gallina ciega*, que Aub escribió como terapia al comprobar este hecho, tras tanto tiempo en la *Sala de espera*, su otra publicación periódica sobre el mismo dolor) a sus trabajos intelectuales.

<sup>34</sup> Vid. Salazar Rincón (1998).

<sup>35</sup> Hernández (1937a).

- ZAHAREAS, Anthony N., y José ESTEBAN (2004), *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto/Universidad de Minnesota.
- ZAMBRANO, María (2007), «Presencia de Miguel Hernández», *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, pp. 182-188.
- ZLOTESCU, Ioana (1999), «Ramonismo: entre la ficción y la realidad», en Evelyne Martín-Hernández (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp. 9-18.
- ZLOTESCU, Ioana (2005), «Preámbulo», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XVI. Ensayos, retratos y biografías I. (Efigies, Ismos, Ensayos) (1912-1961)*, edición de Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, pp. 11-26.
- ZORRILLA, José (1943), *Obras completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 2 vols.
- ZORRILLA, José (2014), *Discurso poético (...) y contestación de D. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar*, Madrid, Real Academia Española/Biblioteca Nueva.

## ÍNDICE

Presentación	
<i>Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo</i> .....	9
De los ilustres varones de la Antigüedad a los coetáneos. El retrato literario en el Renacimiento	
<i>Asunción Rallo Gruss</i> .....	21
Goya y el retrato de familia	
<i>Jesusa Vega</i> .....	41
José Zorrilla en su autorretrato	
<i>Leonardo Romero Tobar</i> .....	95
Joaquín Costa, retratista ocasional: las <i>Semblanzas</i> (1868) o la impronta de Balme en la caracterología literaria de la segunda mitad del siglo XIX español	
<i>Juan Carlos Ara Torralba</i> .....	103
Retratos satíricos políticos en tiempos de la Restauración: los perfiles de Miguel Moya en <i>El Liberal</i> (1889-1890)	
<i>Matteo De Beni</i> .....	121
Modelos del retrato costumbrista en <i>España</i> , 1915: los casos de Emilio Carrère y Enrique Díez-Canedo	
<i>Enrique Serrano Asenjo</i> .....	135

Las <i>Efigies</i> de Ramón Gómez de la Serna (1929): retratos de polizón <i>Jessica Cáliz Montes</i> .....	149
«Para ti mi cadáver, reportero». Las necrológicas de Ramón del Valle-Inclán <i>Amparo de Juan Bolufer</i> .....	165
«Pasionaria» de Miguel Hernández: retrato apasionado de mujer en guerra <i>Rafael Alarcón Sierra</i> .....	199
Juan Chabás, retratista en sus manuales. Historia y recuerdo de Max Aub <i>Antonio Martín Ezpeleta</i> .....	219
José Martí habla de sus maestros <i>Ángel Esteban</i> .....	235
Dos niñas singulares: retrato y autorretrato en los diarios de las hermanas Julia Valentina y Delfina Bunge <i>Anabel Gutiérrez León</i> .....	251
Retratos y recuerdos: las memorias de José Juan Tablada <i>Lucía Lizarbe Casado</i> .....	265
Negativos reveladores: el autorretrato en los diarios de Alejandra Pizarnik y Adolfo Bioy Casares <i>Daniel Mesa Gancedo</i> .....	275
Los retratos de Porfirio Barba Jacob en las biografías de Fernando Vallejo <i>Sara Martínez Crespo</i> .....	299
Un género fronterizo: las colecciones de vidas breves de escritores (1990-2017) <i>Rosa Pellicer</i> .....	313
Los <i>nuevos retratos</i> : proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI <i>Eunice Ribeiro</i> .....	331
Retratos mínimos: elipsis, deformidad y dualidad en el microrrelato <i>Xaquín Núñez Sabarís</i> .....	361

Aproximación a los retratos de José Antonio Labordeta <i>Antonio Pérez Lasheras</i> .....	385
Retrato y autorretrato en <i>Examen de ingenios</i> de José Manuel Caba- llero Bonald <i>Jesús Rubio Jiménez</i> .....	397
Bibliografía.....	413