UN PRIMER ACERCAMIENTO A «PASIONARIA» DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Rafael Alarcón Sierra

Miguel Hernández publica «Pasionaria» en el número 24 de *Frente Sur*, el 13 de junio de 1937, de donde pasa después, sin variantes, a *Viento del Pueblo* (Hernández 1937c: 137-142 y 1992: 607-610). No se conservan manuscritos 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, mientras habla y mira hacia la derecha, hacia el inicio del texto. Si exceptuamos la foto de Miguel Hernández que encabeza el libro, es la única imagen de una persona conocida que encontramos en el mismo, de entre las diecisiete que acompañan a los poemas, y la única que aparece silueteada sobre la página en blanco. La composición hernandiana produce sentido, pero también presencia, porque aporta aquello que le falta a la fotografía: la voz del poeta y la de Pasionaria. Quien seleccionó las imágenes fue seguramente Tina Modotti. La de Pasionaria parece proceder del discurso con que arengó al Quinto Regimiento a comienzos de octubre de 1936, y probablemente sea de «Chim», alias de David Seymour (Alarcón Sierra 2015 y 2016).

No era la primera vez que una fotografía de Ibárruri se enfrentaba a un texto de Hernández. En *Frente Sur* había sucedido en dos ocasiones. En ambos casos, como en el libro, su imagen está captada durante uno de sus discursos. Además, Pasionaria intervino en el mitin de clausura de la Conferencia Provincial de Jaén del Partido Comunista el 30 de mayo de 1937, al que pudo asistir Hernández o escucharlo, pues fue retransmitido por radio, y hasta pudo impulsar la escritura del poema.

Imágenes de Pasionaria tomadas en sus mítines aparecían casi todas las semanas en la prensa republicana, dada la importancia de sus arengas para sostener el ánimo. Ibárruri multiplica su actividad, creando eslóganes como «¡No pasarán!» o «El pueblo español prefiere morir de pie a vivir de rodillas». 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, es frecuente su reproducción en litografías (como la que le dedica Oskar Kokoschka), tarjetas postales y carteles (como los de Peregrín y Robres), y poemas (incluso en la España franquista, como en el anónimo titulado *Una canción funeraria de Lola la Pasionaria*, o la copla que reproduce Ricardo Fernández de la Reguera 1988: 30), de los que el de Miguel Hernández es uno de los primeros y mejores, por encima de otros más circunstanciales (como «¡En pie!», de Luis de Tapia o «Regimiento Pasionaria» de Leopoldo Urrutia), seguido por los de Vicente Huidobro («Pasionaria»), 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», de Alejandro Ayarza, o la canción de Víctor Manuel, «Sí, veremos a Dolores». Jorge Semprún, en *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 a Pasionaria de Alberti, César Arconada o Juan Rejano. Del poema hernandiano escribe Semprún (2010: 26):

> No es posible [...] olvidar que el precursor de todos nosotros, el maestro inigualable, fue Miguel Hernández [... en él], 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.

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, Francisca Solano, Lina Odena, Encarnación Giménez, Agnes Dormay, sin olvidar a

«Rosario, dinamitera» ni el valor de las mujeres en general. Lucía Sánchez Saornil recopila su *Romancero de Mujeres Libres* (1937) y un conocido cartel proclama: *Agustina de Aragón / Mariana Pineda / Aída Lafuente / Lina Odena / Heroínas de la independencia y la libertad de España.*

Viento del pueblo no es un poemario de excesivos nombres propios, pero estos están bien repartidos, normalmente en parejas: en la dedicatoria, Aleixandre y Neruda; en los primeros poemas, dos héroes muertos, García Lorca y Pablo de la Torriente; en el campo bélico e ideológico, Mussolini («Ceniciento Mussolini»)[1] frente a Lenin («El incendio»). Y, al final del libro, «Pasionaria» hace pareja con «Rosario, dinamitera», que ha aparecido antes. También la hace con «Euzkadi», situado tras el primero. En realidad, son tres las mujeres protagonistas, aunque la tercera, la mujer encinta a la que se dirige la «Canción del esposo soldado», no tenga nombre porque representa a todas las mujeres de la retaguardia republicana, como también lo hacen las mujeres citadas en otros poemas: madres, hermanas o novias, mujeres serenas o soleadas, mujeres del pueblo que ríen y paren y hasta mujeres italianas, que el Duce «enviuda y desangra».

No incluyó Hernández en *Viento del pueblo* el poema dedicado a las «Andaluzas», en octosílabos como «Aceituneros», con el que resuena y se empareja. Al igual que en los poemas, la mujer también aparece representada en las fotografías de *Viento del pueblo* (el trabajo, la producción, el combate y la defensa es tarea de todos): una madre y una niña en «Elegía primera»; campesinas en «Los cobardes» y «1º de mayo de 1937»; una miliciana en «Llamo a la juventud»; y finalmente, «Pasionaria». Su importancia en el poemario se indica de varias maneras: es la única personalidad de las citadas en el mismo que aparece fotografiada; su posición en la parte final del libro consuena no solo con los héroes homenajeados en su principio (héroes 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, presente en la composición «Visión de Sevilla»: el general Queipo de Llano.

---

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

Como he comentado en otro lugar (Alarcón Sierra 2017), el impacto de sus arengas desde Radio Sevilla en ambos lados del frente hizo que la contrapropaganda republicana tuviera que emplearse a fondo en satirizar y degradar a su emisor.

«Pasionaria» no es simplemente una composición encomiástica que un poeta comunista dedica a una dirigente de su partido, elevada a mito de la clase obrera y del bando republicano. Se trata de un panegírico de Ibárruri como luchadora y revolucionaria, pero supera el estereotipo circunstancial al integrar esta figura en la cosmovisión poética que Hernández desarrolla durante los años de la guerra. No solo la integra, sino que hace de Pasionaria el centro de la misma y un doble femenino del propio poeta: ella es la tierra, el fuego, el árbol, el viento, la madre, la propia España y su voz; bajo ella se cobijan y encuentran aliento todos los hombres del pueblo. La ubicación del poema, su significado y su contenido simbólico están muy próximos a «Madre España» en *El hombre acecha*.

Métricamente es una silva que combina heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, siendo mayoritario el segundo, tipográficamente separada en estrofas cada punto y seguido (predominando las de cuatro y seis versos), con rima consonante, normalmente alterna en las estrofas de versos pares y ternaria en las impares (y con un trenzado conclusivo en las dos últimas). Además, un par de alejandrinos (vv. 19 y 53) aparecen espacialmente separados de la estrofa con la que riman.[2] Este recurso, de 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 en la «Elegía primera», y en los poemas de su parte final. Es una disposición que emplea Aleixandre en poemas de *Espadas como labios* y de *La destrucción o el amor* y, durante la Guerra Civil, Huidobro en el poema «España» (1937).

El ritmo de metro y rima (a final de verso pero también en ocasiones interna) va acompañado de otros recursos fónicos y sintácticos de repetición: correlaciones, paralelismos y similicadencias,

[2] Este interespaciado original se respeta en Hernández 1989: 123-125 y en 1992: 607-610, pero no en 2000: 515-517, ni en 2017: 713-715.

anáforas, anadiplosis o poliptoton. 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 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 de su canto y su vida, mientras que el resto del poema está dedicado a Ibárruri. A su vez, este se divide en dos partes: en la primera, el sujeto lírico habla de ella en tercera persona, 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: la primera parte de las citadas desarrolla principalmente los motivos de los pies y del fuego; la segunda, los del árbol y la voz. 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 once y catorce; 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») y 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 le hallará cantando, «como el pájaro», 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 consuena con la dedicatoria del libro («Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para [...] conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas») y con el último verso de la siguiente estrofa, donde la tierra española es aludida, a través de una sinécdoque, como «municipio de hermosuras». 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. Hay, en el

acto de morir cantando, la afirmación de la experiencia estética como entrega final, la conversión del destino en una verdad que se cumple en su realización.

Pasionaria, por su parte, va a revelarse como un doble 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 los rasgos simbólicos de una pasión cristológica (el sujeto lírico como un nuevo Cristo, Pasionaria –lo anuncia su seudónimo– 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 poeta, sino también la del público al que se dirige. Antes que Semprún, lo señaló María Zambrano (2007: 186-187), al escribir de Hernández: «Era un creyente. / Un creyente en la comunión que se da también por la palabra [...], el fervor por la comunión con el hombre» [...] "¿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 dedicatoria. 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» (vv. 71-74).[3] La querencia existencial de la muerte, que ya está en su poesía anterior, encuentra un sentido colectivo, social, real e histórico en la Guerra Civil. Hay una fusión solidaria con su pueblo a través de esta idea de comunión igualitaria en 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» (vv. 14, 17-19). La entrega a la muerte no es funesta, sino un destino necesario y hasta dulce, como expresa la aliteración, con rima

[3] No estará de más recordar el famoso verso de Rafael Alberti en *Marinero en tierra* (1925): «Si mi voz muriera en tierra»...

interna, del verso cuarto: «cantando ha de cogerme el hoyo blando». La misma imagen e idea, con idéntico término, «hoyo» (frecuente en las expresiones populares para identificar la sepultura), aparece en «Vecino de la muerte».

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 designa metonímicamente toda la tierra española. La elección de «estepa» también tiene connotaciones 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», del pueblo levantado en armas. 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 resuena con el final de la estrofa anterior.

Tras esta presentación, el sujeto lírico se inclina hacia los pies de la figura femenina, con lo cual inicia un retrato inverso en la estrofa ulterior, 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». La acción reverencial de besar los pies aparece por primera vez en la poesía hernandiana dirigida a la Virgen María, en «Plegaria» (vv. 22, 37, 67-68, 125-126) y «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 en el soneto octavo de *El rayo que no cesa*, o en «Me llamo barro». Al llegar a la guerra, a través de un proceso de resignificación, es el pie y la pisada de Pasionaria, que contiene la tierra que protege, el que merece ser devocionalmente besado.

La figura femenina es definida como una «herida española» («heridas las gacelas» en v. 45): es la herida abierta de la guerra, que también lleva el poeta en sus carnes, en comunión con el pueblo. Esta herida, querencia de muerte, en Hernández primero había sido amorosa y existencial, como en los versos de «Sino sangriento» (vv. 22-23, 90-92) y en «Alba de hachas», donde la herida se anuncia colectiva (v. 15). Con el inicio de la guerra, Hernández confirma su fraternidad en el dolor, tanto en *Viento del pueblo,* en «Recoged esta voz», (vv. 8-12), como en *El hombre acecha:* «El herido» (I, v. 18). Es una situación existencial, como confirma en *Cancionero y romancero de ausencias* («Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida», vv. 1-4).

El verso «Aquel gesto que lleva de nación enlutada» tiene varias resonancias: el término «gesto» consuena con el famoso inicio del soneto V de Garcilaso. Pero este ademán es «de nación enlutada», lo que se relaciona con la «herida española» anterior, y con el hecho de que Pasionaria siempre va 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, 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 (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 y noble, «el almendro en flor de su osamenta», en imagen ponderativa que recuerda a expresiones populares análogas («la flor de Olmedo» del cantar, que recoge Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*, y Lorca en *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 (Elegías a Lorca, v. 86, y a Pablo de la Torriente, vv. 44-45) como de la colectividad, en «Sentado sobre los muertos» (vv. 40-41), «Recoged esta voz» (II, v. 124) o «Aceituneros» (vv. 33 y 36). En «Madre España», de *El*

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 queda de manifiesto en «A Raúl González Tuñón» y «El incendio», así como en «Juramento de la alegría», «Campesino de España» o «Euzkadi». Finalmente, los motivos del pie y el fuego se sintetizan en un alejandrino exento de gran fuerza expresiva y metafórica: «A sus pies, la ceniza más helada se encona» (v. 19. Para estos motivos, véase además Rovira 1983: 256-257 y 292-294).

En la siguiente parte del poema, el sujeto lírico se dirige a Pasionaria en segunda persona. El elogio de la misma sobrepuja a la misma naturaleza, pues su ser unifica tierra y cosmos, se convierte en una figura mítica, un árbol simbólico bajo el que se cobija todo el pueblo (cf. la interpretación de Chevallier 1978: 319-323). Superando cualquier epíteto, se la califica de «Vasca de generosos yacimientos» y, en una enumeración con doble rima interna, de «encina, piedra, vida, hierba noble». Ibárruri era vasca, sus primeros artículos los publicó en *El minero vizcaíno* y su esposo fue minero. Pero, por encima de la 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, símbolo de las libertades vascas, y tras el poema a Ibárruri, Hernández sitúa, el titulado «Euzkadi»). De este modo se anuncian sus dotes de robusta y enérgica dirigente. La fortaleza ascensional del árbol, que une tierra y cielo, raíces y ramas, es uno de los símbolos centrales de *Viento del pueblo* (como también de Juan Ramón Jiménez). Representa la resistencia del pueblo y aparece repetidamente en el poemario (en «Elegía primera», «Al soldado internacional caído en España», «Aceituneros», «Visión de Sevilla», «Pasionaria» o «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 («Dichoso el árbol que es apenas sensitivo», «Lo fatal»), y el tercero culmina con una delicada imagen. La segunda parte de la estrofa vuelve al motivo anterior 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 verso posterior, adelantan el motivo de las extremidades, que desarrollan las dos estrofas posteriores, 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 resonancia nerudiana: «Todo llega a la punta de los dedos como flores, / a uñas como relámpagos» («Desespediente», *Residencia en la tierra*, vv. 23-24). El «fósforo» de las palabras de Pasionaria también está en las del poeta («fósforo emocionado» en «Pueblo», de *El hombre acecha*, vv. 31-32). Este poder ígneo 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 capaces de lanzar rayos, poder divino. El estiramiento ascensional y metafórico de este cuerpo, que va de las raíces a las estrellas, es frecuente en las imágenes surrealistas, y la analogía con las esculturas de Alberto Sánchez parece evidente, sobre todo con *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937).

La estrofa que sigue es recurrente en sus imágenes y conclusiva en su triple repetición anafórica (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 consuma, / porque tanto tormento, / porque tantas miserias». En un movimiento inverso, los dedos y uñas anteriores se prologan en los brazos hasta llegar al pecho y las arterias; los brazos son como ramas que hacen espuma contra el viento (como el «almendro en flor» citado antes v. 18), repitiendo un término, «viento», que aparecía al inicio

de esta segunda parte (v. 22) y otro, «espuma», que aparecía en el verso noveno. El triple cierre anafórico, anticlimático y descendiente anuncia el dolor de la guerra («tormento», «miserias»), del que esta figura consuela («hierba noble», v. 21, que consume la «maleza», v. 37).

Si antes habían aparecido las «criaturas» y «el minero», una vez que ha sido completado el retrato es el momento de citarla por su apodo, y completar la población de los «hombres del trabajo» (que aparecen en diversos poemas de *Viento del pueblo*). Ahora son herreros, pastores y pescadores, que, en comunión fraterna, veneran 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, 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 lógico: a través de mítines y discursos, transmitidos por prensa y radio, es su voz la presencia que llega a todas partes. Por eso, como se expone en la estrofa décima, pese a ser la guerra un momento de oscuridad, todas las mujeres, incluso las que más han padecido (en imagen de raigambre mística: «naufragadas y heridas las gacelas»), «se reconocen» en esta «voz incandescente». Es una voz que, según la estrofa undécima, sale de la entraña misma de la tierra («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», «hablando» y, posteriormente, en perífrasis verbales que expresan proceso abierto), de tal modo que se la identifica con la patria en un verso trimembre clave: «mujer, España, madre en infinito». No puede llegar más lejos el encomio: Pasionaria es la personificación de la nación. De este modo, Hernández cierra el círculo de su cosmovisión lírica, en cuyo centro hay una mujer que es tierra, árbol, fuego, madre, consuelo y refugio.

Tras este culmen, un alejandrino bimembre, separado del resto de la estrofa, marca una transición hacia la atenuación del dolor y de la crueldad, gracias a su voz: «Pierden maldad y sombra tigres y carceleros». Es la sombra que ponía «oscuro el mediodía» (v. 43); los «tigres» crueles y sanguinarios (tan frecuentes en la lírica surrealista,

de Breton a Aleixandre) frente a las gacelas «naufragadas y heridas» (v. 45) del bestiario simbólico hernandiano, las mujeres del pueblo en guerra.

Las dos estrofas consecutivas se centran en el protagonismo colectivo bajo el amparo de la voz de Pasionaria: en la décimo segunda (cuyo ritmo se refuerza con similicandencias y bimembraciones), «Por tu voz habla España la de las cordilleras» (en el verso 24: «Solo los montes pueden sostenerte»), «la de los brazos pobres y explotados» (esos brazos irredentos defendidos por Hernández en otros poemas del libro); 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. 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 meridanos reiteran una visión 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[4] («¡yunques, sonad[!]», en la elegía machadiana «A don Francisco Giner de los Ríos»). 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 Lorca y a «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 fuerza visionaria: Pasionaria arde «sobre el arco nublado del olvido» (el arco, símbolo de muerte en Lorca), y su vida vence al tiempo, 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.

---

[4] Parece resonar, además, en este verso sintético, lo que poco antes había escrito 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 cigarra».

La última insiste en esta victoria frente al tiempo, que otorga a Pasionaria una cualidad luminosa y casi estatuaria («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 sean también tópico petrarquista y motivo de ensoñación baudelaireana). El motivo de la cárcel consuena con los «carceleros» del anterior alejandrino exento, y expone una penosa situación presente en «Campesino de España», en «Las cárceles» de *El hombre acecha* y en su obra y su vida final.

Como hemos visto, a través de su materialismo místico («entendimiento místico de la guerra»,[5] que el poeta achaca al pueblo español) y de la resignificación de 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 alta calidad lírica y visionaria.[6]

---

[5] Hernández (1937a).

[6] Este trabajo se inscribe en los proyectos I+D+i del MINECO El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XVIII-XXI) (ref. FFI2015-63673-P), 2016-2018, y Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte II: estudio y edición de obras inéditas (ref. FFI2016-74873-P), 2017-2019.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALARCÓN SIERRA, Rafael (2015). «La relación texto-fotografía en *Viento del pueblo* de Miguel Hernández», *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies* 2.2, Fullerton, California: 172-212.

–, (2016). «*Viento del pueblo*, de Miguel Hernández, como fotolibro: la relación entre poema y fotografía», en Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.), *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*, Madrid: Escolar y Mayo Editores, 295-317.

–, (2017). «Pasión y terror en Miguel Hernández: "Visión de Sevilla" (Nuevas investigaciones)», ponencia plenaria expuesta el día 15 de noviembre de 2017 en el *IV Congreso Internacional «Miguel Hernández, poeta en el mundo»*, Orihuela, Alicante y Elche: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Universidad de Alicante, Universidad Miguel Hernández de Elche, 15 al 18 de noviembre [Actas en prensa].

CHEVALLIER, Marie (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid: Siglo XXI.

FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Ricardo (1988 [1955]). *Cuerpo a tierra*, Barcelona: Planeta.

HERNÁNDEZ, Miguel (1937a). «Sobre el decreto del 8 de abril. El fascismo y España», *Frente Sur*, 9, Jaén: 18 de abril de 1937.

–, (1937b). «La fiesta del trabajo», *Frente Sur* 12, Jaén: 1 de mayo de 1937.

–, (1937c). *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*, Valencia: Ediciones Socorro Rojo.

–, (1989). *Viento del pueblo*, Ed. de Juan Cano Ballesta, Madrid: Cátedra.

–, (1992). *Obra completa, I. Poesía*, Ed. de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid: Espasa-Calpe.

–, (2000). *Obra completa, I Poesía. Prosas*, Madrid: Espasa-Calpe.

–, (2017). *La obra completa de Miguel Hernández*, Ed. de J. Riquelme y C. R. Talamás, Madrid: Edaf.

ROVIRA, José Carlos (1983). *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante: Universidad de Alicante.

SEMPRÚN, Jorge (2010 [1977]). *Autobiografía de Federico Sánchez*, Madrid: Diario Público.

ZAMBRANO, María (2007). «Presencia de Miguel Hernández», *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Trotta, 182-188.