EL APÓSTROFE LÍRICO EN LA POESÍA BÉLICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
ELIA SANELEUTERIO TEMPORAL
(Universitat de València)

La publicación de *Viento del pueblo* en 1937 supuso un vuelco expresivo de intención y poética en relación a lo que había sido hasta ese momento la poesía de su autor, Miguel Hernández. Cabe destacar que los poemas de *Viento del pueblo* se componen en los inicios de la Guerra Civil, en la que el poeta participó de manera activa como miliciano, mereciendo por ello que Navarro Tomás lo intitulara «poeta campesino en las trincheras»[1]. El contexto de ebullición política y social, al ser sentido en el caso de Hernández con una especial injusticia, se erigía con demasiada vehemencia como para ser acallado en la conciencia del poeta, quien se vio obligado por esta a modificar el tono de su poesía –hasta ahora desmarcada totalmente de todo compromiso cívico–, inaugurando así un decir impregnado de realismo que alguna otra voz poética ya había empezado a dejar oír desde la periferia. Sin embargo, hay algo que hace del oriolano un caso paradigmático en el cambio de poética que el canon de la literatura española experimentó durante estos años, y es el hecho de que en él se den manifestaciones pertenecientes a varios puntos del proceso. En efecto, su trayectoria «ejemplifica como la de ningún otro la complejidad y tensión de estos años en el sistema literario español»[2]. Así ha interpretado este giro el profesor López-Casanova cuando afirma que:

> Con él, y en sus libros más maduros, el hombre radicado en el mundo pasa a ser sujeto del poema, haciendo de la palabra canto de una historia personal (yo íntimo) o voz amplificada de un nosotros (yo social)[3].

Uno de los signos consecuentes con dicho cambio es que en la estructura comunicativa de los poemas se percibe un aumento determinante de los procedimientos apelativos, así como una diversificación considerable de las identidades de aquellos a quienes se dirigen. Curiosamente, en su siguiente libro, *El hombre acecha* –preparado en 1939 pero que no llegó a salir en esa controvertida fecha–, ocurre exactamente lo mismo, hecho que no llamaría tanto la atención de no ser por la presencia de una serie de características pragmáticas comunes al libro precedente y que establecen grandes distancias con el resto de su producción poética.

Parte de la crítica[4], al enfrentarse a *Viento del pueblo* y a *El hombre acecha*, se ha empeñado en verificar las diferencias que incuestionablemente presentan, guiada seguramente por el propósito de revisar el común ribete de «libros de guerra», que ya de por sí los une. Efectivamente, cierta diferencia tonal los separa, así como una mayor razón macroestructural y variedad temática en el segundo de ellos, preparado sin la urgencia bélica que caracterizara al primero. Nosotros, sin embargo, partiendo de las líneas comunicativas que articulan, constatamos en ellos unas innegables semejanzas que merecen ser puestas de manifiesto.

El punto esencial es que la modalización lírica dominante en esta pareja de libros se corresponde, en algunos aspectos, con la condición de tratarse de una poesía pensada para ser recitada delante de un público. Escritos en pleno campo de batalla, muchos de los poemas se explicarán como un intento de animar a la nación a seguir luchando «Aunque te falten las armas» y «mientras que te queden puños» (*OPC*, p. 327)[5]. Para ello, es lógico que, entre las muchas posibilidades de estructurar comunicativamente los textos, se recurra con más asiduidad a la actitud lírica de apóstrofe[6], es decir, a la explicitación del tú en el discurso, hecho que provoca que el poema se oriente pragmáticamente hacia este enunciatario. Frente al ensimismamiento que pudiera desprenderse del lenguaje de canción, con el apóstrofe lírico lo que se logra es que el discurso poético adquiera una virtual dimensión dialógica[7]. Si bien esta actitud, que Miguel Hernández suele combinar con la expresión egotiva, es la dominante general en su poesía –tal y como demostramos en un estudio comparativo de toda su producción[8]–, esto va a resultar especialmente evidente en el caso de *Viento del Pueblo* y *El hombre acecha*. En ellos –y en esto coinciden de manera pasmosa, como ya advertimos en su momento– únicamente tres poemas prescinden de cualquier tipo de apóstrofe, singular o plural.

Una muestra de que el interés por la apelación se lleva a cabo de una manera consciente es la gran cantidad de poemas que elevan la identidad del enunciatario al estrato paratextual. «Llamo a la juventud», «Llamo a los poetas», «Al toro de España», entre otros muchos, son poemas que efectivamente presentan en su estructura pragmática una orientación explícita del discurso hacia aquellos que aparecen consignados en el título. Si según Genette[9] el paratexto condiciona la lectura de un texto, la recurrencia del enunciatario de turno en los epígrafes poemáticos nos hace pensar en cierta intencionalidad por parte del poeta, posiblemente ideológica, al evidenciar insistentemente a uno de los participantes del acto de comunicación ficticio en el que se inserta toda enunciación literaria.

Si –como decíamos– en todas las publicaciones hernandianas se registra una clara inclinación hacia los recursos apelativos, cabe destacar que en el caso de los llamados libros bélicos estos se deben a las particulares circunstancias que hemos enumerado. Ellos presentan, como consecuencia, unas concretas tipologías de naturaleza muy diversa a las que presenta el apóstrofe en el resto de su producción poética, por lo que no pueden ser asimilados a ella.

Una de esas diferencias entre los recursos apostróficos de unos y otros libros radica en el sexo del enunciatario. Frente a la dominancia femenina en libros como *El Rayo que no cesa* (1936) y *Cancionero y romancero de ausencias* (1941)[10], tanto en *Viento del pueblo* como en *El hombre acecha* se apela principalmente a varones. Otra de las diferencias es la variedad de destinatarios, que contrasta con el apóstrofe a la amada única[11] –o como mucho al hijo– de los libros anteriormente citados. De este hecho se deriva que estos –y sería la tercera diferencia fundamental– se adscriban mayormente a la esfera íntima y familiar, mientras que los bélicos inciden en el espacio público y colectivo.

Para Dario Puccini[12], una de las implicaciones de la dimensión social de un libro como *Viento del Pueblo* es precisamente el hecho de que la confesión se eleve a nivel dialógico. Esta línea de entrega y compromiso explicaría el interés de Hernández por llevar a cabo una ampliación en las posibilidades de protagonización de los poemas, a quien dirige consecuentemente los apóstrofes. Efectivamente –lo comprobaremos enseguida– las identidades de los enunciatarios son muy variadas, lo que supone de alguna manera cierta preocupación social por parte del poeta por llegar a diferentes capas de la sociedad.

Una característica decisiva es el peso que el apóstrofe plural adquiere a partir de este momento. En *El hombre acecha* y en *Viento del pueblo* encontramos una destacada presencia del apóstrofe plural, siendo en el segundo especialmente abundante y homogénea. Este dato, que contrasta con la dominante singular de sus otros libros –presididos por el tú– apunta ya en la dirección que la poesía española tomaría como canónica en la posguerra. El vosotros hace su irrupción en escena en una poesía que, si ahora es llamada de combate, entonces será –con mayor o menor fortuna– tildada de social. Uno de estos recursos pragmáticos que más llama la atención del lector –o mejor, del oyente– es el que podríamos denominar *apóstrofe bélico*. En *Viento del pueblo* se impreca a «Los cobardes», vejándoles para ridiculizar su infructífera actitud: «No sentís el llamamiento / de las vidas derramadas. / Para salvar vuestra piel / las madrigueras no os bastan» (*OPC*, p. 333). Prácticamente todos los estratos de responsabilidad son contemplados en la poesía hernandiana: «Que nadie os haga nunca prisioneros», se les advierte a los «Oficiales de la VI División», poema que no tiene desperdicio para el estudio de la apelación bélica, y del que transcribimos –por su relevancia– sus estrofas iniciales:

Dejad los mapas y los cartapacios,
y ese color caído de estudiantes.
Es hora de entregar a los espacios
vuestra imaginación de comandantes.

Ya sois los oficiales de la vida
en esta Sexta División; dorada
por avasalladora y decidida;
verde, por joven; por hiriente, espada.

Sed, por encima de los meridianos,
las latitudes y los hemisferios,
las ametralladoras y los planos,
hombres alegres, pero yunques serios.
(*OPC*, pp. 404-405)

Pensemos, además, que muchos de los poemas fueron escritos para ser leídos ante un auditorio[13], hecho que condiciona su estructura pragmática y que explica el tono exaltado[14], verdaderamente confiado en el poder de la palabra. En este sentido se pronunciaba uno de los altos cargos: «una poesía capaz de llegar al corazón de los soldados valía más que diez largos discursos»[15].

Además de estas exhortaciones a los milicianos, compañeros al fin y al cabo de sus empresas e ideales, se apela también a grupos sociales típicos de la desposesión o la injusticia, los cuales con un aliento común que los organizara son considerados capaces de protagonizar verdaderos episodios de transformación nacional. Se trata del trasunto poético de un programa sindical que agrupe a los jornaleros, a los aceituneros, a los pastores, etc. No es gratuita esta enumeración de oficios, pues efectivamente y de manera explícita, mediante estos apóstrofes de tono *social*, escribe Hernández poemas que a ellos se dirigen para animarlos en sus reivindicaciones y contiendas.

Jornaleros: España, loma a loma,
es de gañanes, pobres y braceros.
¡No permitáis que el rico se la coma,
jornaleros!
(*OPC*, pp. 345-346)

Se quieren hacer valer los propios derechos, pero sin olvidar las obligaciones. «Entregad al trabajo, compañeros, las frentes» (*OPC*, p. 355), dice el poeta en «El sudor», consciente de una justa reivindicación que anteponga el mérito y el cumplimiento del deber a cualquier demanda[16].

En *El hombre acecha*, además de las apelaciones a agrupaciones con función bélica, como los aviadores u oficiales, también se exhorta a los compañeros, en términos de «hermanos» con respecto a la «Madre España» (*OPC*, pp. 408-409). Encontramos, además, trascendiendo el nivel de la enunciación, la llamada a los lectores –o más bien oyentes, pero siempre en calidad de *vosotros periférico* o *confidente*[17]–, así como otros apóstrofes de índole varia[18].

Llama la atención que en ambos libros, incluso cuando se formula gramaticalmente en singular, la apelación presente con frecuencia un declarado valor colectivo, bien por la naturaleza del sustantivo, bien porque este, sin serlo, se utiliza como genérico, representando a todo su grupo social. El primer caso es el de la utilización del sustantivo «juventud» (*OPC*, p. 338) para apelar a los jóvenes españoles; parece claro el interés por presentar con un carácter más unitario un grupo de edad que por su ideología no siempre se identificaría con dicha unidad. La estrategia gramatical cobra así matiz ideológico. Otro caso similar lo encontramos en el poema «Sentado sobre los muertos» de *Viento del pueblo*, donde el poeta apela directamente al pueblo para confesarle que él es su defensor y portavoz, como ya se sugería simbólicamente desde el título del poemario.

> Acércate a mi clamor,
> pueblo de mi misma leche,
> árbol que con tus raíces
> encarcelado me tienes,
> que aquí estoy yo para amarte
> y estoy para defenderte
> con la sangre y con la boca
> como dos fusiles fieles.
> (*OPC*, p. 326)

El pueblo al que apela el poema engloba a toda una colectividad, la de sus habitantes, especialmente aquellos con menos peso o representación y que, sin embargo, son los más numerosos. Por su parte, el poema «Pueblo», de *El hombre acecha*, presenta un claro paralelismo con el que acabamos de citar, no solo en el tipo de apóstrofe que lo estructura –ya evidenciado en el título–, sino también por su tono combativo del desaliento en el que la larga lucha puede hacer caer a los combatientes: «no te estrangularán porque les faltan dedos,/porque te basta sangre» (*OPC*, p. 401), se le dice al pueblo, para alentarle, singularizándolo para potenciar su dinamismo unitario.

Como hemos ya adelantado, otras veces lo que se hace es utilizar un sustantivo genérico –o con funciones de tal–, de manera que aun siendo utilizado en singular permita la identificación de cada individuo del grupo. En este sentido, el apóstrofe al «español» –por ejemplo en el poema «Euzkadi» (*OPC*, pp. 365-366)– debe ser leído como un llamamiento a todos los españoles, a quienes se exhorta y alienta en la lucha. «Adelanta, español, una tormenta/de martillos y hoces: ruge y canta» (*OPC*, p. 345), se dice en otro poema, combinándolo con el plural: «Españoles que España habéis ganado» (*OPC*, p. 344). Lo mismo podemos afirmar de otros usos en singular, como el campesino y el soldado[19]: «Campesino, despierta, español, que no es tarde» (*OPC*, p. 362). En el bando contrario –o con función de oponente–, el apóstrofe al enemigo y al carcelero completan esta tipología pragmática.

Al mar, al tiempo, al sol, a este río que crece,
jamás podrás herirlos por más que les dispares.
(*OPC*, p. 367)

Esta conciencia pendenciera –no la propiamente bélica, pero sí al menos la social– no surge de repente en la pluma de Hernández con el estallido de la guerra, sino que –aunque con tono divergente– ya le había llevado a escribir poemas sueltos anteriormente, como «Profecía sobre el campesino» (*OPC*, pp. 187-189) u «Oda al minero burlona» (*OPC*, pp. 122-123)[20].

Todos los apóstrofes que hemos comentado hasta ahora responden a una clara función ideológica al presentar un tono combativo –bien de exhortación, bien de imprecación– que le ha valido a su autor el ser tachado de propaganda y sometimiento a la causa[21]. Hay excepciones, empero, en el enfoque de esta figura pragmática. Y es que en estos «libros de guerra», aparte de la dominancia plural –incluyendo la singular colectiva o generalizadora–, también encontramos apóstrofes que se dirigen a personas concretas con nombre y apellidos: su hijo, Lorca, Pablo de la Torriente, etc. Curiosamente, excepto los casos que apelan a Mussolini, a Stalin, y a alguna otra personalidad del mundo político o revolucionario, estos poemas que estrechan al enunciatario hasta llegar a individualizarlo resultan por su temática mucho más universalizadores que aquellos en los que directamente se apelaba a la colectividad.

Hemos hablado antes del marcado carácter masculino de los apóstrofes de la poesía bélica hernandiana, sin embargo, esto no debe ser entendido como signo de exclusión sexista o reflejo de la misoginia del autor, como pudiera ocurrir en algún otro caso[22]. Se trata de un prejuicio que en la poesía de Hernández, por otro lado, sería inmediatamente desmentido con un ligero análisis de los que se han considerado sus libros mejores, *El rayo que no cesa* y *Cancionero y romancero de ausencias*, con presencia aplastante de la mujer, como hemos dicho de pasada. En el caso de los libros que nos ocupan, especialmente guerreros y propagadores de actitudes tan tradicionalmente viriles –y Miguel Hernández se encarga de remacharlo–, se reserva un lugar para la mujer dentro de la temática belicosa que los articula, y así se apela, en sendos poemas, a dos mujeres combatientes y revolucionarias consignadas ambas como símbolo de la causa. Si bien es verdad que se trata solo de un par de poemas, también es cierto que ello es reflejo de la proporción sexual que allá por 1936 podíamos encontrar en los campos de batalla –físicos o intelectuales–. En todo caso, «Rosario, dinamitera» y Dolores Ibárruri «Pasionaria» representan el valor femenino de las ideas y aliento miliciano. De esta última se destaca su «voz incandescente» (*OPC*, p. 364), así como su poder de movilización, mientras que de la primera, a quien se califica como «la nata de las mujeres, / la espuma de la trinchera» (*OPC*, p. 344), se subraya su valentía y su entrega a la lucha:

Rosario, buena cosecha,
alta como un campanario,
sembrabas al adversario
de dinamita furiosa
y era tu mano una rosa
enfurecida, Rosario.
(*OPC*, p. 343)

Por muy absorto que se presente el poeta con la causa pública, es capaz de reservar, tanto en *Viento del pueblo* como en *El hombre acecha*, un momento para dirigirse a la

amada. Lejos de una evasión, que por otra parte se reduce a un único poema de cada libro –no es casual la coincidencia–, de lo que se trata es de dejar constancia tanto del amor –no queriendo obviar el ámbito íntimo en un libro de adscripción a la esfera pública– como del sacrificio que supone el abandono del mismo. Todo ello sin perder de vista otro matiz sobre el que ha llamado la atención Juan Cano:

> Aunque el poeta canta con hondura y delicadeza sin igual a la esposa, no es a partir de un hedonismo egoísta; sus sentimientos individuales encarnan en sí los de la colectividad, con la que se identifica plenamente y a la que representa[23].

La aparición de la figura de la esposa se justifica por ser el contrapolo del soldado que deja el hogar acordándose en todo momento de él. «Canción del esposo soldado» y «Carta» resultan así expresión de un amor verdadero, pero sacrificado por la urgencia de las circunstancias.

> *Aunque bajo la tierra*
> *mi amante cuerpo esté,*
> *escríbeme a la tierra,*
> *que yo te escribiré.*
> (*OPC*, p. 396)

Es el estribillo de una misiva lírica a la esposa que aguarda en el hogar, a quien se le comunica, si no la esperanza del regreso en vida, sí un amor más allá de la muerte. El amante promete que, cuando su mano carezca de energía, su sangre derramada escribirá por él sus sentimientos:

> Y mis heridas serán
> los derramados tinteros,
> las bocas estremecidas
> de rememorar tus besos,
> y con su inaudita voz
> han de repetir: *te quiero*.
> (*OPC*, p. 398)

No podemos olvidar la presencia en estos libros de lo que Iure I. Lévine ha denominado tú impropio[24], es decir, apelación a elementos inertes o no humanos. Se trata en su mayoría de apóstrofes a diferentes lugares de España que se presentan personificados: Madrid, Sevilla, los ríos que las cruzan o incluso la patria entera[25], esa «Madre España» a la que se acude como refugio y reencuentro con lo que más se ama.

> Además de morir por ti, pido una cosa:
> que la mujer y el hijo que tengo, cuando pasen,
> vayan hasta el rincón que habite de tu vientre,
> madre.
> (*OPC*, p. 409)

Son continuas en el poema las apelaciones al vientre de la nación como imagen de la entraña amorosa que engendra a sus habitantes y los espera tras las vicisitudes vitales. El hablante quiere permanecer, amparado, «Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua casa» (*OPC*, p. 408). La identificación de la tierra con la casa y el regazo maternal es arquetípica y late en el inconsciente colectivo, como demuestran, por ejemplo, las reflexiones de Bachelard[26]. En este sentido, morir en la patria y por la patria es volver al útero materno:

la tierra que cubrirá nuestros cuerpos –española, por ende– nos sumirá en la misma serenidad que, aunque inconscientes, disfrutamos antes de nacer, pero al mismo tiempo, al no dejar de ser matriz, queda la esperanza de un nuevo nacimiento tras el desfallecimiento: «Cuando sobre tu cuerpo sea una leve huella,/volverás a parirme con más fuerza que antes» (*OPC*, p. 408).

Aparte del simbolismo maternal, sobre España también se sobrepone –en otro poema– la imagen del toro. El hecho de identificar a España con un animal macho, emblema de la hombría para Hernández, le permite atribuir a la patria valores propiamente masculinos, como la bravura en el combate y la posibilidad de victoria, simbolizada por el «ancho bramido/que hará sangrar al mármol y sonar a la arena» (*OPC*, p. 379). El toro es la potencia viril del pueblo, que late adormecida en sus entrañas y que el poeta, como vate elegido, se encarga de avivar: «Alza, toro de España: levántate, despierta» (*OPC*, p. 377) es la estimulación con la que se abre la composición, a la que seguirán no pocas provocaciones para excitar los ánimos. El poema en cuestión se construye, efectivamente, con un marcado ritmo de exhortación, incrementado por los escuetos imperativos que se incrustan entre los segmentos estróficos, diseminación que se recoge, al final, en una de las estrofas más densas en vocativos y órdenes de la poesía española.

> Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate.
> Levanta, toro: truena, toro, abalánzate.
> Atorbellínate, toro: revuélvete.
> Sálvate, denso toro de emoción y de España.
> Sálvate.
> (*OPC*, p. 379)

Los versos citados suponen el clímax del tono combativo que ha ido acrecentándose a lo largo del poema: en él se detonan, al unísono –como al final de un buen castillo de fuegos artificiales–, todas las exigencias imperiosas que han ido estallando poco a poco con un ritmo marcado[27].

La relación entre estos dos poemas de apóstrofe a la patria cobra especial relevancia si atendemos a lugar que se les ha reservado dentro del poemario que los alberga. La composición dedicada al «toro de España» es la segunda de *El hombre acecha*, mientras que «Madre España» es la penúltima, perfecta simetría que se completa –además de por muchos otros elementos que ahora obviamos y que confirman la explícita voluntad de composición simétrica– con el hecho de que el pórtico y el cierre del libro se titulan, respectivamente, «Canción primera» y «Canción última». «Llamo al toro de España» y «Madre España» se manifiestan, ya desde sus títulos, como las dos caras complementarias de la patria: *pater* valeroso que embiste virilmente por defender a sus hijos y madre que los protege frente al enemigo, que los acuna y mima tras el combate, curando las heridas o haciendo reposar a los cadáveres. Son las ineludibles facetas masculina y femenina que simbólicamente se le atribuyen[28].

El recurso taurino y la concepción de la tierra como madre, en realidad, son característicos del poeta desde muy pronto, si bien en el caso del toro se hacía referencia principalmente a la propia persona. Cabe notar, empero, que en realidad este ya se había aplicado en *Viento del pueblo* a algunos elementos de la toponimia nacional, por ejemplo cuando se llama a Sevilla «ciudad del toro» (*OPC*, p. 349), como símbolo del brío que debiera caracterizarle.

Todos estos ejemplos, que podríamos englobar bajo la denominación de *apóstrofe toponímico* o *geográfico*, cumplen normalmente unas funciones bien concretas, principal-

mente ideológicas, al vehiculizar el amor al terruño y a la patria en términos humanizados. El propio país y las diferentes ciudades que lo forman se presentan con la capacidad tanto de vigor y resistencia como de acoger amorosamente a sus habitantes, y por eso tiene sentido que se apele a su agresividad, a su hospitalidad o a su protección. Los ríos, por su parte, se convierten, personificados, en el arquetipo del fluir vital que implica, necesariamente, el avance de la muerte y el olvido de los fallecidos: «Guadalquivir, Guadalquivir, espera: / ¡no te lleves a tanto sevillano!» (*OPC*, p. 349). Sobre el Manzanares, empero, se pondera además otra misión: la de servir de trinchera. Precisamente ese cometido es lo que le otorga su cauce: «Hoy es un río y antes no lo era» (*OPC*, p. 367). El elemento que posibilita sus funciones fluviales es la sangre derramada: ella conforma su corriente. Tal es su magnitud y su volumen que «El leve Manzanares se merece/ ser mar entre los mares».

En conclusión, en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* cobran gran peso los recursos apelatorios, llamando especialmente la atención las tipologías de apóstrofe que hemos llamado *bélica* y *social*, que se explican por la intención y contexto en que fueron escritos los poemas, y que se completan con otras variadas tipologías, de menor aparición, como la *amorosa* o la *geográfica*. Todas ellas, por sus características tonales y temáticas, justificarían un cambio en el marbete común que las engloba: más que «apóstrofe lírico», el calificativo debiera ser «épico». Por otro lado, aunque los recursos apelativos se combinan con otras perspectivas pragmáticas, la preeminencia de los mismos es puesta de manifiesta cualitativamente, además de por cuestiones cuantitativas: más que al tema o a la localización espacial, los títulos de los poemas hacen referencia a las identidades de los enunciatarios.

Además, los libros de la etapa bélica hernandiana, aparte de sus muchas coincidencias estructurales, presentan una distribución apostrófica que llama la atención por su absoluta coincidencia en muchos de los aspectos reseñados: ambos libros cuentan con idéntico número de poemas sin apóstrofe alguno –tres, los cuales coinciden en obviar también el lugar del hablante–; tanto *Viento del pueblo* como El *hombre acecha* presentan un poema que se dirige a la amada, además de semejante reparto de apóstrofes toponímicos.

Lo que nuestra investigación demuestra es que estos datos coincidentes están determinados por el tipo de poesía didáctica[29] y propagandística en que se inscriben dichos poemarios. En un ambiente de terror y guerra el autor pretende erigirse como «voz del pueblo»: animar en la lucha a los suyos y criticar los vicios del vago o del contrincante; denunciar las calamidades y pedir a gritos la justicia; alabar la valentía e increpar al cobarde.

En definitiva, a pesar de que *Viento del pueblo* parece resentirse de una falta de organización que sí articula a *El hombre acecha*, y a pesar de que este último presenta una mayor dispersión temática en relación con el primero, esta pareja de libros de Miguel Hernández, enmarcados cronológicamente en los límites de la Guerra Civil española, forman un conjunto indisociable donde cobran relevancia, por encima de las diferencias, las significativas semejanzas que hemos desentrañado.

NOTAS

1.–El artículo «Miguel Hernández. Poeta campesino en las trincheras», de Tomás Navarro Tomás, fue publicado en la revista *Nueva Cultura* (Año III, 1, marzo 1937) junto con algunos poemas anticipadores de *Viento del pueblo*, que vería la luz poco después (Valencia, Socorro Rojo, 1937) con este texto como prólogo.

2.–Insistimos en ello en una investigación de la cual el presente trabajo es heredera. Véase Elia Saneleuterio Temporal, «Estructura comunicativa y figuras pragmáticas [Claves de la modalización lírica en la poesía de Miguel Hernández]», en Arcadio López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón tengo bañada. Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010, p. 37.

3.–Arcadio López-Casanova, *Miguel Hernández, pasión y elegía*, Madrid, Anaya, 1993, p. 4. La mayor parte de la crítica que ha notado este cambio en la estructura comunicativa se ha centrado en la transformación del yo. Véase Jorge Urrutia, «El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*», en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional, tomo I*, Orihuela-Elche-Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 155-161. Insiste en algunas de estas ideas en el siguiente congreso hernandiano: «Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el modelo comunicativo hernandiano)», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 95-105. Otro estudioso que toma una perspectiva de análisis cercana a la nuestra, pero quedándose asimismo en el nivel pragmático del emisor, es Joaquín Marco, en su artículo «Función y ficción del poeta en la poesía de guerra de Miguel Hernández», en José Carlos Rovira (coord.), *op. cit.*, pp. 139-146.

4.–Es el caso de Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978 [1.ª ed.: 1962], p. 50.

5.–Citamos los textos del poeta por la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (eds.), *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 1982, indicando entre paréntesis las siglas *OPC* seguidas de la página correspondiente.

6.–La teorización de las actitudes líricas corresponde al estudio de Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 445-460, pero muchas de las perspectivas metodológicas y terminológicas que aplicamos pertenecen a la sistematización de Arcadio López-Casanova, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994, pp. 57-82.

7.–Véase Juan M.ª Calles, *La modalización en el discurso poético*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 [en línea], disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/124705 21922361506210435/009402.pdf> [ref. de 9 de octubre de 2010], p. 270.

8.–Establecimos allí, en relación a los libros *El rayo que no cesa* y *Cancionero y romancero de ausencias*, que la presencia de apelación lírica alcanzaba prácticamente la proporción de dos tercios del total. Véase art. cit., p. 48.

9.–Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

10.–Desarrollo estas cuestiones en el artículo citado, pp. 48-49 y 53-54.

11.–Conocidas son las relaciones amorosas del poeta, que no implicaron a una sola mujer. Sin embargo, aunque los poemas de, por ejemplo, *El rayo que no cesa* no fueran todos exclusivamente escritos con un único referente femenino, la intencionalidad de la dedicatoria –«A ti sola [...]»– confiere, formalmente, definitiva unidad a la imagen de la enunciataria.

12.–*Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios hernandianos*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1987 [1.ª ed. en italiano: 1966], p. 75.

13.–Muchas veces no sería más que un camino polvoriento más o menos abarrotado, con el trasero de un camión como humilde tribuna.

14.–La relación entre la violencia y la justicia social, concretizadas en la representación dramática, ha sido detalladamente estudiada por David García-Ramos en su artículo «Justicia social, violencia y sacrificio en el teatro de Miguel Hernández», en Arcadio López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón...*, *op. cit.*, pp. 95-121.

15.–Citado por Juan Cano, en su edición de *Viento del pueblo*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 23.

16.–Cf. José María Balcells, «Valores del trabajo en la poesía de Miguel Hernández», en José Carlos Rovira (coord.), *op. cit.*, pp. 403-410.

17.–López-Casanova, *Miguel Hernández...*, *op. cit.*, p. 45.

18.–Para el estudio de otros apóstrofes plurales con diversos matices, marginales pero significativos, remitimos al análisis que de «Hombres viejos» y «Llamo a los poetas» ofrecemos en el artículo citado (Saneleuterio, art. cit., p. 50).

19.–Como ya señalé, estos dos apóstrofes «se encuentran en poemas que elevan a nivel paratextual la identificación de oficio y nacionalidad: "Al soldado internacional caído en España" y "Campesino de España"». Saneleuterio, art. cit., p. 51. Estos títulos se suman a la tónica general de muchos poemas, cuyo referente titular se convierte –al pasar al cuerpo del texto– en el receptor de los apóstrofes.

20.–Guillermo Carnero (en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo xx*, Barcelona, An-

thropos, 1989, pp. 262-263) relaciona estos dos últimos poemas, por su «imprecación al proletariado que carece de conciencia de clase», con otros textos posteriores, como «Los andaluces», de José Hierro, aunque en este no se da, propiamente, la imprecación, al no haber en él recursos apelativos.

21.–Sobre las reflexiones de los literatos acerca de la conveniencia o no de subyugar el arte a la causa popular y su interés por acotar el límite entre lo provechoso y lo pertinente, resulta interesante consultar el texto de la célebre «Ponencia colectiva» (*Hora de España*, VIII, agosto de 1937, pp. 81-95), así como el análisis de la misma que lleva a cabo Aitor L. Larrabide en su artículo «Juan Marinello y Miguel Hernández: aportaciones sobre una relación amistosa y literaria», en Arcadio López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón...*, *op. cit.*, pp. 193-207.

22.–*Cf.* Elia Saneleuterio, «Espacio público y territorialización. La imagen de la mujer en la obra de José Hierro», en María Mercedes González de Sande (cur.), *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Roma, Aracne, 2010, pp. 429-440.

23.–Juan Cano, nota 48 de su edición de *Viento del pueblo*, *op.cit.*, p. 118. Cf. Francis Komila Folie Aggor, quien interpreta este poema en la misma línea: «Hernández no vacila en hacer ver que su preocupación por el futuro de los demás trasciende cualquier sentimiento personal suyo». En «Tragedia y triunfo: La muerte en la poesía de combate hernandiana», en Carmen Alemany (ed.), *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992, p. 202.

24.–«Le statut communicatif du poème lyrique», en École de Tartu, *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Complexe, 1976, p. 207. Esta apelación «impropia» fue característica del esquema modalizador de su *opera prima*, *Perito en lunas* (1933), si bien en ella se trataba de un lenguaje puramente metafórico, condicionador hasta tal punto de las figuras pragmáticas que en un artículo previo las englobamos bajo el rótulo de «modalización imaginativa» (cf. Elia Saneleuterio Temporal, «La modalización imaginativa y el conceptismo estrófico de *Perito en lunas*», *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 2, 1, 2010, pp. 150-164). La diferencia más sustancial con la presente apelación simbólica es la fuerza expresiva y exhortativa de que el llamado «apóstrofe imaginativo» carece.

25.–Véanse, respectivamente, los poemas «Madrid» (*OPC*, pp. 406-407), «Visión de Sevilla» (*OPC*, p. 348-350), «Fuerza del Manzanares» (*OPC*, p. 366-368) y «Madre España» (*OPC*, p. 408-409).

26.–Cf. Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1.ª ed. en francés: 1948], pp. 19-73.

27.–Graciela Susana Puente ofrece, como uno de los frutos de su tesis doctoral, un minucioso comentario de este poema: «La convocatoria épica y visionaria en Miguel Hernández: análisis de «Llamo al toro de España»», en José Carlos Rovira (coord.), *op. cit.*, pp. 967-974.

28.–La evolución de toro a madre es, para Jorge Urrutia, signo de que en el poeta «se suavizará la garra». Véase «Leer a Miguel Hernández...», art., cit., p. 104.

29.–Sobre la función didáctica de la «poesía de trinchera», véase López-Casanova, *Miguel Hernández...*, *op. cit.*, p. 45.