

DIECIOCHO FOTOGRAFÍAS PARA *VIENTO DEL PUEBLO*

Concepción Torres Begines

(Universidad de Sevilla)

Resumen:

La primera edición de *Viento del pueblo* fue concebida por Miguel Hernández como una obra en la que imagen y palabra interaccionan juntas gracias a las dieciocho fotografías que acompañan a los poemas y que funcionan como un código visual paralelo. Frente a este trabajo, encontramos sus dos últimas obras, inscritas dentro de su producción referida a la Guerra Civil, en las que el poeta negó todo intento de ilustración de sus poemas queriendo mostrar únicamente el texto.

Palabras clave: fotografía, poesía, guerra, frente, arma, *Viento del pueblo*, Hernández.

Abstract:

The first edition of *Viento del pueblo* was conceived by Miguel Hernandez as a work where image and word interact together thanks to eighteen photographs that accompany the poems and work as a parallel visual code. Opposite to this work, we find his last two works, inscribed inside his production related to the Civil War, in which the poet declined any try for illustrating his poems wanting to show only the text.

Keywords: photography, poetry, war, front, weapon, *Viento del pueblo*, Hernández.

La relación de Miguel Hernández con otros artistas de su tiempo, no solo poetas, sino también pintores y escultores, ha llevado a muchos críticos a señalar la influencia que las distintas artes han tenido sobre su poesía. Quizás la más clara, justificada con la relación que tuvo con algunos de sus miembros como Maruja Mallo, Alberto Sánchez o Benjamín Palencia, sea la de la llamada *Escuela de Vallecas*, pero también con el pintor oriolano Francisco Dié, con el que colaboró en varias ocasiones.

Viento del pueblo (1937) se presenta como la única obra en la que esa interacción entre poesía e imagen se lleva a cabo de manera real con la aparición en la primera edición de dieciocho fotografías que acompañan a los poemas funcionando como un código visual paralelo. Frente a este trabajo, encontramos sus dos últimas obras, inscritas dentro de su

producción referida a la Guerra Civil, en las que el poeta negó todo intento de ilustración de sus poemas queriendo mostrar únicamente el texto.

En el presente artículo intentaremos realizar una lectura conjunta de las fotografías relacionándolas con los poemas a los que acompañan, centrándonos en su interacción y su efecto en la interpretación, tratando de dilucidar la intención del poeta con el uso de la imagen en este libro en concreto.

La poética de la guerra

Desde el preciosismo de *Perito en lunas* (1933), basado en el uso de las técnicas cubistas y en la complicación retórica, hasta *Viento del pueblo* (1937), el libro que le dio el título de “poeta del pueblo”, Miguel Hernández sufrió una evolución que le llevaría a situarse cada vez más cerca del campesino. Tras un primer momento en el que huye de su vida en el campo, poco a poco y bajo la influencia de la Escuela de Vallecas y su experiencia en las misiones pedagógicas, el poeta va cambiando su manera de ver la vida de la que él mismo provenía, la cual pasa a convertirse en el centro de su producción. En 1937 escribe en su ensayo “La poesía como un arma” (Hernández, 1992a, p. 2227):

La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevé, procurando a cada paso dignificarme a través de sus martillazos. Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada. Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir.

El estallido de la Guerra Civil y su alistamiento en el bando republicano harán que Miguel Hernández cree toda una teoría poética alrededor de su producción de guerra. La importancia de cantar los valores

del pueblo, de animar a las tropas a continuar la batalla y de alentar a los que todavía no se habían alistado a unirse al conflicto confluyen en una serie de publicaciones (tanto de poemas como de textos periodísticos), lecturas poéticas ante las tropas, colaboración en el llamado Altavoz del frente y participación en la redacción de manifiestos como el "Informe de los escritores Jóvenes", leído por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, en el que defienden la importancia del arte que muestra las cosas tal y como son, no por sus símbolos, sino por lo que representan; ideal también defendido por el propio poeta en su artículo "Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra", donde afirma (ibidem, p. 2235):

Yo veo a los pintores, los escultores, los poetas de España empeñados en una labor de fáciles resoluciones. Sin el reflejo mejor de los problemas que la situación de este tiempo ha planteado. [...] Veo que los hombres de España, con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que les rodea y les acosa, vestidos de egoísmo de barro sucio, impenetrable por una voluntad mezquina de serlo.

El arte, por tanto, solo tiene sentido cuando su finalidad es la denuncia ante la sociedad que se niega a ver la realidad que está aconteciendo. El artista, espectador de los hechos, se presenta como un verdadero cronista, siendo su arte el reflejo de la realidad. El escapismo que se había buscado hasta entonces a través del uso de la forma refinada, elaborada, lo bello por lo bello, debe ser sustituido inmediatamente por un realismo que protesta por el momento que el artista está viviendo. De ahí la feroz crítica al cubismo que Hernández llevará a cabo, considerando la obra de Picasso como un espejismo en clave simbólica, no como una imagen del pueblo, siendo Guernica lo opuesto a la imagen real que el poeta oriolano defenderá como producto real y necesario de la producción artística inserta en el periodo bélico.

El valor de una fotografía: *Viento del pueblo*

Bajo esta concepción de la poesía como conmovedora de conciencias, como un intento de reflejar la dura batalla que se estaba librando en defensa de unos valores cada vez más en peligro, surge *Viento del pueblo*.

Ya en *Perito en lunas* veíamos la influencia de lo visual señalada por Sánchez Vidal (2003), la cual queda reafirmada con la circunstancia de que la obra fuese a llamarse originalmente *Poliedros*, en clara referencia al cubismo. La colaboración con Francisco Dié, el contacto con la Escuela de Vallecas y la petición del poeta a Benjamín Palencia para que ilustrase *El silbo vulnerado* nos sirven de apoyo para afirmar la clara interacción entre poesía e imagen presente en Miguel Hernández. En el caso de *Viento del pueblo* ya no se trata de alusiones o de intentos de ilustración, sino que la unión se consuma con la publicación de una primera edición de la obra a cargo de Socorro Rojo donde los poemas están acompañados de un total de dieciocho fotografías que constituyen un código de lectura paralelo de la obra. El hecho de que en sus trabajos posteriores el autor evitase cualquier tipo de ilustración nos lleva a plantearnos la importancia que estas imágenes tuvieron sobre esta obra, la única de toda su producción en la que está presente el mundo visual de manera explícita.

La primera pregunta que se nos plantea es: ¿por qué, tras una tradición de colaboración entre pintura y poesía en la obra de nuestro poeta, decide en esta obra, la primera del periodo de la guerra, optar por una interacción entre poesía y fotografía? En *Elogio del calígrafo*, colección de ensayos sobre artes plásticas, José Ángel Valente medita sobre el conocido concepto de Walter Benjamín de "aura", de la que nos dice (Valente, 2002, p. 109):

Es el *aura* - es decir, la unicidad, la especificidad, la autenticidad de la obra – la que tiende a desaparecer en la época de la reproductividad técnica.

La fotografía no solo permite reproducir indefinidamente la obra de arte, sino que ella misma – al igual que el cine – lleva insita la reproducción. La reproducción convierte el acontecimiento único en una serie de acontecimientos, sustrae la obra a su particular espacio e incluso a la textura

de la tradición y la dispersa, la lleva a muchos. El receptor la acoge así sin los condicionamientos rituales del *aura*. El individuo privilegiado dejaría de ser el receptor del arte para ser sustituido por "las masas" y el arte encontraría de ese modo, concluye Benjamin, un nuevo fundamento en la política, en "la estética revolucionaria de la reproductibilidad".

Como hemos visto, el poeta defiende la creación por el pueblo y para el pueblo. Es así, eliminando el aura que una obra pictórica tiene o puede crear, por lo que utilizaría un elemento de representación directa: la fotografía, eliminando así la barrera entre las masas y la imagen que, despojada de todo "aura", queda al alcance de todos, abierta a cualquier interpretación, no solo al de una minoría intelectual capaz de estudiar y reconocer el valor artístico real de la obra, sino a cualquiera que la observe.

Recordemos aquí las palabras del "Informe de los escritores jóvenes" en donde se defiende el uso de imágenes como realidades concretas, no como símbolos o representaciones de una realidad interpretada por el artista. La clara crítica al Guernica y a los experimentos vanguardistas en su artículo "La poesía como un arma" nos revelan lo alejado que se encontraba el poeta de las manifestaciones pictóricas que se daban en estos momentos (Hernández, 1992a, p. 2227): "Veo que los pintores temen a la pintura, la rehúyen y se entregan a juegos ya en desuso del cubismo y sus provocadores". Frente a esta pintura vanguardista, elige el medio más realista con el que mostrar la realidad: la fotografía.

La interacción entre imagen y palabra es innegable en esta complementación de códigos que se da en la obra, haciéndose patente la necesidad por parte de la imagen de un contexto dado por el contenido del poema y la concreción de la palabra en una imagen que lo especifica, que lo hace real, pues, a diferencia de la pintura, la fotografía consigue un efecto de veracidad indiscutible: lo que es fotografiado existe de verdad o existió en un momento determinado; así lo entiende Barthes (1994, p. 140): "rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) en *carne y hueso*, o incluso *en persona*".

Pero este uso de la imagen unida a la palabra no cumple solo la función de hacer real, innegable, lo que allí se retrata, sino que además, al interactuar con el texto al que acompaña, crea un contexto en el que se inserta: el frente republicano. La importancia del pie de página de las fotografías, de una contextualización en un momento y un lugar determinados es crucial a la hora de llevar a cabo una interpretación de esas imágenes. Por eso, Susan Sontag, en su obra *Sobre la fotografía*, ha señalado la importancia de esa contextualización en el caso de las fotografías de guerra, pues, de estar ausente, las fotografías pueden ser usadas tanto para el ensalzamiento de un bando como para el ensalzamiento de otro, como método de llamada a la batalla en defensa de unos valores o para la abolición del conflicto (Sontag, 2003, p. 18):

Pero la causa contra la guerra no se sustenta en la información sobre el quién, el cuándo y el dónde; la arbitrariedad de la matanza incesante es prueba suficiente. Para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y de que la guerra debe seguir, lo que importa es precisamente quién muere y a manos de quién.

La clara intención propagandística de la obra como ensalzamiento del conflicto a favor de la República hace que estas imágenes adquieran un matiz instrumental. En *El Mono Azul* del 10 de junio de 1937 aparece una alusión a *Viento del pueblo* de Miguel Hernández junto a una foto del autor donde se anuncia la próxima publicación de la nueva obra del poeta de Orihuela, dándonos algunos datos ilustrativos sobre su difusión:

Viento del pueblo (poesías). Así se llama el próximo libro de Miguel Hernández. A él pertenece el poema que hoy adelantamos en esta página. Cuando el libro aparezca, le dedicaremos la atención y la distinción que merece. Por ahora, baste repetir aquí que su autor es uno de los pocos verdaderos poetas recientes, y además un ejemplo de conducta en lo que llevamos de guerra. La edición, que

constará de muchos ejemplares, irá ilustrada con fotografías, será esparcida por las trincheras y arrojada como propaganda en el campo enemigo

El hecho de que estos ejemplares fueran a ser esparcidos por el propio frente y en el contrario apoya la tesis de la fuerza de la imagen como complemento del poema, como una forma más de propaganda y de entendimiento para todos los posibles lectores/espectadores que encontrarse en el frente. El inconveniente del analfabetismo de algunos de los soldados presentes en el frente de batalla se resuelve con la posibilidad de la visualización de la imagen que acompaña al poema, poniéndose todos los medios a disposición del pueblo para su comprensión: texto e imagen. Su lectura conjunta ayudaría a mantener viva en la mente del lector/espectador la idea que se quiere transmitir en el poema y en la obra: la llamada a la batalla, el ensalzamiento del trabajo y la defensa de unos valores afines a la causa que se defendía desde el lado republicano. Como señala José Valverde en una valoración sobre *Viento del pueblo* (cifr. Hernández, 1992b, p. 20): “forzoso es reconocer que, en el caso de esta poesía, su elaboración fue, en sí, contradictoria, ya que debió ser realizada bajo dos imperativos opuestos: urgencia, por un lado, y finalidad didáctica por otro, que implica reflexión”.

En su artículo “La ciudad bombardeada”, publicado en *Frente Sur* en 1937, Miguel Hernández nos dice (1992b, p. 2220):

Voy creyendo que para que un pueblo, un hombre, un español, sienta los sufrimientos de otro es preciso que pasen también sobre él las desgracias que al otro aquejan. Estoy viendo que el soldado más consciente, con menos flaquezas y más capacidades, es quien más atropellado ha sido por la vida.

La visualización de estas imágenes traería recuerdos, despertaría sentimientos entre los soldados del frente mientras que haría tambalear las conciencias de los que se encontraban en la retaguardia. Jornaleros trabajando, un niño que ara el campo, una mujer que sonrío mientras

ordeña una vaca... todas estas imágenes despertarían los recuerdos en unos hombres que anhelaban la vuelta a sus hogares y a sus casas, junto a sus familias, que al igual que ellos esperaban el regreso. La importancia de las fotografías en el frente que llegaban por carta, el retrato de la novia, de la madre, de la familia... cubren la necesidad de los combatientes de aferrarse a una imagen que les trae el recuerdo de los seres queridos y que les hace continuar. Así se lo dice Miguel a Josefina en varias de sus cartas, en las que las alusiones a las fotografías son constantes.

Algunas pistas sobre la misión de la fotografía en el frente las encontramos en el artículo "La rendición de la Cabeza", publicado en *Frente Sur* en mayo de 1937. Uno de los epígrafes, "Pless con su arma de combate: la máquina fotográfica", nos parece muy significativo a la hora de retratar a los reporteros que cubrieron la batalla, muchos de los cuales formaban parte de las Brigadas internacionales (Hernández, 1992a, p. 2210):

A las ocho avanzaron seis tanques hacia Cerro Chico. Pless se desliza tras uno de ellos con un grueso de infantería, dispuesto a dar su vida por lograr una fotografía buena. Pless es un germano maduro que peleó en la guerra europea y que, por tanto, tiene sobradas experiencias. Sus cincuenta años no le estorban para correr y reír como un chiquillo y en las trincheras parece un patriarca fotógrafo y guerrero. [...] Pless disparaba su arma fotográfica y avanzaba con ellos.

No pasa desapercibida la imagen de la máquina fotográfica como arma de combate en claro paralelismo con la idea que tenía Miguel Hernández de la poesía como un arma, título de uno de sus artículos de guerra antes mencionado. Una vez más se une aquí el deseo de poner las artes al servicio de la guerra, obviando simbolismos y experimentos y ciñéndose a lo más real; en este caso, uniendo la palabra directa, sencilla, junto a la imagen concreta.

Dieciocho fotografías para *Viento del pueblo*

Las dieciocho fotografías que aparecen en la primera edición de *Viento del pueblo* fueron tomadas en su mayoría en el frente de Andalucía por el fotógrafo Tréllez, compañero de Hernández en el *Altavoz del frente*. Su temática es variada, manteniendo como eje común el tema de la guerra y sus consecuencias, incluyendo fotografías de la vida en la retaguardia: "Elegía primera", la vida en el frente: "Canción del esposo soldado", ensalzamiento de símbolos o personalidades: "Pasionaria", así como de los valores del pueblo y el trabajo en el campo: "Vientos del pueblo me llevan". En uno de los poemas la fotografía no refleja un elemento concreto, sino que tiene un carácter más bien metafórico, es el caso de "Elegía segunda", donde encontramos un fotomontaje.

Los temas que encontramos en estas fotografías son el reflejo no solo de los poemas que componen esta obra, sino de toda una producción que busca la defensa de la tierra, del campesinado, que Miguel Hernández cultiva durante estos años. El reflejo de algunas de sus prosas en estas imágenes es innegable, sirviéndonos su análisis y recurrencia para comprender la elección de esas imágenes concretas como reflejo del pueblo en la batalla. La lectura de los textos queda completa entonces con una lectura visual de la imagen, por lo que ambos medios se potencian resultando una interpretación mucho más intensa gracias a la interacción de las artes.

En "Elegía primera", dedicada a Federico García Lorca, y en "1º de Mayo de 1937" encontramos la figura de la mujer en la retaguardia. La figura de la madre, de la novia o de la esposa es uno de los motivos presentes en la obra de Hernández durante el periodo de la guerra, siendo identificada con el sustento del núcleo familiar en algunos casos, pero también como el recuerdo que alienta en la lucha que el hombre libra en el frente. Estas imágenes que acompañan a sendos poemas nos remiten a la idea de la mujer recogida en su prosa "Compañera de nuestros días", firmada bajo el seudónimo Antonio López y publicada en *Frente Sur* (Hernández, 1992a, p. 2191):

Áspera y triste de carne desde su nacimiento, como si fuera
la obra cansada de un arado secular y una besana rendida,
la campesina española aparece ante mí con su imagen de

tierra y de encina escuálida, con su silencio expresivo, con sus ojos de abatimiento, por los que su alma avanza llena de llanto íntimo, de dolor encarcelado. [...] El sol, el hambre, la pena, el trabajo, han mordido las facciones y proporciones de esta mujer que pudo ser bella y que resulta terriblemente hermosa bajo el arco de su pañuelo.

Es recurrente (aparece hasta en cuatro ocasiones) la imagen de los campesinos trabajando en el campo, pero, aunque su intención de ensalzamiento del trabajador es clara, adquiere una significación distinta en función del poema. Si bien en el caso de "Vientos del pueblo me llevan", "Jornaleros" y "El sudor" la alabanza es clara, no resulta así en "Los cobardes", en el que el elogio del trabajo en el campo reflejado en la fotografía se opone a la lectura del poema, crítica a los hombres que quedaban en la retaguardia olvidando la lucha que se estaba librando en el frente, por lo que la alabanza del código visual funciona como un extrañamiento que remarca la crítica que encontramos en el poema. Este reproche se recoge también en "La vida en la retaguardia", artículo publicado en *Frente Sur* en abril de 1937 bajo el seudónimo de Miguel López (íbidem, p. 2205):

Es triste ver cómo en los pueblos de la retaguardia y concretamente en los pueblos de la provincia de Jaén, hombres jóvenes de 16 a 20 años, hacen aún a los nueve meses de guerra, la misma vida que hacían en tiempos de paz.

Muy relacionadas con las imágenes de los trabajadores encontramos tres fotografías de detalles: "Las manos", "El niño yuntero" y la situada junto a "Campesino de España". En el caso de la primera, se reflejan las marcas del esfuerzo, las cicatrices de la tenacidad, las manos tostadas por el sol, con las uñas carcomidas, pero dignas por ser las manos de un trabajador, bellas no por lo que simbolizan, sino por si mismas, por ser la marca del pueblo (Hernández, 1992b, p. 103):

Endurecidamente pobladas de sudores,
retumbantes las venas desde las uñas rotas,
constelan los espacios de andamios y clamores,
relámpagos y gotas.

En "La fiesta del trabajo", publicado en Frente Sur el 1º de mayo de 1937, volvemos a encontrar la descripción de estas manos (Hernández, 1992a, p. 2206):

Los huesos gozan girando sobre sus goznes y la carne con fuerza y la piel, se dilata hermosa en los movimientos de la faena. Aquel que no trabaja no sabe lo que es el descanso puro. Aquel que rehúye el contacto de la herramienta no ve lucir sus manos en la luz. Los dedos flacos y amarillentos del ocio me repugnan y procuro eclipsarlo en una manifestación de dedos hechos al trato de las barbechas.

"El niño yuntero", quizá uno de los poemas más visuales de Miguel Hernández, se acompaña de la imagen del niño arando, "masculinamente serio", declarando con los ojos "que por qué es carne de yugo". La ropa, seguramente prestada o heredada, no le cae a su medida, la mirada fija en el suelo, como con un yugo impuesto que le obliga a inclinar la cabeza, la pierna adelantada, los brazos en tensión, el arado entrando en la tierra, en el barbecho que ara, la fuerza de la imagen, el contraluz sobre la cara del niño, el reflejo del destino de un pueblo señalado por el poeta en las dos últimas estrofas como un grito desesperado en busca de una esperanza. Esta idea es también recogida en "Hijo del pobre", publicado en Frente Sur en abril de 1937, bajo el seudónimo de Antonio López (íbidem, p. 2199):

Han pasado mis ojos por los pueblos de España, ¿qué han visto? Junto a los hombres tristes y gastados de trabajar y mal comer, los niños yunteros, mineros, herreros, albañiles, ferozmente contagiados por el gesto de sus padres: los niños con cara de ancianos y ojos de desgracia.

En "Campesino de España" la imagen nos lleva más allá de la alabanza al trabajador, de la dignificación del trabajo, nos lleva al reflejo de la situación de pobreza que se vivía en gran parte del país. El detalle cuidado de esta fotografía con gran fuerza simbólica, aunque siempre reflejando la realidad del pueblo, enfrenta ocho pares de pies divididos en dos grupos: los descalzos en la parte superior, los calzados en la inferior, en una simetría que refleja la división de España en dos. Esta fotografía de pies descalzos frente a pies calzados funciona como reclamo, como refuerzo de la llamada al frente que el poeta hace en defensa de unos valores de superación de estas diferencias.

No podían faltar entre estas imágenes las hechas en el propio frente o las referidas a la marcha hacia la batalla: "Juramento de la alegría", "Llamo a la juventud", "Al soldado internacional caído en España", "Canción del esposo soldado" y "Euzkadi" responden a esta línea temática.

La alabanza a la caballería, esperanza para vencer la batalla, está reflejada en "Juramento de la alegría", poema en el que se describe el paso de estos hombres por las poblaciones como un galope de caballos que recorre España. La imagen poética, el uso de la metáfora presente en el poema, se ve aquí concretizada bajo el uso de la imagen real que adquiere entonces un claro valor simbólico como complemento visual de la lectura (Hernández, 1997b, p. 113):

Es un pleno de abril,
una primaveral caballería,
que inunda de galopes los perfiles
de España: es el ejército del sol, de la alegría.

La identificación con la naturaleza es absoluta en este poema, en el que se llegan a identificar los propios hombres con los caballos que los transportan en una mitificación que lleva a la figura del centauro. De ahí la aparición de la fotografía que retrata a cuatro caballos en pleno galope directo hacia el espectador, imagen llena de fuerza que completa la descripción que encontramos en el poema.

En "Llamo a la juventud" la interacción entre fotografía y poesía está muy marcada, consiguiendo un efecto conmovedor en el lector, quien recibe

la llamada del poeta. La imagen de un grupo de soldados que camina hacia el frente con paso marcial y fusil al hombro parece tomar vida cuando escuchamos el sonido de sus cantos y distinguimos sus palabras (íbidem, p. 55):

Los quince y los dieciocho,
los dieciocho y los veinte...
Me voy a cumplir los años
al fuego que me requiere,
y si resuena mi hora
antes de los doce meses,
los cumpliré bajo tierra.
Yo trato que de mi queden
una memoria de sol
y un sonido de valiente.

La sensación de movimiento, de realidad, se acentúa gracias a la perspectiva elegida por el fotógrafo que, tomando de frente a los soldados, consigue un acercamiento al espectador/lector que recibe esa llamada. El efecto final se consigue con la última estrofa que recoge otra vez el canto de los jóvenes soldados y que terminaría de contextualizar la fotografía a la que se volvería una vez acabada la lectura consiguiendo una llamada a la conciencia (íbidem, p. 59):

La muerte junto al fusil,
antes que se nos destierre,
antes que se nos escupa,
antes que se nos frente
y antes que entre las cenizas
que de nuestro pueblo queden,
arrastrados sin remedio
griremos amargamente:
¡Ay España de mi vida,
ay España de mi muerte!

En "Al soldado internacional caído en España" la fotografía funciona como un complemento de la elegía contenida en el poema. Oponiéndola a la de "Llamo a la juventud", encontramos que la luz ocupa solo el fondo, quedando los soldados en penumbra, sin rostro, frente a los jóvenes españoles que cantaban alegres mientras marchaban a la batalla. El efecto conseguido al elegir un plano lejano es el del alejamiento del espectador, ya que estos hombres marchan en una dirección contraria a la que se encuentra el receptor, quien los nota lejanos, ausentes, de ahí la pérdida del rostro. Aunque sus figuras se distinguen, son sombras que se alejan hacia la luz, la cual goza de más claridad en la franja derecha de la fotografía. El claro simbolismo de la muerte, de las almas que caminan hacia la luz o que vagan entre los campos que los vieron morir está presente en esta bella imagen que funciona como complemento del poema y como homenaje póstumo a las brigadas internacionales (íbidem, p. 81):

Con un sabor a todos los soles y los mares,
España te recoge porque en ella realices
tu majestad de árbol que abarca un continente.

La imagen de "Canción del esposo soldado", escrita como si fuera una carta a la esposa, ejemplifica la costumbre de enviar junto al escrito alguna fotografía que sirviera para mantener vivo el recuerdo en el frente de batalla o en el hogar. Encontramos referencias en las propias cartas de Miguel a Josefina, como la fechada en Valencia el 30 de junio de 1938 (Hernández, 1992a, p. 2528): "lo principal y primero que hago es mirar y besar, los retratos vuestros, el de Manolillo principalmente por ser el más reciente que tengo". El poema se identifica con el género epistolar en clara alusión a esas cartas, funcionando como una especie de consuelo a las esposas de los soldados que se hallaban en el frente (Hernández, 1992b, p. 128):

Escríbeme en la lucha, siénteme en la trinchera:
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
y defendiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defendiendo tu hijo.

El soldado en el frente retratado en "Euzkadi" responde de nuevo a una llamada a la batalla continua, a no ceder ni bajar la guardia en ningún momento; idea que se recoge también en "Recoged esta voz" que utiliza como reclamo la imagen de los bombardeos de las ciudades representada por una casa destruida. Esta misma imagen es la que se describe en el artículo "El hogar destruido", publicado en *Frente Sur* en abril de 1937 (Hernández, 1992a, p. 2202):

Entre tu esposo y tú, compañera, amasasteis con sudor y sangre el yeso de las paredes de tu hogar. Entre tu esposo y tú, en las mejores horas robadas al sueño después de las largas jornadas de trabajo, fortalecisteis con piedras cimientos y umbrales. Vuestros cuerpos pulieron con su planta el portal y por las habitaciones respirasteis el aire íntimo y querido de vuestra historia de casados. [...]

¿Qué pasó? El fascismo. El hogar quedó arrasado bajo el bombardeo, mi compañera contempla la ruina, desde lo que ha sido el umbral, de lo que fue su casa, el estupor le hace llevar un puño a la boca, y sus ojos se golpean desiertos contra las piedras, y se pasean por el hogar desolado como una gran ciudad hermosa y derrumbada.

En "Elegía segunda", dedicada a Pablo de la Torriente, encontramos un fotomontaje lleno de simbolismo: unas hojas de laurel y sobre ellas una estrella. La simbología clara de las hojas de laurel, símbolo de la victoria y marca de los héroes, tradición que viene de antiguo, desde Roma, donde los césares eran coronados en sus paseos triunfales. La estrella, símbolo de la luz, de la lucha entre ésta y la oscuridad representada por la noche, símbolo de la esperanza, pero también icono del anarquismo, comunismo y socialismo, representando los cinco dedos de la mano del trabajador o la unión de los cinco continentes en la revolución obrera. El fotomontaje, cargado de simbolismo, responde a la intención del poema del alzamiento de la figura del amigo que ya nunca se podrá perder, idea recogida en la unión de ambos símbolos.

“Pasionaria” es el único retrato identificable, reducible a una persona concreta, a un nombre. Cito a Walter Benjamin en su obra *Sobre la fotografía* para poder comentar toda la intención que tiene la publicación de un retrato de un icono de la lucha antifascista (Benjamin, 2005, p. 106):

En la fotografía el valor de exhibición empieza a hacer retroceder al máximo el valor de culto. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor mutuo de la imagen tiene su último refugio en el culto del recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos.

Estas palabras, aplicables también al retrato del soldado en “Canción del esposo soldado”, nos sirven aquí para puntualizar la importancia de la ilustración de un poema dedicado a la Pasionaria. La imagen situada un poco por debajo de la línea media de la página, el rostro compungido en un grito, toda la simbología antifascista recogida en este gesto del puño cerrado, de gran importancia para el poeta: “nacerá nuestro hijo con el puño cerrado” (“Canción del esposo soldado”), el luto riguroso y, una vez más, la posible identificación del momento fotografiado con las palabras que se inscriben en el poema, al igual que en “Llamo a la juventud”:

Moriré como el pájaro: cantando,
penetrado de pluma y entereza,
sobre la duradera claridad de las cosas.
Cantando ha de cogerme el hoyo blando,
tendida el alma, vuelta la cabeza
hacia las hermosuras más hermosas.

Como en la “Elegía segunda” o “Al soldado internacional caído en España”, se busca el ensalzamiento de los héroes de la guerra, los que tienen rostro y los que no. Colocado casi al final del libro, seguido de “Euzkadi”, significa un último llamamiento a la batalla, a seguir el ejemplo de estos héroes de la guerra a los que había que imitar y alabar.

La ausencia de imágenes: *El hombre acecha*

Al tratar la interacción entre imagen y poesía en *Viento del pueblo*, señalábamos como efecto principal la contextualización del poema, el cual queda unido a una imagen que lo concreta, lo sitúa o, en algunos casos, incluso lo completa. Pero, la presencia de imágenes puede tener un efecto tal vez no deseado, ya que en los poemas acompañados por fotografías el lector se limita a dicho contexto, no buscando más allá, no sintiendo esa llamada como algo personal, sino como algo ajeno en algunos casos. Tomemos como ejemplo el retrato de "Canción del esposo soldado" en el que hay dos efectos posibles: el de la identificación con el soldado fotografiado, que resultaría en la conmoción y entendimiento que se busca con la imagen y el poema, o la individualización del soldado fotografiado, que daría como resultado un alejamiento del problema, una identificación del problema como exclusivo de ese soldado, no como algo común, aplicable a muchos otros. La imaginación queda anulada ante la visualización de la imagen, creando un efecto de concreción en un momento y en un lugar determinados, los de la propia fotografía.

El tono de *El hombre acecha* (1939), último libro publicado en vida de Miguel Hernández, dista mucho de aquel tono panfletario, propagandístico, que veíamos en *Viento del pueblo* y que señalábamos como una de las razones del uso de la imagen a modo de cartel publicitario. El ensalzamiento de la batalla, del campesino y de la llamada a la guerra ocupan poco espacio en este poemario donde la desolación por un sentimiento de odio que acaba de descubrir y del que huye con desesperación impregna la mayoría de las composiciones. Quizás sea esta conciencia del dolor y de la muerte que encontramos en composiciones como "El tren de los heridos" la que lo lleva a eliminar las imágenes consiguiendo así la universalización del dolor, haciéndolo extensible a cada familia y a cada hogar, imagen que se recoge en "Canción última" con el regreso del poeta (Hernández, 2004, p. 160):

El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. Sobre la fotografía. Valencia: Pre-textos, 2005
- BARTHES, Roland. La cámara lúcida .Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994
- CANO BALLESTA, Juan. Miguel Hernández y el debate cultural de los años treinta (El poeta ante el Guernica). Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández. Orihuela: Fundación cultural Miguel Hernández, 2003. Disponible en www.miguelhernandezvirtual.com [26/09/2011]
- HERNÁNDEZ, Miguel. Obra Completa. Madrid: Espasa-Calpe, 1992a
- -- Viento del pueblo, (edición facsímil a cargo de José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay). Madrid: Ediciones de la Torre, 1992b
- -- Viento del pueblo, (edición a cargo de Juan Cano Ballesta). Madrid: Cátedra, 2003
- -- El hombre acecha/Cancionero y romancero de ausencias. Madrid: Cátedra, 2004
- -- Crónicas de la guerra de España. Barcelona: Flor del viento ediciones, 2005
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. Imágenes para un poeta. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández. Orihuela: Fundación cultural Miguel Hernández, 2003. Disponible en www.miguelhernandezvirtual.com [26/09/2011]
- SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. Madrid: Alfaguara, 2003
- VALENTE, José Ángel. Elogio del calígrafo. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2003

