

«No hay guerra sin retórica»: poesía y propaganda en *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández¹

Sabrina Riva

Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET

Aunque haya además de los señalados otros elementos caedizos, circunstanciales, y aunque aquí y allá asome aún el preciosismo decorativo, un rostro pálido y secundario, se equivocará quien vea en *Viento del pueblo* el fruto transitorio de una situación de urgencia y no del resultado de una revelación definitiva.

José Ángel Valente (*Las palabras de la tribu*)

Antes de que Miguel Hernández encarne como ningún otro poeta la causa republicana y de que las imágenes del «poeta soldado» y «poeta del pueblo» contribuyan, entre otras, a cimentar su mito, el primer tramo de su producción nos muestra a un escritor que, entre la imitación y el cambio, avanza decidido

¹ La frase con la que comienza el título del presente capítulo, como es sabido, pertenece al texto «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín», publicado por Antonio Machado en el primer número de la revista *Hora de España*, en 1937. Allí, Mairena expresa: «Cuando los hombres acuden a las armas, la retórica ha terminado su misión. Porque ya no se trata de convencer, sino de vencer y abatir al adversario. Sin embargo, no hay guerra sin retórica. Y lo característico de la retórica guerrera consiste en ser ella misma para los dos beligerantes, como si ambos comulgasen en las mismas razones y hubiesen llegado a un previo acuerdo sobre las mismas verdades» (8-9). Si bien coincidimos con estos dichos en que en el ejercicio de la propaganda la mayor parte de la poesía de uno y otro bando emplea los mismos recursos, no creemos que en todos los casos se consolide ese uso instrumental del lenguaje, como prueban algunos de los poemas del propio Hernández.

Cómo citar: Riva, Sabrina. 2024. «“No hay guerra sin retórica”: poesía y propaganda en *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández». En *«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quilez, 31-50. Madrid: Ediciones Comlutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00703>

en la búsqueda de su voz poética. Tanto *Perito en lunas* (1933) como *El rayo que no cesa* (1936), al amparo de las novedades presentadas por las vanguardias de los años 20 y 30, acusan el impacto de sus lecturas de los clásicos españoles y de los círculos intelectuales que frecuenta: en el primero, un gongorismo en clave contemporánea, aunque anacrónico para el año en el que lo publica; en el segundo, las huellas de una poesía neorromántica y en ocasiones «impura», cultivada por dos de sus amigos de esa época, Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Sin embargo, como el epígrafe de este trabajo sugiere, la Guerra Civil fue el momento en el que Hernández, en palabras de Rafael Alberti (1989: 19), «se vio como nunca las raíces, se comprendió como jamás de tierra». Es decir, criado en una familia campesina y denodado autodidacta, advirtió el origen de su identidad y hacia dónde esta lo inclinaba, defendiendo con el fusil y la palabra la causa que estimó verdaderamente popular. De esta etapa son, entonces, los dos textos que conforman su ciclo de poesía compuesto en la guerra, cuyo canto es entusiasta y épico en su manifestación inicial –*Viento del pueblo* (1937)–, y más escéptico o preocupado por los horrores de la contienda en su segunda modulación –*El hombre acecha* (1939)–. Una vez terminada la guerra y encarcelado, no está de más recordarlo, su última apuesta poética, *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), evoluciona hacia un estilo de carácter intimista, de un despojado lirismo y reconcentración conceptual, que aprovecha las formas breves populares para la representación de la interioridad.

Con respecto a la poesía creada al calor de la guerra, esta se delinea con un tono decididamente épico. Sus principales pretensiones son persuadir a sus posibles lectores o auditorio, puesto que se quieren sumar adhesiones y mantener la moral; informar acerca de episodios o consignas puntuales; y crear planos de idealización o grandeza, sobre todo en torno a líderes políticos o héroes populares que sirvan de ejemplo e inspiración. Como interesa también favorecer su memorización y potencial declamación, se trata de textos de retórica más bien sencilla y sin eufemismos, en algunos casos de señalado carácter oral. Si consideramos además que la poesía no es solamente algo «que se nos dice», sino algo «que se nos hace» (2010: 31), en términos de Terry Eagleton, durante la contienda esta se convierte junto al resto de las manifestaciones artísticas en una acción social concreta, que contribuye a forjar una concepción unificada de la causa por la que se lucha. En cualquier caso, aunque los versos de los republicanos y los nacionalistas tienen muchas características en común, la diferencia entre estos radica en que los primeros «entienden desde el primer momento que la poesía y la cultura en general pueden utilizarse como expresión

popular de la libertad, la solidaridad, la igualdad, la justicia o la revolución», mientras que los segundos «conciben el impulso poético como una forma de exaltación altisonante de símbolos imperiales y religiosos» (Guadaño, 2015: 287). La propaganda aprovecha todos los circuitos de divulgación que tiene a su alcance –la literatura, el teatro, la prensa periódica, la radio, el cine, la cartelería–, al tiempo que experimenta con distintos tipos de publicaciones milicianas, como la hoja mural, y los versos son recitados en las trincheras o viajan en postales u octavillas. Se produce, en definitiva, una circulación incesante de consignas e imágenes por las distintas vías enunciadas, propiciándose su reciclaje y reutilización, al punto de convertirse en una «maquinaria retórica» que construye eslóganes y símbolos.

De las experiencias hernandianas durante el conflicto bélico nace *Viento del pueblo*, por cuestiones de espacio el único poemario del ciclo de guerra en el que nos detendremos. El texto está compuesto por veinticinco poemas de rai-gambre sobre todo popular, aunque también de tipo culto, que van del romance al verso libre, pasando por los registros del canto épico, la elegía, la oda y el poema imprecatorio o satírico. Estos poemas aparecieron en su gran mayoría primero en revistas del frente como *Frente Sur* o *Frente Extremeño*, órganos del Partido Comunista como *La voz del combatiente* y *Ayuda*, y en la prensa promovida por los intelectuales republicanos más importantes de la época, fundamentalmente *Hora de España*, *Nuestra Cultura* y *El Mono Azul*, para luego ser recuperados en el libro que editara Socorro Rojo en 1937². Signada por unos particulares horizontes de recepción y por la búsqueda de efectos pragmáticos, más allá de su praxis literaria, esta poesía diseña en consecuencia una «retórica del compromiso» en sintonía con su circulación escrita y con su recitado en las trincheras, mítines y actos políticos, esto es, con fines propagandísticos, apostando al mismo tiempo por una apropiación consciente y meditada de la poesía tradicional popular. No olvidemos que el romance fue la forma más empleada para cantar la gesta, no solo por tratarse del «género poético más general, más constante y más característico de la literatura española» (Martín de Riquer, citado en Baehr, 1973: 205), es decir, el más difundido y popular, sino porque sus rasgos constitutivos lo hacen más fácil de memorizar y porque presenta un carácter lírico-narrativo.

² Por otro lado, cabe destacar que el subtítulo del poemario es *Poesía en la guerra*, aspecto que enlaza con otra parte de su producción de esa época, *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*, ambos publicados también durante 1937.

Dicha retórica, no obstante, fue rechazada en diversas reseñas y en varios comentarios que se realizaron al publicarse el libro. Ejemplo de ello fueron las críticas de Manuel Altolaguirre y Ramón Gaya, ambas en la tribuna de *Hora de España*. Si bien Altolaguirre transcribe distintas muestras del poemario que considera afortunadas y le dice a Hernández «puedes con tu poesía llenar en parte, el vacío irreparable que nos ha dejado en España el poeta Federico García Lorca» (1937: 75), unas líneas después, en pos de señalar la desigualdad de su poesía, rechaza un fragmento de «Llamo a la juventud»; puntualmente los versos «subiera en su airado potro / y en su cólera celeste / a derribar trimotores / como quien derriba mieses» (2010: 490)³. No proporciona argumentos razonados, sino que apela a su complicidad con Hernández y afirma: «No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda» (1937: 77). Ramón Gaya, por su parte, sostiene que no todos los versos «que son verso siempre, son siempre poesía» (1938: 43), criticando la facilidad versificadora del oriolano, pues esta «le arrastra sin remedio, le lleva ciegamente por donde ni él mismo sabe y termina siendo esclavo de su propia facilidad, es decir, termina por ser facilidad sola, por ser vacío, por ser nada» (1938: 44).

Dejando a un lado el mito sobre su facilidad a la hora de crear versos y la crítica por el exceso de retoricismo –ambas impugnadas en el minucioso estudio del antetexto hernandiano desarrollado por Carmen Alemany Bay (2013), gracias al cual sabemos que las versiones previas eran más elaboradas y que el sesgo propagandístico de los versos es una opción consciente–, aún queda una pregunta por responder: ¿Altolaguirre y Gaya piensan el género poético desde la ideología burguesa o dominante, según la cual la poesía es «la expresión de lo privado, de la intimidad o de esa verdad interior del sujeto», a la que hay que sumarle «la distinción kantiana de lo trascendental-puro y lo cotidiano-empírico» (García, 2013: 77)? ¿O más bien proclaman un posicionamiento *engagé*, que cuestiona la autonomía del campo literario, pero sin renunciar a ella? Quizá la respuesta la encontremos en un texto que el propio Hernández suscribe, la recordada «Ponencia colectiva» leída por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, celebrado en Madrid y Valencia, en julio de

³ De aquí en adelante la obra de Miguel Hernández se citará por la siguiente edición: Miguel Hernández (2010). *Obra completa*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.

1937⁴. En este texto no se aboga necesariamente por una correspondencia entre la ruptura estética y la revolución política, ni por un realismo en términos socialistas, dado que no alcanza con que una pintura muestre a un obrero con el puño en alto. Para ellos, «todo cuanto sea defender la propaganda como valor absoluto de creación» es «demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía» (1937: 91). En el seno de una tradición cultural humanística, consideran que debe haber una estrecha relación entre el contenido de una obra de arte y el proyecto estético y vital del artista, entre «la realidad objetiva y el mundo íntimo» (1937: 89)⁵.

Nuestro trabajo pretende, entonces, analizar la singular naturaleza semiótica de esta «poesía de urgencia», su alcance ideológico y su función perlocutiva, con la advertencia de su intervención a menudo «heterónoma», que pone en cuestión la especificidad y autonomía de sus fueros estéticos; haciendo hincapié en la construcción del *ethos* lírico/autoral hernandiano y sin olvidar la reescritura de la tradición oral, en la que destaca en especial la recuperación del romance.

En la poesía de guerra, como ya indicamos, el discurso poético y el discurso político se desentienden de sus características fronteras genéricas, se solapan y fusionan, potenciando su diversa pero complementaria fuerza ilocutiva y provocando unos determinados efectos pragmáticos: dar ánimo a la tropa, reclutar

⁴ La ponencia fue publicada en *Hora de España*, en su número de agosto de ese mismo año. Y suscrita por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. Es decir, intelectuales de distintas clases sociales, del ámbito de las letras o las bellas artes, comprometidos con la causa republicana, que en buena medida pertenecían a las llamadas generación del 27 y generación del 36. Como señala Aitor Larrabide, el texto tiene un gran valor porque da testimonio de cómo un grupo de intelectuales de procedencias tan distintas «fueron capaces de abstraerse de las circunstancias y de la disciplina de partidos para postular un concepto de arte general que dio sus buenos frutos» en lo sucesivo (2015: 100-101).

⁵ De los escasísimos textos autopoéticos de Hernández que se conservan, buena parte son el resultado directo de sus experiencias durante la contienda. En estos menciona, por un lado, el profundo cambio que significó la guerra en su vida. En «Un acto en el Ateneo de Alicante», publicado en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937, se puede leer: «Siempre será guerra la vida para todo poeta; para mí siempre ha sido y me vi iluminado de repente el 18 de julio por el resplandor de los fusiles en Madrid» (2010: 844). Por otro lado, indica la confianza que tiene en la palabra poética, al reconocerla como instrumento de lucha. Tanto en el prólogo a *Teatro en la guerra* como en un texto introductorio al poema «Fuerza del Manzanares», entiende la poesía como un arma. En este último, afirma: «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» (2010: 843).

soldados, denunciar injusticias, delinear los episodios fundacionales del relato épico, entre otros. La enunciación se simplifica en gran medida, debido a que un enfrentamiento armado no permite posturas intermedias. De este modo, su poética se rige por el binomio «nosotros/ellos», o lo que es lo mismo, en términos de Eliseo Verón (1987), el discurso se desdobra, presentando un «destinatario positivo» o «prodestinatario», colectivo dentro del cual se insertan los españoles del bando republicano, los rusos, las ideas de izquierda, la juventud y los valientes; y un «destinatario negativo» o «contradestinatario», grupo conformado, en transparente oposición al anterior, por los españoles del bando nacionalista, los alemanes e italianos, el fascismo, los viejos y los cobardes. Junto a estos, no obstante, convive aquel que no comulga plenamente con ninguno de los sectores en disputa o «paradestinatario», a quien se dirige toda la carga persuasiva del texto. Puesto que levantar la moral de los soldados y desarrollar el entramado de la narración heroica, con sus ajustes de cuentas y sus argumentaciones ideológicas, son tareas periódicas, las categorías suelen superponerse.

Con respecto al *ethos* o «talante del que habla» (Aristóteles, 1994: 175), en los poemas estudiados este mantiene un estrecho vínculo con el destinatario positivo, con el que comparte un sistema de creencias. La cercanía de estas posiciones, la adecuación y la verosimilitud de la voz poética se construyen tanto en relación con la apariencia de Miguel Hernández, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas, incluso la entonación de su voz, como con su presencia en los campos de batalla y las temáticas más o menos *engagées* que aborda. Sin duda conquista nuestra confianza a fuerza de credibilidad (*ethos*) y, en razón del impulso afectivo logrado por la retórica, logra conmovernos (*pathos*)⁶.

Además, transformado en verdadero símbolo de la causa republicana, la mayor parte de las instancias discursivas apuntalan su imagen como «escritor popular» y, en consecuencia, confieren legitimidad a su palabra. Si el texto se encarga de desmentir o confirmar aquellas representaciones colectivas que circulan antes de que ingresemos en él, poco es el margen de «negociación de la identidad» que se manifiesta en la poesía de guerra hernandiana. Su figura se emparenta en principio con el tópico del «poeta pastor», quien, más allá de la estirpe literaria con la que se relaciona, se piensa en su calidad de campesino y de sujeto acostumbrado al contacto con la naturaleza. En plena contienda

⁶ Si bien pondremos el foco en la construcción del *ethos* hernandiano, no está de más advertir que muchos poemas de indudable carácter maniqueo inscriben el discurso del otro en el propio, configurando así un *ethos* y un *anti-ethos* característicos del discurso polémico (Angenot, 1996). Esta es la forma más usual de incorporar en el propio discurso la imagen del enemigo o adversario.

bélica, Hernández es considerado por Stephen Spender «el poeta de Málaga [*sic*]», aquel que «ha llegado a ser a la vez un soldado de la civilización y el poeta emocionante y profundamente imaginativo de esta guerra» (en Aznar Soler y Schneider, 1979: 90), inaugurando con ese gesto el tópico del «poeta soldado». Y es así, vinculado a la tierra y en tanto joven campesino en las trincheras, como él decide, ya lo veremos, mostrarse en sus versos.

La abundante documentación sobre la vida y la obra del alicantino proporciona información acerca de otros aspectos decisivos que ayudan a componer su imagen. Por ejemplo, Tomás Navarro Tomás, en el prólogo a la primera edición de *Viento del pueblo*—denominado «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras»—, señala:

En el efecto de sus recitaciones, las cualidades de su estilo hallan perfecto complemento en las firmes inflexiones de su voz, en su cara curtida por el aire y el sol, en su traje de recia pana, en su justillo de velluda piel de cordero y hasta en el carácter de su dicción, fuertemente marcada con el sello fonético del acento regional. Sus ademanes son sobrios y contenidos y su expresión enérgica, grave y concentrada. Hay una ardiente exaltación en el recogimiento de su gesto y en la fijeza e intensidad de su mirada (2010: 87).

En rigor, el poeta logra construir una voz creíble no solo gracias a los estereotipos que convoca, su presencia en los campos de batalla y las temáticas que presenta en sus poemas, sino que, conforme a una «concepción más “encarnada” del *ethos*» (Maingueneau, 2002: 5), su apariencia humilde, la entonación de su voz, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas fortalecen el efecto persuasivo de sus versos⁷.

Uno de los grupos de poemas más importantes de *Viento del pueblo* es aquel destinado al reclutamiento de soldados, aunque según se observe la mayoría de estos tienen como fin último esa misión. Con este propósito fueron concebidos «Nuestra juventud no muere», «Recoged esta voz», «Los cobardes» y «Llamo a la juventud», entre otros. En cuanto al último, se trata de un

⁷ Un retrato complementario al realizado por Tomás Navarro Tomás lo encontramos en la crónica «Un poeta en espardeñas», de Nicolás Guillén, en el que se destacan el origen campesino de Hernández y la profunda impresión que este generaba en los que lo conocían: «Este cantor de las trincheras, este hombre salido de las más profunda entraña popular, produce, en efecto, una impresión enérgica y simple. Si le vierais pasar a vuestro lado sin conocerle, jamás os asaltaría la sospecha de que es un escritor, un poeta de primerísimas cualidades, sino que le creeríais un oscuro peón, un pobre pastor de visita en la ciudad» (2009: 11).

romance que presupone escenas de habla propicias para la difusión de la propaganda oficial y el reclutamiento de soldados, tales como el mitin político, la radio, la prensa gráfica e, incluso, la trinchera. La arenga se plantea desde el propio paratexto, donde la primera persona adopta una actitud exhortativa y responde a un propósito concreto: llamar a la acción a los jóvenes españoles de la época.

Siguiendo la estela del romancero, el poema capta la atención del receptor con gran apremio. El comienzo *in media res*, en esta oportunidad, hace alusión al cumpleaños del hablante lírico, quien traza las singularidades de su voz desde la estrofa inicial. «Los quince y los dieciocho, / los dieciocho y los veinte» (489) son los años que este va a cumplir, pero no lo va a hacer en cualquier sitio, sino en la batalla: «Voy a cumplir los años / al fuego que me requiere» (489), asegura. Es decir, ese sujeto es un representante de la misma juventud a la cual se alude en el título y a la que se va a interpelar luego a lo largo del texto. Más aún, el diálogo ente lo particular y lo general es uno de los elementos clave de los romances heroicos, en los que datos precisos de esa índole habitualmente «acompañan la figura del héroe, destacando la ejemplaridad del caso particular y su repercusión universal» (Gala, 1998: 256)⁸. Hernández se sitúa en igualdad de condiciones respecto de sus destinatarios y dota de credibilidad a su alocución merced a su participación directa en la contienda, al hecho de que el «aquí y ahora» de sus poemas se corresponda sin interrupciones con el de los soldados y al conocimiento profundo de las dramáticas circunstancias que se describen en muchas de sus composiciones. Si bien no cuenta en términos aristotélicos con una «edad respetable» para hablar con sentencias, sí lo hace con la experiencia suficiente⁹. Todo lo cual armoniza

⁸ En otro tramo del poema, el sujeto lírico imagina qué sucedería si el Cid Campeador, el héroe histórico-literario de origen español más popular, interviniese en la contienda. De esta manera, en los versos denostados por Altolaguirre, el personaje que alentó viejas hazañas vuelve para participar activamente en nuevas batallas y no duda en formar parte del Ejército Popular: «Si el Cid volviera a clavar / aquellos huesos que aún hieren / el polvo y el pensamiento, / aquel cerro de su frente, / aquel trueno de su alma / y aquella espada indeleble, / sin rival, sobre su sombra / de entrelazados laureles: / al mirar lo que de España / los alemanes pretenden / italianos procuran [...] subiera en su airado potro [...] a derribar trimotores» (490). Sin embargo, la creación de estos planos de idealización y grandeza, que contribuyen a enaltecer la causa y convencer a los receptores de la dignidad de esa lucha, le fue disputada a los republicanos por los nacionales, quienes recuperaron al Cid para defender «la restauración del pasado a través de las armas» (Guadaño, 2015: 305), sobre todo del antiguo imperio español.

⁹ Los testimonios de los soldados que coincidieron con Hernández en las trincheras son por demás elocuentes en este sentido. Como la mayoría explícita, su estatus de «poeta combatiente», y por ende su credibilidad, están anudados a su participación directa en los

con las opiniones vertidas en la ya comentada «Ponencia colectiva». Allí, los firmantes sostienen que su evolución vital acompaña a la de la revolución española, verdadero nexo de unión, el cual los autoriza a hablar en el congreso, y que su juventud es coincidente con la de los soldados en el frente: «En las trincheras se bate, de seguro, la gente que tiene nuestra misma edad, en mucha mayor proporción que otra cualquiera» (1937: 84-85). Por eso tampoco sorprende, hacia el final de la estrofa, la actitud desafiante y decidida –según Serna Arnaiz (1992), propia de la copla y de los trovadores– que el hablante tiene ante la muerte: «y si resuena mi hora / antes de los doce meses, los cumpliré bajo tierra» (89).

Cabe destacar que Hernández intima severamente a los jóvenes, a quienes considera responsables del resultado ulterior de la guerra, pero no renuncia a la fusión con estos. En la última estrofa, esa horizontalidad supone la evolución de una voz en primera persona del singular a otra de tipo colectivo: «La muerte junto al fusil, / antes que se nos destierre, / antes que se nos escupa, / antes que se nos afrente» (492).

Según Gómez y Patiño, el poeta oriolano encuentra en la guerra lo que ella denomina «la dimensión de sí», esto es, la identificación del individuo con la comunidad, «de lo que parece desprenderse que lo que él opina o postula, como bueno para él, es también lo mejor para toda la comunidad» (2000: 33). El hablante lírico apela al receptor para que sea valiente poniendo como ejemplo su propia conducta. Por lo que, en definitiva, toda la carga persuasiva que puede ostentar el poema se fragua en la combinación de los aspectos retóricos provenientes del repertorio popular y esa particular identificación.

Quizá el poema que representa mejor la tónica del discurso propagandístico sea «Sentado sobre los muertos», composición que, junto con otras como «Vientos del pueblo me llevan», «Juramento de la alegría» y «Fuerza del Manzanares», configura un canto a la resistencia y a la fuerza del pueblo

frentes de batalla. Así lo entiende, por ejemplo, Santiago Álvarez, comisario del Quinto Regimiento, quien relata a María Gómez y Patiño (2000) lo siguiente: «Era un poeta excepcional [...] con su proceder, con su conducta y con sus escritos y con su palabra ayudaba mucho a levantar la moral de la gente, y los soldados que lo tenían al lado, pues claro, le querían mucho y lo tenían siempre como un soldado ejemplar [...]. Los demás poetas estaban aquí y hacían un acto, pero el poeta combatiente por excelencia era Miguel [...] a ninguna persona se le ocurre estar como a él en un puesto de mando en el Alto Celadas, donde más nevaba, donde más frío hacía y donde más viento había [...]. Eso mismo hacía Miguel, y no tenía ninguna razón de hacerlo, porque él podía estar más atrás en otro sitio que había para el Estado Mayor y para la gente colaboradora, pero no, él estaba con nosotros» (450-451).

español, y por lo mismo intenta dar ánimo a la tropa y a los republicanos en general. Dicho romance recupera un asunto recurrente del romancero de la guerra, el canto sobre los muertos, pero en este caso no se especifica quién ha sido el héroe caído en combate. Los versos con los que comienza el poema («Sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses», 478) captan de inmediato la atención del receptor y lo ubican en una coyuntura precisa: una escena vinculada con el inicio de la guerra, que en sentido metafórico remite a la instancia de enunciación desde la cual el hablante lírico nos interpela. El inicio *in media res*, característico de los romances tradicionales, hace innecesarias las explicaciones sobre los hechos anteriormente acaecidos¹⁰. El hablante aprovecha la métrica popular –octosílabos con rima asonante en «e»– para expresar sus preocupaciones y la urgencia de su canto, dado que su «garganta» le «pide» que su «voz suba a los montes / y baje a la tierra y truene» (478).

No solo exhorta al receptor a que atienda a su llamada, sino que suscita su simpatía. En los versos «Acércate a mi clamor, / pueblo de mi misma leche, / árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes» (479), se pone de relieve –tal y como lo comprende Ruth Amossy– la ceñida relación entre *ethos* y *pathos*, al contemplar que la imagen que el hablante diseña de sí mismo, el poeta integrado en el pueblo, logra generar cercanía en el sentido de «sentir con». Idea que se refuerza a continuación, cuando este describe sus orígenes humildes: «Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza, / no fue sino para hacerme / ruiseñor de las desdichas» (479). Se emplean sustantivos que remiten a la vida en la naturaleza y en el campo, que gracias a sus tempranas tareas como pastor Hernández conocía de modo directo –«leche», «árbol», «raíces», «tierra», «vientre»–, y «la simpatía espontánea, es decir la impresión de que se comparte con el locutor un mundo familiar de

¹⁰ Como ya hemos indicado, la mayor parte de los poetas comprometidos con la causa republicana –y algunos con la de los sublevados– emplearon con frecuencia el romance, molde tradicional pensado como el más adecuado para establecer una comunicación fluida con el pueblo y cantar los episodios de su gesta. Miguel Hernández no fue la excepción, por lo que publica sus textos en muchas de las recopilaciones de romances que se editaron durante los primeros meses de la guerra, como *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, *Romancero de la Guerra Civil*, *Romancero de la Guerra de España* y las aparecidas en las revistas *El Mono Azul* y *Hora de España*. Si bien sus romances responden a las características de su poética, también operan una apropiación sobre el bastidor de la poesía tradicional popular. Conservan de esta, por ejemplo, el uso de la métrica octosilábica, la inmediata captación del receptor, la narración de hechos, la utilización de repeticiones y paralelismos.

creencias y de afectos que lo vuelven próximo, favorece la escucha» (Amossy citada por Narvaja de Arnaux y Di Estefano, 2018: 119)¹¹.

Tales cuestiones, asimismo, son propias de una «cultura de la presencia» como la que ha estudiado Mario Martín Gijón (2011: 187) para el caso de José Herrera Petere, y que se potenció en los frentes de batalla. Según Martín Gijón, en una «cultura de sentido» el sujeto y lo espiritual se piensan aislados respecto del resto del mundo, que se asocia con lo material, a diferencia de lo que ocurre en una «cultura de la presencia» en la que los hombres se integran en ese mundo, en armonía con la naturaleza y formando parte de una cosmología. De este modo, esa «producción de presencia» que los versos presentan permite construir un *ethos* más creíble, credibilidad que se completa con la autorreferencia constante del hablante acerca de su cuerpo. En el poema, el enunciador apela al pueblo y afirma: «aquí estoy yo para amarte / y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles» (479). Es decir, en relación metonímica, lo defiende con su cuerpo —«sangre»— y con su palabra recitada —«boca»—, aspectos comprobables en el caso de Hernández porque él convivía con los soldados en las trincheras y les recitaba sus versos. Más adelante profundiza en esta «retórica del cuerpo», propia de los cancioneros y romanceros de la guerra, y anima al pueblo a luchar con cada parte de su ser: «castiga a quien te malhiere / mientras que te queden puños, / uñas, saliva, y te queden / corazón, entrañas, tripas, / cosas de varón y dientes» (479). La importancia dada al aspecto físico redundaba en una apelación a la virilidad, no por fácil menos efectiva.

El romance manifiesta la dimensión performativa del discurso insistiendo en la disponibilidad del hablante para servir a España como poeta y soldado. A partir de la presentación de su deseo de entrar en acción, el receptor puede ser también persuadido de entrar en la lucha, pues se explota un recurso retórico llamado «razonamiento deóntico», «que consiste en sacar reglas de acción a partir del axioma: “Hay que actuar”» (Le Bigot, 2012: 57), favorecido por el tono sentencioso de los versos. Hacia el final, el emisor «espectaculariza su

¹¹ La procedencia social de Hernández no solo podía deducirse de su aspecto físico, de su comunicación paralingüística y de su dicción, sino que era tema de sus disertaciones y escritos, textos que circulaban por las mismas vías que sus poemas. Por ejemplo, en «La poesía “como un arma”», nota que acompañó la publicación de «Fuerza del Manzanares» en *Nuestra Bandera*, a la que ya nos hemos referido, el poeta expone: «Nací en Orihuela hace veintiséis años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos de ardientes. La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir» (843).

lugar de enunciación», aproximándose al tipo de enjuiciamiento de la realidad fomentada por los manifiestos, en los que «se construye a partir de una necesidad de intervención pública» (Mangone y Warley, 1994: 9)¹²:

Aquí estoy para vivir
 mientras el alma me suene,
 y aquí estoy para morir,
 cuando la hora me llegue,
 en los veneros del pueblo
 desde ahora y desde siempre.
 Varios tragos es la vida
 y un solo trago es la muerte (480).

Según sugiere la retórica clásica, el poema se cierra con una frase breve que condensa lo expuesto con anterioridad, y que por su concisión y realce resulta perdurable. Por ello, el epifonema o cierre del discurso guarda cierta similitud con el eslogan publicitario, aunque este último tenga mayor autonomía con respecto al resto del texto. Ambos vienen, «en definitiva, a coincidir en su función de memorabilidad, repetibilidad y marca de cierre» (Luján Atienza, 2018: 331). Por lo que, más allá de la persuasión puntual delineada en la composición, este tipo de finales se privilegian en *Viento del pueblo* porque multiplican las posibilidades de ser reproducidos, esto es, de que el lector u oyente del poema se convierta a su vez en propagandista.

Otro de los romances más recordados de Miguel Hernández es «Vientos del pueblo me llevan», prolífico en paralelismos y repeticiones. Este texto recupera, modificado, el título del poemario homónimo y la imagen de poeta que se presenta en su dedicatoria, destinada a Vicente Aleixandre. Si allí expresa que los poetas son «viento del pueblo» y nacen para «pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas» (474), en el poema no prevalece esa idea del poeta como una fuerza natural y ancestral, ligada al acervo de la tradición oral popular del cual él es una suerte de mensajero, sino la fusión de este con el pueblo, de modo similar a lo planteado en «Sentado sobre los muertos». El poema se inicia con los

¹² Esa «espectacularización» se corresponde con una teatralización del poema, debido a que la convivencia con los soldados hace que el poeta no sea solo el creador del texto, sino también aquel que lo representa ante quienes desea convencer y por los que pretende hablar.

versos «Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran» (480). De manera que ese viento, símbolo de los cambios propiciados y demandados por la coyuntura histórica, es el que conmueve y empuja al hablante, y no al revés. En el cierre, cuyas líneas finales son «Cantando espero a la muerte, / que hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas» (482), la metáfora del poeta como «ruiseñor» nos reenvía a la tradición oral popular, en la que estas aves eran reconocidas por la belleza de su canto y asociadas al advenimiento de la primavera, y pone el acento en la voz firme y decidida del sujeto lírico, dado que el canto del ruiseñor se caracteriza por un silbido fuerte *in crescendo*¹³. Al igual que en el poema anterior, el aparente contraste entre las circunstancias adversas y el ejercicio de la poesía no impide que el poeta se presente en acción, en tanto soldado y cronista, dispuesto a morir por la causa republicana, justificando su rol en el combate e interpelando al receptor para que emule su ejemplo.

No obstante, el poema exhibe dos diferencias fundamentales respecto de «Sentado sobre los muertos»: la persuasión se realiza también a través del empleo de la alegoría y de frases equivalentes al llamado epíteto épico. Por un lado, el hablante sostiene que no pertenece a «un pueblo de bueyes», sino a uno «que embargan / yacimientos de leones» (481). Es decir, en clave alegórica, contrapone los rasgos que suelen atribuírseles a cada uno de estos animales y se los asigna a distintos grupos, los que como los bueyes se dejan poner el yugo y los que se rebelan ante esa situación. Más allá de las reminiscencias relativas al tema de las dos Españas, es evidente la proyección didáctica de este uso retórico, por medio del cual se reproducen las antinomias del conflicto. De un modo muy sencillo, sobre todo para el receptor, el contrapunto permite trazar diferencias y señalar como positivas aquellas características que le interesan al emisor —la valentía y la bravura—, puesto que su propósito es incentivar la participación y levantar la moral de los soldados.

Por otro lado, la estrofa central y más larga del poema desarrolla una enumeración de las comunidades de España, las cuales son nombradas junto con una palabra o frase que funciona de manera semejante al epíteto épico. El

¹³ El ejemplo más célebre de esa asociación es la alusión al ruiseñor que se realiza en el «Romance del prisionero»: «Que por mayo era, por mayo, / cuando hace la calor, / cuando los trigos encañan / y están los campos en flor, / cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor» (Menéndez Pidal, 1994: 212). Adicionalmente, la relación entre las aves y la muerte es uno de los motivos provenientes del acervo popular que también cristalizan en el libro. Piénsese en las similitudes entre los versos finales de «Vientos del pueblo me llevan» y la siguiente copla: «El que me oyera cantar / pensará que estoy alegre; / yo soy como el pajarito / que canta cuando se muere» (Rodríguez Marín, 1948: 5079).

espectro de los rasgos seleccionados para individualizar a cada grupo va de los trabajos que llevan a cabo, el tipo de economías que sustentan o las características del paisaje al que pertenecen —«vascos de piedra blindada», «extremeños de centeno», «gallegos de lluvia y calma»— a los rasgos de su personalidad —«asturianos de braveza», «valencianos de alegría», «catalanes de firmeza»—. Más que un simple catálogo de virtudes y aspectos representativos, el poema muestra la pluralidad y la fuerza del pueblo español. Y desde el punto de vista de la persuasión, resulta muy efectivo, pues permite que el lector o el oyente pueda sentirse identificado e interpelado por el discurso merced a su pertenencia a un determinado grupo (*ethos* colectivo), y que esto active una remembranza de su tierra (*pathos*)¹⁴.

En cuanto a las formas de reclutamiento, al margen de las ya analizadas, existe una modalidad sumamente explorada por Hernández que se caracteriza por dirigirse de modo explícito a un determinado tipo social, los campesinos. Nos referimos a composiciones como «Campesino de España», «El niño yuntero», «Jornaleros» y «Aceituneros». La preocupación por comunicarse con ese grupo en particular surge en parte porque es el colectivo de trabajadores involucrado en la lucha armada con el que él tiene más experiencias en común, y esto posibilita la prueba por el *ethos*, y en parte porque esta era una política del Frente Popular¹⁵. En este sentido, una publicación republicana planteaba lo siguiente: «Nosotros podemos dirigirnos a las masas campesinas expoliadas brindándoles ejemplos vivos de cómo estamos dispuestos a

¹⁴ Una identificación si se quiere más sentimental, aunque también más universal, es la que el lector u oyente alcanza con su «Canción del esposo soldado». Esta no pone en primer plano el llamamiento a la acción, ni las razones de los homenajes y los combates, pero entre lo público y lo privado proporciona a los soldados los motivos para continuar con la lucha, entre ellos el futuro de sus familias. Por otra parte, aquí la palabra «oyente» tiene un sentido extra porque la recitación que hace Hernández de este poema para una radio en París, gestionada por Alejo Carpentier, es la única muestra de su voz que se conserva. Para más información sobre las vicisitudes de la grabación y un estudio pormenorizado de esta, véase Mistrorigo (2022).

¹⁵ En verdad, lo era porque habían tenido algunos problemas de comunicación con los campesinos. De esto da cuenta Pablo de la Torriente Grau en una carta dirigida a un amigo: «Nos hemos encontrado con una resistencia sorda de los campesinos. En la mayor parte de los casos ello ha sido debido a dos razones: a una gran pobreza del trabajo político en los pueblos, y, de otra, al hecho de que la revolución y la guerra les ha ido quedando muy lejos desde el comienzo. Tampoco nosotros en la mayor parte de los casos, hemos sabido plantear los problemas. Adonde yo he ido, he tratado de argumentar con habilidad; pero ya había mal de fondo en contra de la medida, y los campesinos tienen una extraordinaria habilidad para no hacer lo que no quieren hacer. Ellos son los maestros del sabotaje cuando no comprenden el porqué de una cosa» (en Casaus, 2008: 13).

salvarlas de la miseria y de la ignorancia» (Iglesias Rodríguez, 2002: 34)¹⁶. Por lo tanto, el poeta oriolano se sirve de las connotaciones vinculadas a la naturaleza de los campesinos, en tanto estas –como vimos– «producen presencia», pero sigue también las directrices republicanas, según las cuales un soldado es capaz de dar su vida por la lucha, si se le ha persuadido antes de su rol en la contienda.

Al igual que en los poemas previos, «Campesino de España» comienza *in media res* y exhorta a su destinatario en la primera estrofa: «se levanta mi lengua / con clamor a llamarte» (513). Su entramado textual, sin embargo, está compuesto más por versos argumentativos que por figuras de estilo, a la manera de los carteles y fotomontajes que intentaban explicarles a los campesinos los cambios generados en la distribución de la tierra durante la II República: una correspondencia entre textualidades que multiplica el efecto propagandístico¹⁷. En principio, el hablante lírico ataca al campesino y le dice que tiene «la nuca marcada / por un yugo infamante» y que traiciona al pueblo con su actitud. De condición alienada, no solo es un oprimido sin conciencia de clase, sino que es desleal con sus compatriotas. En la estrofa siguiente, le explica lo que está respaldando al no situarse en el lado correcto de la lucha o no entrar en acción: «Calabozos y hierros, / calabozos y cárceles, / desventuras, presidios, / atropellos y hambres, / eso estás defendiendo» (514). El tono admonitorio cambia a otro profético cuando lo hace la personal gramatical, al pasar de la segunda persona del singular a la primera del plural. Es entonces cuando el hablante se presenta como el portavoz del pueblo, materializando un «*ethos* colectivo» (Amossy, 2010) que anuncia la victoria: «Vencedores seremos, / porque somos titanes» (514), «Victoriosos saldremos» (515).

Romancillo en heptasílabos, el poema es pródigo asimismo en recursos propios de la oralidad, entre los que destaca el uso del estribillo. Su última estrofa lo recupera en sus dos primeros versos, aunque su función en este caso se superpone con la del epifonema:

¹⁶ Esta cita proviene de un artículo anónimo denominado «La propaganda, tarea esencial a realizar en la retaguardia enemiga», aparecido en *Informaciones* de Madrid, el día 29 de agosto de 1936, y recuperado en la tesis de doctorado de Gema Iglesias Rodríguez –*La propaganda política en la Guerra Civil española*–, que se consigna en la bibliografía.

¹⁷ En un fotomontaje anónimo de 1936 realizado por la Subsecretaría de Propaganda, mediante fotos, dibujos y un gráfico de barras se explica ese cambio, enunciado verbalmente con estas palabras: «Antes: campesinos pobres, famélicos: ¿por qué? Porque la tierra estaba distribuida así. Ahora: el campesino trabaja y es feliz: ¿por qué? Porque la República le ha dado tierras y créditos» (en Guerra, *et al.*, 2004: 143).

Campesino, despierta,
 español, que no es tarde.
 A este lado de España
 esperamos que pases:
 que tu tierra y tu cuerpo
 la invasión no se trague (515).

En estos últimos versos se nos revela en consecuencia el verdadero propósito del texto: procurar que los campesinos que luchan junto a los sublevados o los apoyan con su inacción se cambien de «lado». Estos, a pesar de todo igual de españoles que su interlocutor, como lo recuerda el estribillo, son conminados a que tomen una decisión, no sin antes haberles dado las razones para ese cambio. Por añadidura, esa fuerza demostrativa se intensificaría si pensamos en la posible recitación pública del poema por parte de Hernández, mediante los movimientos enérgicos de sus manos, según lo registrado en las pocas fotografías que se conservan del poeta (Alarcón Sierra, 2015: 60).

Por último, de la generalidad del tipo social a la presencia del nombre propio, nos encontramos con un puñado de poemas en el cruce entre el homenaje y el retrato de héroes del pueblo, tales como «Elegía primera», «Elegía segunda», «Pasionaria» y «Rosario, dinamitera». Con un objetivo aún más preciso que afianzar el espíritu combativo de la tropa, «Elegía segunda», dedicada al comisario cubano Pablo de la Torriente Grau, constituye un acto de despedida y una ofrenda al héroe caído en combate, pero también una forma de consuelo para los que aún siguen vivos, puesto que fue leída por Hernández en el entierro del comisario político en el cementerio de Chamartín de la Rosa.

Si bien está compuesta en un género poético de origen culto, la elegía recupera —como es usual en *Viento del pueblo*— el aspecto noticioso característico de los romances populares: se describen las cualidades del muerto y se presenta a algunos de los compañeros que compartieron con él su vida de soldado¹⁸. Así, el hablante singulariza a dos combatientes que están presentes en la lectura, «Valentín el volcán, que si llora algún día / será con unas lágrimas de hierro» (487), y Manuel Moral, que «se calla / colérico y sencillo» (487). Lejos de generar adhesiones individuales, la escena interpela al grupo, pues produce complicidad y les recuerda su circunstancia actual. Igualmente,

¹⁸ Otras composiciones que delinean los episodios de la contienda son «Al soldado internacional caído en España» y aquellos en los que se canta la defensa de las ciudades, como «Fuerza del Manzanares», «Visión de Sevilla», «Ceniciento Mussolini» y «Euzkadi».

Hernández les sugiere primero «pasad ante el cubano generoso, / hombres de su Brigada, / con el fusil furioso», y a continuación: «Miradlo sonriendo a los terrones / y exigiendo venganza bajo sus dientes mudos» (487). De este modo, el poema tampoco se desentiende del propósito final: ganar la guerra. Aprovechando la presencia de los soldados en el acto, los anima a la lucha como expresión de camaradería personal y política hacia Pablo de la Torriente Grau.

Cuando el sujeto lírico, trasmutado en autobiográfico al menos durante el recitado de los versos, sugiere a sus receptores «no temáis que se extinga su sangre sin objeto, / porque este es de los muertos que crecen y se agrandan / aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto» (488), el *ethos* hernandiano condiciona nuevamente la eficacia persuasiva del texto¹⁹. El «sentir con» los soldados que forman su brigada, compartiendo un mismo ritual, y el conocimiento mutuo entre las partes, junto con la garantía de la cercanía intelectual, política y fraterna entre Hernández y de la Torriente, dan sustento a la configuración de «una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran» (Ballart, 2008: 76), haciendo del poema una pieza donde lo privado y lo público «producen presencia» y persuaden por igual²⁰.

Para muchos lectores y críticos de su tiempo, los poemas de *Viento del pueblo*, publicados primero en revistas y fijados en un libro después, resultaron poco líricos, demasiado sencillos, incluso prosaicos. Para Miguel Hernández y los poetas combatientes como él, eso no fue un problema. Si escribieron versiones más elaboradas de sus textos, supieron liberarlas de todo aquello que no interpe-lara a sus destinatarios, pues estaban convencidos de que con esto no se apartaban del campo literario o cultural, sino que el campo se había trasladado a –y era más útil en– la trinchera. Fieles a su proyecto estético y vital, así como a la defensa

¹⁹ La muerte no es considerada una tragedia, sino un sacrificio válido que convierte al soldado en un héroe de la causa, recordado para la posteridad de modo legendario por su valentía. En las «culturas de presencia», además, al integrarse el individuo en una comunidad, la muerte se piensa como una fase ineludible de los ciclos de la naturaleza. Esto cristaliza en el tópico de «la muerte que fecunda» teorizado por J. Lechner, «por el que la muerte del soldado anónimo, considerado no en su individualidad sino en su función dentro de la masa, es presentada como sacrificio que engendra el futuro, de modo que llega a negarse la muerte» (Gijón, 2011: 188).

²⁰ En los primeros versos de la elegía, se advierte tanto la complicidad entre el corresponsal de guerra cubano y el escritor oriolano como la pena de este último: «“Me quedaré en España compañero”, / me dijiste con gesto enamorado. / Y al fin sin tu edificio tronante de guerrero / en la hierba de España te has quedado» (486). En efecto, de la Torriente y Hernández se sintieron interpelados por la causa republicana y su compromiso humano y político se expresó en sus escritos y en su participación en el frente, donde se conocieron. Por ello, no es casual que el poeta acuda a la voz del «otro» para evocarlo.

de la causa republicana, confiaron en que la elección de esa «retórica del compromiso» permitiría persuadir a propios y ajenos, consolidando una concepción unificada de la lucha y favoreciendo la memorización y el posible recitado de sus versos. Para ello, se valieron también de una apropiación interesada de la poesía tradicional popular, sobre todo del romance, y procuraron articular imágenes creíbles de sí mismos, que conmovieran a los lectores u oyentes.

Miguel Hernández, «poeta pastor», «poeta soldado» y, a fin de cuentas, «poeta del pueblo», es quizá el escritor republicano que menos debe negociar la identidad trazada en sus textos, pues las representaciones que circulan sobre él, aunque estereotipadas, refuerzan su figura de «escritor popular» y, en consecuencia, otorgan legitimidad plena a su palabra poética. Los versos propagandísticos de su cantera podrán ser acusados de desigual calidad, pero persiste firme en su voz la expresión de un sujeto «auténtico» y *engagé*, cuyo *ethos* se construye gracias a los temas que aborda, su cercanía espacial y moral con los soldados, su procedencia campesina, la reescritura que opera sobre la tradición oral popular, su comunicación lingüística y paralingüística, y la «cultura de la presencia» de la que participa, integrado en la comunidad y en armonía con la naturaleza. Sus poemas logran convencernos, y aún hoy conmovernos, porque su figura resulta creíble y porque, detrás del pretendido impulso afectivo de la retórica, percibimos la existencia apasionada de un hombre del pueblo.

Referencias bibliográficas

- Alarcón Sierra, Rafael. 2015. «Poesía en la guerra: metamorfosis hernandiana de “Las manos”, un motivo literario de largo aliento». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 49-95. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Alberti, Rafael. 1989. «Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández». En *Miguel Hernández*, ed. María de Gracia Ifach, 18-19. Madrid: Taurus.
- Alemaný Bay, Carmen. 2013. *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor.
- Altolaquirre, Manuel. 1937. «Noche de guerra (de mi “diario”)». *Hora de España* 4: 66-78.
- Amossy, Ruth. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF.
- Angenot, Marc. 1996. «Nuevas figuras de retórica: la lógica del resentimiento. El arte de persuadir y la causa del fracaso». En *Les idéologies du ressentiment*. Montreal:

- XYZ. Traducción del capítulo a cargo de Adriana Mastalli. Consulta: 12 de agosto de 2023. <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/09/NUEVAS-FIGURAS-ANGENOT.pdf>.
- Aristóteles. 1994. *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Aznar Soler, Manuel, y Luis Mario Schneider, eds. 1979. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen III. Ponencias, documentos y testimonios*. Barcelona: Laia.
- Baehr, Rudolf. 1973. *Manual de Versificación Española*. Buenos Aires: Gredos.
- Ballart, Pere. 2008. «Una elocuencia en cuestión, o el “ethos” contemporáneo del poeta». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14: 72-103.
- Casaus, Víctor. 2008. «Pablo y Miguel». *La Jiribilla* 75: 12-13.
- Cuesta Guadaño, Javier. 2015. «“Por Dios y por España”. Poesía y propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 279-331. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Eagleton, Terry. 2010. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Gala, Candelas. 1998. «Hacia una sociología del signo poético: el “Romancero” de la guerra española». *Letras Peninsulares* 11: 247-261.
- García, Miguel Ángel. 2013. «Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querrela del canon poético y del compromiso». En *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo xx*, ed. Araceli Iravedra, 67-112. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Gaya, Ramón. 1938. «Divagaciones en torno a un poeta». *Hora de España* 17: 43-51.
- Gómez y Patiño, María. 2000. *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Guerra, Alfonso, et al. 2004. *Carteles de la guerra 1936-1939. Colección Fundación Pablo Iglesias*. Barcelona/Madrid: Lunweg.
- Guillén, Nicolás. 2009. «Un poeta en espardeñas». En *Crónicas de la guerra*, 11-17. La Habana: Editorial José Martí.
- Hernández, Miguel. 2010. *Obra completa*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay.
- Iglesias Rodríguez, Gema. 2002. *La propaganda política durante la Guerra Civil española*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Consulta: 12 de agosto de 2023. <https://docta.ucm.es/entities/publication/634872aa-950f-4e7e-8ff8-e31ce40ffd64/full>.

- Larrabide, Aitor. 2015. «Miguel Hernández en la Guerra Civil: entre los propagandistas de partido y los intelectuales pequeñoburgueses». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 97-114. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Le Bigot, Claude. 2012. *La precoz madurez poética de Miguel Hernández*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.
- Luján Atienza, Ángel Luis. 2018. «Eslogan, estribillo y epifonema. Qué poesía vendemos». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quilez, 325-350. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Machado, Antonio. 1937. «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín». *Hora de España* 1: 8-9.
- Maingueneau, Dominic. 2002. «Problèmes d'ethos». *Pratiques* 113-114: 55-67.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley. 1994. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín Gijón, Mario. 2011. «La poesía durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión». *Monteagudo* 16: 181-201.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1994. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mistrorigo, Alessandro. 2022. «Historia y análisis de la voz de Miguel Hernández en la "Canción del esposo soldado"». *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 15: 171-192.
- Narvaja de Arnaux, Elvira, y Mariana Di Estefano. 2018. «La dimensión emocional de los discursos». En *Identidades discursivas: enfoques retórico-argumentativos*, eds. Elvira Narvaja de Arnaux y Mariana Di Estefano, 3-24. Buenos Aires: Cabiria.
- Navarro Tomás, Tomás. 2010. «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras». En *Viento del pueblo, Miguel Hernández*, 85-87. Madrid: Ediciones de la Torre. Edición de José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay.
- Rodríguez Marín, Francisco. 1948. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires: Bajel.
- Serna Arnaiz, Mercedes. 1992. «Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla». En *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional, vol. 2*, coord. José Carlos Rovira. Consulta: 12 de agosto de 2023. http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual.
- Verón, Eliseo. 1987. «La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política». En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, VV. AA., 11-26. Buenos Aires: Hachette.
- VV. AA. 1937. «Ponencia colectiva». *Hora de España* 8: 80-95.