

VIENTO DEL PUEBLO: DE LA VOZ A LA IMAGEN¹

Rafael Alarcón Sierra
Universidad de Jaén

Viento del pueblo. Poesía en la guerra (Valencia, Ediciones «Socorro Rojo», Litografía Durá, septiembre de 1937)² es un poemario de Miguel Hernández que une texto e imagen: el libro consta de veinticinco composiciones y dieciocho fotografías de diversos autores, aspecto insólito en el panorama editorial del momento, al que no se ha prestado la atención que merece, y al que voy a dedicar esta ponencia.

Podemos considerar que este aspecto visual del libro, de alguna manera, duplica la materialidad de la poesía hernandiana, a la vez que viene a sustituir y a recordar, una vez impreso, los componentes épicos y colectivos de su recitación oral. Me detendré, en primer lugar, en estos aspectos. Ya Ramón Gaya, en su reseña de *Viento del pueblo* en *Hora de España* (1938), habla del «delirio materializador» del poeta³. Juan Cano

¹ Ponencia expuesta el día 16 de abril de 2015 en las *Jornadas «Miguel Hernández: pasado, presente y futuro»*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 16 y 17 de abril de 2015. Vid. además R. Alarcón Sierra, «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* [Fullerton, California], 2 (2015), 172-212, y «*Viento del pueblo*, de Miguel Hernández, como fotolibro: la relación entre poema y fotografía», en Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (ed.), *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2016, págs. 295-317.

² M. Hernández, *Viento del pueblo. Poesía en la guerra*, Valencia, Ediciones «Socorro Rojo», 1937. En el ángulo inferior derecho de la contracubierta aparece la indicación: «Precio 8 pesetas». De *Viento del pueblo* existe una edición facsimilar a cargo de J. C. Rovira y C. Alemany Bay, Madrid, Ediciones de la Torre / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, 1992, II vols.

³ Ramón Gaya, «Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández», *Hora de España*, 17 (abril-junio de 1938), 48.

Ballesta, al analizar la imagen poética hernandiana, destaca la imagen corpórea y visionaria en su poesía de guerra, donde los «conceptos abstractos se hacen materiales, corpóreos y palpables»⁴. Marie Chevallier, por su parte, habla de las «metáforas de la dislocación corpórea», de «interpenetración de la tierra y de lo humano»⁵. Claude Le Bigot señala en esta poesía una «retórica del cuerpo», sostenida por el paradigma «latido, pulso, fiebre, corazón, vena, sangre»⁶, y Serge Salaün destaca «la vigencia de lo concreto, de lo material» del «léxico corporal» en *Viento del pueblo* (donde «mano» es el término más habitual tras «sangre», y por delante de «corazón», «hueso», «alma», «boca», «frente», «ojos», «cuerpo» y «voz»). Se trata de «un área semántica abierta, a la vez anatómica y simbólica o metafórica», de forma que «la relación entre lo concreto y lo abstracto es de tipo dialéctico», tanto por la polisemia de los términos empleados como por la «técnica combinatoria» y el «vigor asociativo» de Hernández⁷. Finalmente, Mario Martín Gijón, partiendo de la dimensión de «presencia» analizada por Gumbrecht frente a las «culturas del significado», ha relacionado esta poesía con una «“cultura de la presencia” definida por la centralidad del cuerpo, la integración del hombre en la naturaleza y una definición profética del oficio de poeta»⁸.

No debemos olvidar cómo sustenta Miguel Hernández esta unión verbal de lo concreto y abstracto que, en realidad, vertebra toda su poesía, desde sus inicios, llena de una sensorialidad y una sensualidad de la materia y los objetos del campo, que unos atribuyen a su ser y temperamento levantino, pero que podemos achacar más bien a su aprendizaje dentro de la modernidad lírica, que recoge y contextualiza el resto de acarreos que presenta su obra. Entre estos, no es nada desdeñable su lectura de los poetas místicos, puesto que tanto San Juan de la Cruz como Santa Teresa de Jesús son verdaderos maestros en hacer bien visible la

⁴ J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 174.

⁵ Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977, pág. 301.

⁶ Claude Le Bigot, *L'encre et la poudre. Pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la II République (1931-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, pág. 65.

⁷ Serge Salaün, «Miguel Hernández: Eros en la guerra (*Viento del pueblo*)», en F. J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, págs. 437-438. Vid., del mismo autor, «Miguel Hernández: hacia una poética total», en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, II, págs. 105-113 (págs. 109-110 para la misma idea arriba expuesta).

⁸ Mario Martín Gijón, «Producción de presencia y auto-representación profética. Notas sobre la poesía del frente a propósito de *Viento del pueblo* (1937) de Miguel Hernández», *Bulletin Hispanique*, 114, 1 (2012), 263-276. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2004, págs. 9-11.

«realidad invisible» (que diría Juan Ramón Jiménez) de su certeza espiritual mediante un lenguaje repleto de audaces imágenes sensoriales, traduciendo los procesos místicos más elevados a una fisicidad concreta y aun baja. No estará de más recordar imágenes, como, por ejemplo, en el tratado de la *Noche oscura* sanjuanista, «el jabón y fuerte lejía de la purgación de esta noche» (II, 2, 1), la purificación del alma en el fuego «como el oro en el crisol» (II, 6, 6), o la comparación de la purgación del alma por la luz divina con la que realiza el fuego en el madero, imagen central y punto básico de toda la exposición de la *Noche*⁹. San Juan habla de «la madera del alma» (II, 12, 5), construcción análoga a expresiones hernandianas como «la herramienta del alma», en «Las manos» o, más rudamente, «los cojones del alma», en «Los cobardes». En el caso de Santa Teresa, solo traeré a la memoria la famosa analogía de *Las moradas* del alma con el corazón del palmito (Moradas primeras, II) y la no menos famosa analogía con el gusano de seda (Moradas quintas, II; «me sembraban la sangre de gusanos de seda hilando suavemente», dice Retama, por cierto, en el acto tercero, escena segunda, de *Los hijos de la piedra*, 1935¹⁰).

Bien es cierto que este «delirio materializador» de Hernández no se entiende sin la eclosión de la modernidad lírica del siglo XX, como decía antes, en la cual, tanto la vida como la literatura se llenan de cosas. A las cosas mismas, proclama la fenomenología¹¹, que Ramón Gómez de la Serna (otra lectura básica hernandiana) traduce por nuestra salvación a través de las cosas¹². Desde el punto de vista soviético, Sergei Tretiakov escribe *La biografía de la cosa* (1929), donde critica el fetichismo de la mercancía y demuestra que la cosa es una condensación de procesos laborales socializados que tiene lugar a lo largo del tiempo. Aún falta otro paso para llegar a la poesía del oriolano, que no es otro que el surrealismo y Pablo Neruda, con su revalorización visionaria de la dimensión física tanto del ser humano como de la materia verbal. La fuerza imaginística de

⁹ «Porque el fuego material, en aplicándose al madero, lo primero que hace es comenzar a secar, echándole la humedad fuera y haciéndole llorar el agua que en sí tiene; luego le va poniendo negro, oscuro y feo, y aun de mal olor, y, yéndole secando poco a poco, le va sacando a luz y echando afuera todos los accidentes feos y oscuros que tiene contrarios al fuego; y, finalmente, comenzándole a inflamar por de fuera y calentarle, viene a transformarle en sí y ponerle tan hermoso como el mismo fuego» (II, 10, 1). Todas las citas proceden de San Juan de la Cruz, *Obra completa*, edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza Editorial, 1991, I.

¹⁰ M. Hernández, *Los hijos de la piedra*, en *Obra completa II*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010, pág. 1199.

¹¹ Vid. Antonio Ziriñ Quijano, «La noción de la fenomenología y el llamado a las cosas mismas», en *Escritos de Filosofía*, XXII, 43 (2003), 157-182.

¹² Ramón Gómez de la Serna, «Las cosas y “el ello”», *Revista de Occidente*, 134 (1934), 190-208.

la materialidad elemental que impregna el mundo caótico, fragmentario y angustiado de *Residencia en la tierra* es fundamental para la maduración de la nueva poesía hernandiana, como es sabido¹³. Es el surrealismo el que propone una nueva «estética de la presencia», la condición inmediateista de una «puesta en presencia» donde la imagen quiere ser la cosa misma, hacerse cuerpo u objeto material para actuar contra el orden de lo real, revelando su falsedad y descubriendo la evidencia del mundo¹⁴. El propio surrealismo se pone al servicio de la revolución, y, por tanto, no es paradójico que esté presente en la lírica que Miguel Hernández escribe durante la guerra civil (donde su poesía se carga de compromiso social sin abandonar las imágenes irracionales ni los ritmos salmódicos), que va a ser considerada como una eficaz arma de combate.

Es, por tanto, la guerra civil la que tensa esta energía de la poesía hernandiana y la lleva a su extremo, alcanzando altas cotas de eficacia tanto en lo ético como en lo estético, tanto en lo literario como en lo ideológico, anudados de una forma única en sus mejores poemas. Su lírico «delirio materializador» se tiñe de materialismo histórico y militante, podríamos decir, como una extensión natural de su cosmovisión poética y humana. Miguel Hernández «fue el mejor y más auténtico poeta de la guerra», como dejó escrito Rafael Alberti¹⁵, y lo fue en este sentido de «poesía total», parafraseando a Serge Salaün¹⁶, a través de su fe y su pasión en la palabra como transformadora de la lírica y del mundo, según manifiestan los optimistas cantos que componen *Viento del pueblo*.

La energía de esta poesía se relaciona también con el hecho evidente de que se trata de una lírica épica, de guerra y de combate, de agitación y propaganda, que tiene como finalidad animar, enardecer, reforzar y convencer a su público (ese pueblo en armas al que, al modo de un

¹³ Hablar de la relación lírica y amistosa de M. Hernández y P. Neruda es un lugar común al menos desde el primer estudio de J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, aunque todavía queda mucho por analizar. Vid. además Vicente Cervera Salinas, «Una poética nerudiana en Miguel Hernández: "Residencia en la tierra"», en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, II, págs. 815-821.

¹⁴ Vid. Luis Puelles Romero, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

¹⁵ R. Alberti, *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. Ed. R. Marrast, Barcelona, Seix Barral / SECC, 2009, pág. 354.

¹⁶ Serge Salaün, «Miguel Hernández: hacia una poética total», en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992*, Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, II, págs. 105-113.

profeta romántico, se dirige) de que su lucha es justa y su victoria, inevitable. Por eso mismo, sus componentes orales son muy importantes, y acrecientan sus valores físicos y materiales, así como su efecto galvanizador y catárquico, aunque su difusión es múltiple y no solo oral (recitada en distintos espacios públicos, desde un teatro o una plaza de toros hasta el frente; leída por megáfonos y altavoces en las trincheras; retransmitida por radio; musicada y cantada; escrita en periódicos murales; impresa en tarjetas postales u hojas volanderas; arrojada desde aviones; publicada en una revista, ya sea del frente o de la retaguardia y, finalmente, recopilada en libro, ya sea colectivo o individual, como es el caso de *Viento de pueblo*). Todos estos canales y cauces de difusión son complementarios e igualmente importantes, y, en cada uno de ellos, ni el poema ni el receptor son enteramente los mismos. Tan erróneo e incompleto es obviar el componente oral como despreciar el poemario que recolecta estas composiciones, y lo digo porque parte de la crítica hernandiana ha oscilado entre un extremo y otro.

El hecho de que los poemas bélicos de Miguel Hernández, como casi toda la lírica de la guerra civil, hayan sido escritos pensando en su recitado público, determina su conformación sintáctica, fónica, rítmica y estructural, el uso de repeticiones y anáforas, paralelismos y quiasmos, correlaciones, bimetraciones o trimetraciones, así como el empleo de otros elementos propios de una retórica oratoria, épica, propagandística y didáctica: la arenga, el apóstrofe y la exhortación, el presente acrónico, el imperativo y el vocativo, la retórica triunfalista, la afirmación rotunda y enfática, la dialéctica de la pregunta y la respuesta, la isotopía maniquea, las metáforas enfrentadas en series paralelas, la animalización y desvalorización del enemigo, la llamada al combate y la promesa de victoria¹⁷. En definitiva, la identificación y comunión, física, laboral, bélica, ideológica, emocional y hasta mítica (a través de la mística de la tierra, de la sangre, del esfuerzo y del trabajo), con su oyente. De este modo, cada composición parece convertirse en una poesía performativa, que no solo expresa, sino que realiza lo enunciado de una manera mágica y ritual, como si de un nuevo texto sagrado se tratara.

Ello no supone necesariamente una simplificación estética; se trata de una escritura enérgica y potente, que se muestra como cauce perfecto para vehicular tanto la voz y la dicción hernandiana como su lirismo

¹⁷ Vid. al respecto Serge Salaün, «La oralidad», *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, págs. 111-155, y Marie Chevallier, «El didactismo», *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977, págs. 311-345.

visionario. La recitación del poema actualiza y reduplica su potencia verbal, física y sensorial mediante una «puesta en escena» que incluye rasgos suprasedgmentales o prosódicos como la entonación, las variaciones articulatorias, el ritmo o la duración, y otros interpretativos como la gesticulación, la escenificación, la dramatización o teatralización de la lectura. Antes me refería a una «retórica de la presencia», que es bien aplicable a lo que estoy describiendo ahora, y también el término de «poética-acción», que ha empleado Serge Salaün para referirse a esta lírica de la voz, la dicción y el gesto¹⁸.

Tomás Navarro Tomás, por ejemplo, describe en el prólogo a *Viento del pueblo* el momento en que Miguel Hernández convierte su verbo en carne:

En muchos casos, sus recitaciones exaltando los ánimos de sus camaradas han hecho vibrar los campos con aplausos enardecidos. [...] 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 [...] y hasta en el carácter de su dicción, firmemente 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 [...] La dignidad del tono, del ritmo y del concepto, hacen revivir en sus labios en muchos pasajes las resonancias épicas del *Romancero*¹⁹.

Y Vicente Aleixandre, por su parte, escribe:

Recitaba con sobriedad, vivaz más que lento, brioso [...]. Y empezaba quieto, altos los ojos, mirando allá al fondo, la mano aún caída, y cuando la temperatura había calentado, no solo su garganta, sino todo su cuerpo, entonces miraba a su interlocutor. [...] Hinchido el pecho y la voz de él. He oído a muchos poetas decir sus versos, pocos me han dado esta sensación tan completa del hombre expresada en el acto, desde la desnuda garganta²⁰.

Podemos fácilmente imaginar el efecto de galvanización en su auditorio, fuera cual fuera este. Sobre el poder y la eficacia incluso militar de estas lecturas, Enrique Lister dejó un preciso testimonio en sus memorias:

¹⁸ Serge Salaün, «La poesía de la guerra de Miguel Hernández. Una poética de la voz y de la dicción», *Ínsula*, 763-764 (2010), 19-21.

¹⁹ T. Navarro Tomás, «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras», *Viento del pueblo*, en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, I, pág. 609.

²⁰ V. Aleixandre, *Los encuentros*, Madrid, Guadarrama, 1958, págs. 199-200.

Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamente agradecido a los poetas por el importante papel que la poesía ha desempeñado durante la guerra [...] He podido comprobar muchas veces que una poesía capaz de llegar al corazón de los soldados valía más que diez largos discursos [...] como materia combativa, explosiva, de reforzamiento de la moral de combate y de confianza en la victoria; de impulso para la realización de actos heroicos individuales y colectivos. Fue por esos días cuando me di plenamente cuenta de la inmensa fuerza de la poesía para despertar en el hombre todo lo que hay de mejor en él. [...] Mientras el poeta iba leyendo su poema, yo me fijaba en los rostros de los combatientes e iba leyendo en ellos el efecto causado por lo que escuchaban, y podía decir, sin temor a equivocarme, que en muchas caras veía que este o aquel iba a ser un héroe en el próximo combate²¹.

En esta *retórica de la presencia*, el componente visual del libro impreso juega un importante papel. El paso del poema de la publicación periódica, o de su recitación pública, a su recopilación en volumen, supone un cambio de contexto, de lectura y de recepción del mismo, aparte de haber superado el filtro de la actualidad inmediata para pasar a formar parte de un producto cultural con vocación de permanecer. Como ha escrito Serge Salaün, «la prensa difunde la creación al día», mientras que «el libro aporta la distancia y la sanción del tiempo», «fija, instaura lo definitivo»; por tanto, «la prensa sería el gesto espontáneo y el libro el monumento duradero»²². Por otra parte, no son demasiados los poemarios que se publican en la España republicana entre el 18 de julio de 1936 y el 28 de marzo de 1939: Salaün, en su ya clásico estudio sobre *La poesía de la guerra en España*, localizó unos setenta y cinco títulos de obras poéticas editadas en España y en castellano, de las cuales, más de la mitad no pasaban de ser folletos (entre cinco y cuarenta y ocho páginas) y más de un tercio eran antologías colectivas; entre las cerca de cincuenta obras poéticas individuales publicadas durante la guerra en el bando republicano se encuentra, por tanto *Viento del pueblo*. Que su contenido fueran composiciones aparecidas previamente en la prensa periódica era lo habitual²³.

El hecho de que Miguel Hernández pudiera publicar este libro es, como podemos comprobar por los datos expuestos, todo un privilegio.

²¹ Enrique Lister, *Memorias de un luchador, I. Los primeros combates*, Madrid, G. del Toro, 1977, págs. 127-128.

²² Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 89.

²³ *Ibid.*, págs. 81-89.

Pero mayor aún lo es que se publicara con sus características formales: tiene un tamaño de 17 x 23,5 centímetros, va acompañado por dieciocho fotografías (un retrato inicial de Hernández más diecisiete imágenes que acompañan a sendos poemas, con una distribución uniforme a lo largo del libro²⁴), y tiene 158 páginas con gran desahogo tipográfico: una hoja para el título del poema y, tras ella, la composición (en un buen tamaño de letra, con espaciados interestróficos y con amplios márgenes), a la que precede o sigue una fotografía: el título, por tanto, engloba tanto al poema como a la imagen. La disposición de la fotografía también es importante, porque no se publica al margen del texto, como es habitual: en ocho ocasiones, la imagen se publica en el vuelto del folio que reproduce el título del poema, cara a cara con el texto, y en otras nueve, la foto aparece en la misma página del poema: en seis casos, antes de iniciarse la composición, y en otras tres, justo al final de esta. De este modo, la imbricación de texto e imagen es mayor, y recuerda a la que se produce en la prensa periódica. Además, las fotos varían de formato, tamaño y disposición; unas son cuadradas o acarteladas, y otras rectangulares y apaisadas, llenando así una franja del ancho de la página (en un caso, el retrato en plano medio de la «Pasionaria», la foto aparece recortada, siguiendo su silueta); pueden ocupar desde la página entera (caso del retrato inicial de Hernández, o de la foto que muestra los pies de los labradores junto al poema «Campesino de España») a tan solo un tercio de la misma; pueden aparecer centradas en el texto o alineadas a la derecha o a la izquierda de la página; incluso, en un caso (la fotografía de un edificio bombardeado que acompaña al poema «Recoged esta voz»), aparece volcada sobre su ángulo inferior izquierdo, casi a manera de rombo, acentuando así el dramatismo de lo representado y cantado.

En casi todas las fotografías aparecen personas, un sujeto colectivo y anónimo (salvo en el caso de la «Pasionaria») a la vez que heroico, resaltando así el componente humano, popular y humanista del poemario: en

²⁴ Los poemas del libro que no tienen fotografía son, por tanto, ocho: «Sentado sobre los muertos», «Nuestra juventud no muere», «Rosario, dinamitera», «Aceituneros», «Visión de Sevilla», «Cenicento Mussolini», «El incendio» y «Fuerza del Manzanares». El hecho de que «Rosario, dinamitera» y «Cenicento Mussolini» no vayan acompañados de una imagen seguramente es debido al interés de que el libro no se cargue de retratos (tampoco son retratos las fotografías que acompañan a la «Elegía primera», dedicada a García Lorca, y a la «Elegía segunda», brindada a Pablo de la Torriente). En el caso de «Visión de Sevilla», la ausencia de imagen evita una representación tópica o costumbrista de la ciudad. En el resto de poemas, quizá se deba al esfuerzo por no repetir motivos ya presentes en otras fotografías del libro, o simplemente al ahorro de costes, a la ausencia de otras imágenes de calidad similar o al intento deliberado de no sobrecargar el poemario.

ocho de ellas aparecen campesinos desarrollando distintas labores agrícolas (en la primera, los campesinos sostienen el alto las hoces, símbolo comunista y revolucionario; en dos de ellas, quizá las mejores, muestran un sorprendente primer plano, en ángulo picado, de las extremidades en reposo: manos en «Las manos» y pies en «Campesino de España»). En cuatro de ellas encontramos milicianos (en dos, desfilando y en otras dos, en las trincheras, en actitud vigilante y con una ametralladora —significativamente, la última foto del poemario—); en una, una mujer y dos niños, como representantes de la población civil que sufre la guerra, y en otra, la «Pasionaria», defensora de todos ellos. También me parece importante señalar que al menos en cinco fotografías aparecen mujeres (el combate y la victoria es cosa de todos): además de las dos últimas que acabo de citar, en otras dos aparecen campesinas y en otra, una soldado observando a los milicianos que desfilan. Solo hay tres fotos sin personas: el edificio bombardeado antes citado y dos representaciones alegóricas: el collage o fotomontaje que acompaña la «Elegía segunda» a Pablo de la Torriente, donde la estrella comunista de cinco puntas, rodeada de un círculo, aparece en blanco, sobrepuesta sobre una fotografía de unas hojas de laurel, símbolo del héroe y de la victoria, y los caballos galopando (símbolo de la fuerza y el empuje del «pueblo en armas») que anteceden a «Juramento de la alegría». Las imágenes se afilian a la estética del fotoperiodismo documental que practican los medios de izquierda, glorificadora del pueblo a través de una mirada que combina lo antropológico, lo social y lo ideológico (la visión casi etnográfica del trabajo colectivo del campo junto a la formación disciplinada del «pueblo en armas», protagonista y sujeto de su propia historia y de su propia defensa).

Salvo la foto de la mujer con los niños y el edificio bombardeado, que aluden a un ámbito civil y urbano, todas las demás muestran, como vemos, el campo y el frente de batalla, lo que se adecúa a las composiciones (la unión telúrica de pueblo y tierra, también anunciada por las espigas de la cubierta, dibujadas sobre el título), a la realidad hernandiana y social (la española era una sociedad mayoritariamente agraria), y al lector al que principalmente se dirige el poemario. Solo en la primera foto citada, la de las víctimas más indefensas de la guerra (que además inicia el poemario), la mujer y los dos niños retratados miran a la cámara, como interpellando al lector y espectador de libro, solicitando su ayuda. En las demás no sucede esto, lo que está en línea con la extendida idea de que, en la fotografía proletaria, los actores de las imágenes no se tenían que percatar de que los estaban fotografiando o, al menos, no tenían que entrar en contacto visual con la cámara, para que su situación vital no se

viera influenciada por el hecho de ser fotografiada²⁵. Como apunta Pierre Bourdieu, «Todo ocurre como si la *estética popular* estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida»²⁶. Por la misma razón, no sorprende que en el libro solo encontremos un fotomontaje, cuya eficiencia para la propaganda de masas era vista con reservas por parte de la cultura obrera²⁷.

Tanto fotografía como poema son fenómenos culturales estilizados e interrelacionados, que producen en su receptor primario el goce del reconocimiento a la vez que una redención empática de su realidad física, laboral y bélica. De este modo, se ofrece una imagen supuestamente *auténtica y fiel*, a la vez que propagandística, del pueblo que trabaja, que se defiende y que disfruta del libro como protagonista y destinatario principal del mismo (un volumen que es a la vez documento, por su propósito político, ideológico, movilizador, y *monumento*, por su propósito artístico, estético, poético), coincidiendo así con los postulados del arte de izquierdas. De este modo, *Viento del pueblo* va más allá de ser un libro; es un organismo social importante que participa en los procesos de comunicación de la España republicana.

«Toda fotografía es un certificado de presencia», escribe Roland Barthes, donde «el poder de autenticación prima sobre el poder de representación»²⁸, al contrario que en la escritura. Su «fuerza de evidencia», de una «evidencia extrema»²⁹, contribuye a reforzar el mensaje que los poemas hernandianos transmiten. La unión de texto escrito y texto visual conforma lo que se ha llamado una «imagentexto»³⁰, un «iconotexto»³¹ o un «tercer texto»³², un sistema de *recreación dual*, aunque es cierto que

²⁵ Vid. Wolfgang Hesse, «Lecciones de calle de la fotografía obrera alemana», *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2 (2011), 66

²⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 30.

²⁷ Vid. W. Hesse, art. cit., pág. 68, donde pone como ejemplo el rechazo por la redacción de la revista *Der Arbeiter-Fotograf (El Fotógrafo Obrero)*, la revista de la Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania, fundada en 1926, de los fotomontajes presentados para su publicación.

²⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, págs. 151 y 155.

²⁹ *Ibid.*, págs. 181 y 193. Vid. la posición contraria en Clément Rosset, *Fantasmagorías. Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008.

³⁰ W. T. J. Mitchell, «Más allá de la comparación: imagen, texto y método» (1994), en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pág. 231.

³¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 51.

³² Geles Mit, *El tercer texto. Imagen y relato*, Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2008. A la relación entre ambos medios de expresión ha dedicado Antonio Ansón su ensayo *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000.

desde la cubierta del libro se reconoce la autoría del poeta y no la de los fotógrafos, cuyas obras, por tanto, al menos en la intención del editor, aparecen subordinadas al texto, como un *suplemento* (Lo que, por otra parte, no es extraño: tanto para Walter Benjamin como para Bertolt Brecht o John Heartfield, «la imagen fotográfica debía estar siempre subordinada –o encerrada en– una clave textual»³³). No hay duda de que es cada poema el que indica cómo debe ser interpretada cada imagen³⁴. Esta, por ende, tiene un efecto mnemotécnico sobre el lector u oyente del poema, y es de una utilidad inmediata en una población que en gran parte no sabe leer; adaptando el *dictum* gregoriano³⁵, podemos decir que las fotografías son las letras de los analfabetos (Moholy-Nagy había escrito que «El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía»³⁶). Conforman, junto a la lectura en voz alta de los poemas, el verdadero libro, visual y auditivo, para ellos (volviendo a fórmulas medievales de renovada significación *agit-prop*: «lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras»³⁷).

La unión de fotografía y poema era muy habitual en la prensa periódica, pero no en la edición de libros poéticos. Más frecuente es encontrar, durante la guerra, poemarios individuales editados con dibujos: por ejemplo, Miguel Prieto ilustra *Llanto en la sangre* (*Romances 1933-1936*), de Emilio Prados (Valencia, Ediciones Españolas, s.f. [1937]); José Machado, *La guerra (1936-1937)*, de su hermano Antonio (Madrid, Espasa-Calpe, 1937); viñetas de Ramón Gaya acompañan *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja (Barcelona, Ediciones Hora de España, 1938); y las de Luis Coronas, los *Romances de la guerra*, de César M.

³³ María Gough, «Sergei Tretiakov, fotógrafo de hechos», *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2 (2011), 76.

³⁴ Susan Sontag recuerda que las fotografías «por sí solas son incapaces de explicar nada» (*Sobre la fotografía*, ed. cit., pág. 33), y que «lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante» (pág. 29), «un contexto apropiado de predisposición y actitud» (pág. 27); dadas estas circunstancias, la fotografía sí puede ayudar a consolidar «una posición moral» o «colaborar en su nacimiento» (*ibid.*)

³⁵ La pintura es la literatura de los laicos o el libro de los analfabetos. La afirmación se atribuye a Honorio de Autun (Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 28) y a Gregorio Magno (Moshe Barash, *Teorías del arte. De Platón a Winckelman*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 65).

³⁶ L. Moholy-Nagy, «Fotografie [sic] ist Lichtgestaltung», *Bahuaus*, II, 1 (enero de 1928), 2-9. Lo recuerda Walter Benjamin, «Algo nuevo acerca de las flores» (1928), *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pág. 12, y «Pequeña historia de la fotografía» (1931), *ibid.*, págs. 52-53.

³⁷ Atribuido a Suger de Saint Denis: *vid.* Umberto Eco, *op. cit.*, pág. 27, y W. Tatarkievitz, *Historia de la estética, II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1987, pág. 112.

Arconada (Santander, Unidad, 1937); ilustraciones de dos dibujantes (lo que es poco habitual), Ignacio Díaz y José Bartolí, completan *Zafarrancho de España*, de Alfonso M. Carrasco (Barcelona, [Secretaría de Agitación y Propaganda del P.S.U. de C.], 1937); y láminas a color (hecho tampoco habitual) de Manuel Ángeles Ortiz se insertan en *Guerra viva. Romances*, de José Herrera Petere (S. l. [Valencia], Ediciones Españolas, 1938). También podríamos citar otros ejemplos del bando franquista.

Hagamos un poco de historia. En el siglo XIX, la incorporación del grabado, xilográfico y litográfico, a la prensa periódica (en España, desde *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*, en la década de los treinta, a las posteriores *Ilustraciones*), y la consecuente interacción entre texto e imagen, modificó las formas de escritura y lectura, de recepción y consumo. En cuanto a la fotografía, en 1839 llegan a España las noticias del invento de Niépce y Daguerre (Pedro Antonio de Alarcón le dedica el poema titulado «A Daguerre» en 1869). De 1844 es el primer libro que combina texto y fotografía, *The Pencil of Nature*, de William Fox Talbot, que contiene 24 calotipos pegados a mano sobre el papel. El camino hacia la fotografía impresa se inicia en estos años, y pasará por el ensayo de distintas técnicas fotomecánicas (en síntesis: primeros procesos, fotolitografía, copia al carbón, woodburytipo y, desde finales de los años sesenta, fototipia, fototipografía y huecograbado, que suponen la generalización de la ilustración fotográfica impresa en libro)³⁸. Hasta que no se consiguió la reproducción directa de una fotografía en un medio impreso, era frecuente encontrar en los libros ilustraciones «de daguerrotipo», es decir litografías o grabados que copiaban más o menos fielmente el modelo fotográfico. Así, entre las primeras, en *Panorama óptico artístico de las Islas Baleares*, de Antonio Furió (Palma de Mallorca, 1840), o *España: obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj* (Barcelona, 1842) que incluye grabados a partir de daguerrotipos realizados por Ramón Alabern, autor de las primeras fotografías tomadas en nuestro país. La primera muestra de reproducción fotomecánica en una edición la encontramos en las *Excursions daguerriennes* editadas por Lebours en París (1841-1842: tres láminas conseguidas por el procedimiento de Hippolyte Fizeau). El primer libro de arte ilustrado con fotografías (si

³⁸ Vid. Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981; Marie-Loup Sougez, «La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España», en AA. VV, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 60-85; Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lumen, 1997.

bien estas reproducen grabados que a su vez son reproducciones de pinturas) es el cuarto volumen de *Annals of the Artist of Spain*, de William Stirling (Londres, 1848: 66 calotipos originales realizados por Nicolaas Henneman)³⁹.

En cuanto a la prensa periódica, el 4 de marzo de 1880 se publica la primera fotografía directa con semitonos, sin intervención del dibujo, en el *New York Daily Graphic*. El 17 de noviembre de 1881 *La Ilustración*, dirigida por Luis Tasso, publica una fotografía de la catedral de Palma reproducida tipográficamente. Poco después, en 1882, el procedimiento de fotograbado químico patentado por Georg Meisenbach, será decisivo para facilitar la impresión conjunta de texto e imagen. El primer uso en España de este sistema fototipográfico de tramas se produce el 8 de noviembre de 1883, fecha en que *La Ilustración Española y Americana* reproduce el cuadro de Salvador Clemente titulado *Volverán las oscuras golodrinas*, con la firma Meisenbach al pie. El semanario *Blanco y Negro* comienza a publicar fotografías en 1892 y el *ABC* (todavía semanal), en 1903, aunque no de forma regular. La prensa diaria no aplicó las nuevas técnicas hasta 1897, año en que el *New York Tribune* inicia sistemáticamente el uso de la ilustración fotográfica⁴⁰. Hubo que esperar otros siete años a que el diario *El Gráfico*, fundado en junio de 1904, publicara fotografías en sus páginas (coincidiendo con el británico *Daily Mirror*), seguido, al año siguiente, por el *ABC*⁴¹.

Se suele considerar que el primer libro de ficción publicado con fotografías es *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach (París, Flammarion, 1892), novela lírica y simbolista cuya primera edición contiene treinta y cinco fotografías de la ciudad⁴². En cuanto a poemarios acompañados

³⁹ M.-L. Sougez, *op. cit.*

⁴⁰ Vid. E. Rodríguez Merchán, *La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral, 2001, págs. 270 y ss. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3019901.pdf>> [consulta: 18 diciembre 2014].

⁴¹ *Ibid.*, pág. 279.

⁴² Unos años después, *The Portrait of a Lady* de Henry James (edición de Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1908, II vols.), se publica con sendas fotografías de Alvin Langdon Coburn en el frontispicio de sus dos volúmenes: una casa de campo inglesa y un puente romano <http://www.portraitofalady.psu.edu/The_Frontispieces.html> [consulta: 16 de enero de 2015]; es la primera de una colaboración entre ambos. La publicación conjunta de poemas e ilustraciones era habitual en el simbolismo francés, con ejemplos que presentan diversos grados: *Les Épaves* de Charles Baudelaire, con un frontispicio de Félicien Rops (1866), la traducción de *El cuervo* de Poe por Mallarmé con grabados de Manet (1870), el diario *L'Ymagier* de Jarry y Gourmont (1894), o el proyecto de Mallarmé de editar *Un coup de dés* con grabados de Odilon Redon. En el modernismo hispánico también encontramos casos análogos. Uno de los mejores ejemplos es *Voces de gesta. Tragedia pastoril* (1912), de Valle-Inclán, que se publica con ilustraciones de Aurelio Arteta, Julio

por varias fotografías (y no únicamente por un retrato del autor), uno de los primeros en España es *Apolo. Teatro pictórico* (Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1911) de Manuel Machado, colección de veinticinco sonetos que describen, en un proceso de éfrasis, diversas pinturas; en el libro, varias de ellas son reproducidas mediante láminas en blanco y negro. Otro caso es el poemario de Francisco Villaespesa *Andalucía. Con cinco ilustraciones de Julio Romero de Torres* (Madrid, Casa Vidal, 1911). Bien es cierto que se trata de fotografías de obras artísticas existentes antes del libro (en el primer caso, los poemas hacen referencia a ellas; no así en el segundo), y no son comparables a los ejemplos posteriores. En la vanguardia, la correlación entre texto e imagen pronto se convierte en metáfora y en realidad: Anton Giulio Bragaglia publica su tratado de *Fotodinamismo futurista* en 1911; Alvin Langdon Coburn idea en 1917 la vortografía, vinculada al vorticismo de Wydham Lewis y Ezra Pound; Philippe Soupault da a conocer en la revista *SIC* cinco poemas titulados «Photographies animées» (1918); Blaise Cendrars edita en 1924 un poemario titulado *Kodak (Documentaire)*, donde las composiciones, muchas de ellas *collages*, son concebidas como «fotografías verbales» (curiosamente, tres años antes, Gregorio Martínez Sierra había titulado un libro de viajes *Kodak romántico*). También aparecen varios libros que combinan poemas y fotografías: *Bonjour cinéma*, de Jean Epstein (1921), que también incluye reflexiones sobre el cine, *Nadjia*, de André Breton (1928), que contiene fotos de Jacques-André Boiffard y Raoul Ubac, entre otros; *Le tombeau des secrets*, de René Char (1930), que se publica con retratos de su familia, o *Facile*, de Paul Éluard (1935), que combina sus poemas con fotografías de Man Ray⁴³. En Estados Unidos, Hart Crane introduce fotografías de Walker Evans en su poemario *The Bridge* (1930), sobre el puente de Brooklyn. En España, Federico García Lorca había proyectado en los años treinta la publicación de *Poeta en Nueva York* precisamente junto a dieciocho fotografías, pero el libro, como sabemos,

Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto (de los tres autores, a toda página), Ricardo Baroja, Angel Vivanco, Rafael de Penagos y José Moya del Pino. Vid. Jesús Rubio Jiménez, «Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza», *Anales de la literatura española contemporánea*, *ALEC*, 37.3 (2012), 57-98.

⁴³ Vid. Alain Virmaux, «La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 20 (1968), 257-274; Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, y Christophe Wall-Romana, *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, Nueva York, Fordham University Press, 2013. El poemario de Paul Éluard con las fotos de Man Ray se puede ver en: <http://josefchladek.com/book/paul_eluard_-_facile#image-11> y en <<http://phlit.org/press/wp-content/uploads/2011/12/facile.pdf>> [consulta: 3 diciembre 2014].

se publicó tras su muerte, en 1940, y sin imágenes⁴⁴. Durante la guerra civil, quizá sea *Viento del pueblo* el único poemario con estas características, puesto que el espectacular folleto *Madrid (Baluarte de nuestra guerra de independencia. 7.XI.1936-7.XI.1937)* (s.l., Servicio Español de Información, s.f. [1937]), que muestra cerca de cincuenta fotografías en ocho hojas, iba acompañado por textos de Antonio Machado, pero todos en prosa, salvo, en su inicio, los cuatro endecasílabos del famoso serventesio: «¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena, / rompeolas de todas las Españas! / La tierra se desgarrá, el cielo truena, / tú sonríes con plomo en las entrañas».

No sabemos si Miguel Hernández intervino en la selección del material fotográfico; lo más probable es que esta tarea la llevara a cabo Tina Modotti (conocida como «camarada María Ruiz»), responsable de la edición del libro en el Socorro Rojo, fotógrafa italiana y compañera de Vittorio Vitali, el comandante Carlos. Tampoco podemos estar seguros de la autoría de mayoría de las fotografías, que aparecen de forma anónima, lo que era habitual en las publicaciones editadas durante la guerra. Sí sabemos que hay al menos cinco autores distintos (y puede que más). Por un lado, el retrato de Miguel Hernández que encabeza el libro es obra del brigadista alemán Hermann Radunz (1870-1954), que era empleado de la librería extranjera que había en la calle Caballero de Gracia de Madrid, y captó la imagen a corta distancia (por lo cual aparece un poco deformada), con una cámara Rolleyflex. Lo sabemos porque Manuel Llácer, que dirigía la revista *Comisario*, se lo comentó a Arturo del Hoyo, quien lo hizo público⁴⁵. Se trata de un retrato, en primer plano, de tres cuartos de perfil. Al contrario que en muchas de las fotos que se conservan de Miguel Hernández, el poeta no sonríe, está serio, y su mirada no está dirigida al espectador, sino que se focaliza a la derecha, fuera de la imagen, sugiriendo un estado de ánimo lleno de dignidad y determinación, que se adecuaba plenamente a lo que el libro va a comunicar.

⁴⁴ Vid. M^a Clementa Millán (ed.), F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 54-59.

⁴⁵ Arturo del Hoyo, «Presentación del libro Escritos sobre Miguel Hernández», Ateneo de Madrid, 28 de octubre de 2003, en J. J. Sánchez Balaguer y F. Esteve Ramírez (eds.), *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, págs. 591-593 <http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/files/Actas_II_Presentacion/45arturo.pdf> También citan la información J. C. Rovira y C. Alemany Bay en su edición facsímil de *Viento del Pueblo*, Ediciones de la Torre / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, 1992, I, pág. 57.

También sabemos que la foto que acompaña al poema «Las manos» es seguramente de Tina Modotti, que ya captó con su cámara otras fotos similares en su etapa mexicana (como *Manos lavando* y *Manos de titiritero*, de 1927, o *Manos de trabajador*, de 1928). De esta manera, Modotti inserta su imagen y el poema hernandiano en una serie icónica de largo desarrollo en los años veinte y treinta, como he estudiado en otro lugar⁴⁶. Quizá también fuera suyo el único fotomontaje de todo el poemario, que acompaña a la «Elegía segunda» dedicada «A Pablo de la Torriente, comisario político». Otras dos fotografías son anónimas y parecen proceden de la prensa: la foto de «Pasionaria» está recortada de un mitin en el que intervino, y la foto del edificio que acompaña al poema «Recoged esta voz» corresponde a uno bombardeado en 1936 en la calle Altamirano de Madrid⁴⁷ (Katy Horna, durante su estancia en España, captó con su cámara algunas imágenes similares, pero en Barcelona y Aragón). Recordemos también al respecto el artículo de Miguel Hernández «La ciudad bombardeada», publicado en el número 7 de *Frente Sur* (11 de abril de 1937). Por último, el resto de las imágenes, la mayoría de campesinos andaluces trabajando y de milicianos republicanos, pudieran ser del fotógrafo Tréllez, compañero de Miguel Hernández en el *Altavoz del Frente*, al que conoció en Jaén. Se conserva una foto donde ambos aparecen sentados en un muro de piedra, que se publicó en el libro de Josefina Manresa *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* y en el de Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, y actualmente puede verse también en la fototeca virtual de la Fundación Cultural Miguel Hernández⁴⁸. No obstante, otros fotógrafos trabajaron para el *Altavoz del Frente*, como Francisco Mayo y Benítez Casaus, amén de que Tina Modotti, al preparar la edición del libro (si es cierto que fue ella) seleccionaría las imágenes de entre el material que tuviera a mano.

¿Quién era Tina Modotti, responsable de la edición de *Viento del pueblo*? La crítica hernandiana no se ha ocupado demasiado en este

⁴⁶ Vid. R. Alarcón Sierra, «“Sonoras manos oscuras y lucientes”: metamorfosis hernandiana de un motivo literario y artístico», en R. Alarcón Sierra (coord.), *Miguel Hernández vuelve a Jaén. Primer Seminario Internacional Miguel Hernández*, Jaén, Universidad, 2015, págs. 129-149.

⁴⁷ Vid. Merche Fernández, «¿Otras manos de Tina Modotti?», *La maleta mexicana* (13 de diciembre de 2011), Barcelona, MNAC Museo Nacional d'Art de Catalunya, nota 8 <<http://maletamexicana.museunacional.cat/2011/12/otras-manos-de-tina-modotti/>> [consulta: 31 de agosto de 2014].

⁴⁸ Josefina Manresa, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, pág. XIV del álbum fotográfico encartado entre págs. 96-97; A. Sánchez Vidal, *op. cit.*, pág. 233; «Miguel y un amigo», fototeca de la Fundación Cultural Miguel Hernández <<http://www.miguelhernandezvirtual.es/new/index.php/fototeca/fototeca/biografia-de-miguel-hernandez/miguel-y-un-amigo-467>> [consulta: 31 de agosto de 2014].

punto, pese a su evidente relevancia. Tina Modotti (Assunta Adelaide Lugia Modotti, Udine, Italia, 1896 - México DF, 1942) se había formado como fotógrafa en Estados Unidos (donde vivía desde 1913) junto a Edward Weston, quien fue su amante⁴⁹. En el México postrevolucionario de los años veinte, frecuentó la compañía de Rivera (quien la retrató junto a Frida Kahlo en el mural *El Arsenal* en 1928) y Siqueiros, entre otros artistas de la vanguardia mexicana. En sus fotografías ofrece, con gran sensibilidad social y simbólica, testimonio y denuncia de las formas de vida del pueblo mejicano. En 1928, la revista barcelonesa *D'Ací i d'Allà* le dedica un artículo, que alaba la calidad estética y revolucionaria de su trabajo. Al año siguiente, su primera exposición individual en la capital mexicana es celebrada por Siqueiros como la primera exposición de la fotografía revolucionaria en México. Tras ser expulsada del país por sus actividades políticas (Modotti pertenecía al Partido Comunista desde 1927), recaló en Berlín y en Moscú junto a Vittorio Vidali, a quien había conocido en México. En Moscú trabaja en la sección de Prensa y Propaganda de la oficina exterior de Socorro Rojo, hasta que ambos son enviados por el Komintern a la España republicana a comienzos de la guerra civil. Como miliciana del Quinto Regimiento y coordinadora del programa de trabajo del Socorro Rojo Internacional (SRI), Modotti, con el nombre de camarada María Carmen Ruiz Sánchez, desempeñó diversas tareas (enfermera en el Hospital Obrero de Cuatro Caminos, organizado por el SRI, y en una unidad móvil de transfusiones junto al médico canadiense Norman Bethune; enlace de distribución de alimentos del Socorro Rojo; evacuación de niños a otros países; representante del SRI en el II Congreso Internacional de los Intelectuales en Defensa de la Cultura y en el Congreso de la Solidaridad). Además, editó diversos carteles fotográficos, escribió el folleto *La fotografía como arma del Socorro Rojo Internacional* y fue supervisora y redactora de la revista *Ayuda. Semanario de Solidaridad del Socorro Rojo Internacional*, donde se incluían fotografías (Miguel Hernández publicó en ella varios poemas, como sabemos), y en la que firmó varios reportajes con diversos seudónimos. No extraña, por tanto, que se encargara de la edición de *Viento del pueblo* y de seleccionar su material fotográfico. Ya en 1929 había trabajado en la edición de *El canto de los hombres* del mexicano Germán List Azurbide (como posteriormente lo haría con otro libro de Constancia de la Mora sobre los indígenas mexicanos), aunque ambos

⁴⁹ Vid. Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

proyectos quedaron finalmente inéditos⁵⁰. En 1939 abandonó España por la frontera francesa y se exilió de nuevo en México, donde murió en 1942. Pablo Neruda le dedicó el poema «Tina Modotti ha muerto», que leyó ante su tumba, e incluyó posteriormente en *Tercera Residencia. 1935-1945* (Buenos Aires, Losada, 1947)⁵¹.

El hecho de que el poemario se publique con fotografías evidentemente determina su lectura. La crítica hernandiana tampoco se ha detenido apenas en este aspecto. La mayoría de las ediciones modernas de *Viento del pueblo* ni siquiera reproducen las fotos de la edición original (solo lo hizo la edición facsimilar del poemario a cargo de Rovira y Alemany y la edición de su *Obra completa*, ambas de 1992, pero no lo hace la reedición de esta última). Rovira y Alemany destacan sumariamente «la propuesta de un código de la imagen junto al texto», una «acertada conjunción de códigos expresivos»⁵² (lo que se produce es una interdependencia) y Eutimio Martín califica al poemario de «documental épico-lírico dirigido tanto a la imaginación auditiva como a la percepción visual»⁵³. Serge Salaün estableció una primera aproximación a la relación de poema e imagen en *La poesía de la guerra en España*, pero solo se refirió a las tiras, viñetas, cómics o tebeos de la prensa periódica y a las aleluyas, en las que el código verbal y el icónico entablan un diálogo en una comunicación de masas muy efectiva y de éxito considerable en la guerra civil⁵⁴ (recordemos, por ejemplo, el popularísimo «Oselito» de Martínez de León en *Frente Sur*, compañero de Miguel Hernández en Jaén).

⁵⁰ Vid. Merche Fernández, «¿Otras manos de Tina Modotti?», *La maleta mexicana* (13 de diciembre de 2011), Barcelona, MNAC Museo Nacional d'Art de Catalunya <<http://maletamexicana.museunacional.cat/2011/12/otras-manos-de-tina-modotti/>> [consulta: 31 de agosto de 2014], y también Pino Cacucci, *Tina Modotti*, Circe, Barcelona, 1992; Christiane Barckhausen-Canale, *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1988, y, del mismo autor, *Tina Modotti*, Tafalla, Editorial Txalaparta, 1998, especialmente el capítulo VIII, «La última trinchera: España, enero de 1936-febrero de 1939», págs. 123-150; Margaret Hooks, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998; Laura Branciforte, «Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América», *Studia Historica. Historia contemporánea*, 24 (2006), 289-309. Elena Poniatovska ha dedicado un capítulo a Modotti en *Las siete cabritas*, México, Era, 2000 y *Tinísima*, *ibid.*, 2002, y Ángel de la Calle, la novela gráfica *Modotti, una mujer del siglo XX*, Madrid, Ediciones Ediciones Sins Entido, 2003 y 2007. Vid. posteriormente Javier Ruiz Rico, *Carmen Ruiz Sánchez, María. Una historia del Socorro Rojo Internacional*, Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2009.

⁵¹ Vid. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, pág. 324.

⁵² J. C. Rovira y C. Alemany Bay, ed. facsimil de *Viento del Pueblo*, *op. cit.*, I, pág. 57.

⁵³ Eutimio Martín, *El oficio de poeta Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, pág. 464. Vid. además Concepción Torres Begines, «Dieciocho fotografías para *Viento del Pueblo*», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 22 (2012) <http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-28-torres_begines_viento_del_pueblo.htm> [consulta: 31 de agosto de 2014].

⁵⁴ S. Salaün, *op. cit.*, págs. 94-105.

El propio Miguel Hernández es consciente del poder comunicativo de la imagen fotográfica; en su crónica «La rendición de la Cabeza», sobre la toma del santuario de Andújar, publicado en el número 13 de *Frente Sur*, correspondiente al 6 de mayo de 1937 (cuarta página), un epígrafe se titula: «Pless con su arma de combate: la máquina fotográfica», y bajo el mismo escribe: «A las ocho avanzaron seis tanques hacia Cerro Chico. Pless se desliza tras uno de ellos con un grueso de infantería, dispuesto a dar su vida para lograr una fotografía buena. Pless es un germano maduro que peleó en la guerra europea y que, por tanto, tiene sobradas experiencias. Sus cincuenta años *no le estorban para correr* y reír como un chiquillo y en las trincheras parece un patriarca fotógrafo y guerrero. [...] Pless disparaba su arma fotográfica y avanzaba con ellos»⁵⁵. Hernández se refiere al fotógrafo alemán Otto Pless (1898-1972), uno de los pocos que mantuvo en Madrid laboratorio propio no intervenido durante la guerra civil, laboratorio Foto Oples, firma que encontramos bajo sus fotografías en *Luz. Diario de la República* en 1933, y en el *ABC* madrileño durante la guerra civil⁵⁶.

En las primeras décadas de siglo XX, la fotografía, a través de la prensa y las revistas ilustradas, se convierte en el vínculo perfecto entre el arte y los medios de comunicación de masas, en una nueva «política de las representaciones» que está en todos los debates sobre el realismo, los procesos revolucionarios o las retóricas humanistas. Por un lado, en Estados Unidos, el trabajo que Lewis Hine emprende a partir de 1907 supone un inicio para la fotografía de representación de las clases obreras y el subproletariado: con un propósito de denuncia social, retrata la llegada de los inmigrantes a la Isla de Ellis, sus insalubres condiciones de vida y de alojamiento y sus distintos trabajos en fábricas o tiendas, sin rehuir la explotación infantil. Este trabajo se prolongaría a partir de los años treinta en la campaña de documentación de los efectos de la depresión económica en el mundo agrícola del sureste de Estados Unidos, dirigida por Roy Stryker y con la participación de grandes fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein o Russell Lee, entre otros.

⁵⁵ M. Hernández, «La rendición de la Cabeza», *Obra completa*, I, ed. cit. (2010), pág. 827.

⁵⁶ *Vid.*, por ejemplo, *Luz* (26 de mayo de 1933), 9, *ABC* (19 de septiembre de 1936), 4 y 36, (13 de noviembre de 1936), 16. Pless trabajó con el también fotógrafo Mariano Rawicz a comienzos de los años 30. Algunas de sus obras han sido expuestas en Horacio Fernández (comisario), *Variaciones en España. Fotografía y arte, 1900-1980*, [Madrid], La Fábrica, 2004. Exposición celebrada en MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, del 6 de febrero al 9 de mayo de 2004, en *Photoespaña 2004*, del 31 de mayo al 18 de julio de 2004 y en el Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, del 7 de septiembre al 31 de octubre de 2004.

Por otro lado, en los años veinte surge un nuevo movimiento fotográfico vinculado a la Internacional Comunista, la factografía (la «escritura o fijación de los hechos», el montaje dialéctico de los hechos reales, integrando el arte y la vida; en realidad, el mito de la fotografía como el registro de los hechos carente de mediaciones y anterior a cualquier interpretación), práctica surgida en el productivismo que conecta la escritura, la fotografía y el cine, y que protagonizan creadores como Alexander Rodchenko, Sergei Tretiakov, Gustav Klutssis o Boris Kushner, y que pronto se expande a través de Alemania (donde el papel de Willi Münzenberg y la *Neuer Deutscher Verlag*, «Nueva edición alemana», es fundamental, así como el precedente del fotomontaje dadaísta berlinés, de Hausman a Grosz y Heartfield) a todos los medios de comunicación de la izquierda europea. Se trata, con ayuda también del cartelismo, la tipografía, el fotomontaje y el cine, de redefinir los sistemas de representación de la nueva sociedad y de considerar al arte como un instrumento para la transformación social; de crear una imagen de tipo periodístico, con propósito objetivo y descriptivo, y destinada a los medios impresos, que documente la vida cotidiana de los trabajadores. Una imagen que convierta al proletariado en protagonista a la vez que en creador y espectador, como forma de emancipación social y de apropiación de los medios de producción y reproducción, tal y como teoriza Walter Benjamin en su ensayo «El autor como productor» (1934)⁵⁷.

En definitiva, se toma conciencia de la importancia que tiene la imagen fotográfica en la prensa ilustrada para la construcción de la opinión, de la ideología y de un imaginario social. La fotografía, aparentemente, favorece una percepción directa de la realidad, una disolución de la distancia entre los hechos y el espectador. La tarea de la prensa es, por tanto, la educación de las masas, como propone, entre otros, El Lissitsky, y los artistas de izquierda se ponen al servicio de este objetivo, elaborando además un programa iconográfico-propagandístico y un imaginario antifascista.

En la España republicana las Misiones Pedagógicas llevan la cultura al mundo rural y a la vez construyen una imagen del mismo en los filmes documentales de José Val del Omar, como también hace Luis Buñuel en *Las Hurdes, tierra sin pan. Estudio de geografía humana* (1933), combinando arte, visión antropológica y denuncia social, o como hará posteriormente, por ejemplo, Josep Renau en sus murales. Se trata de construir

⁵⁷ Vid. Victor del Río, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abada Editores, 2010.

la imagen de un nuevo sujeto articulando nociones de cultura popular, propias del mundo rural y de sus formas tradicionales de producción, con las nociones históricas de clase, de alternativa a la burguesía, dentro de la concepción general de las clases proletarias como sujeto histórico emergente.

La guerra civil supone la consagración del fotoperiodismo (Agustí Centelles, Alfonso Sánchez Portela, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour, el propio Otto Pless, etc., con sus cámaras Leica y Rolleiflex) y de todas estas ideas: el arte se utiliza como un arma más, a través de lo que se denominó «cultura de guerra»⁵⁸; un arte comprometido, cercano al realismo y al modelo soviético del *agit-prop*. Josep Renau, nombrado Director General de Bellas Artes, fundamentó su política artística en la relevancia de la imagen como instrumento de persuasión, de forma que el cartel, la fotografía, el fotomontaje, el fotomural, la ilustración gráfica y el cine se convirtieron en manifestaciones artístico-propagandísticas clave. En definitiva, es en este contexto, que he sintetizado brevemente, en el que hay que interpretar la edición de un poemario como *Viento del pueblo*, y su efectiva combinación de texto e imagen.

⁵⁸ «Eleva la cultura del soldado significa fortalecer su conciencia política. Porque para nadie puede ser un secreto que nuestro Ejército Popular ha de ser un conjunto de hombres conscientes del ideal por el cual luchan y mueren si es necesario. Se impone, pues, que tengan una cultura literaria, científica y política todo lo más elevada posible, dentro de las circunstancias. ¡Abajo el analfabetismo! Efectivamente, pero teniendo presente que el analfabetismo no consiste solamente en no saber leer y escribir, sino en carecer de conceptos claros de las cosas y en permanecer alejado de los grandes conflictos morales y de justicia social que nos agobian», *Cultura Popular*, 2 (junio de 1937).

