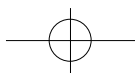
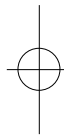
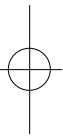
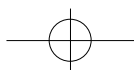
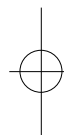
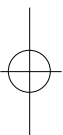




ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO





EL DESARROLLO DEL TEATRO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

THOMAS STAUDER

Universität Erlangen-Nürnberg (Alemania)

Introducción

La producción dramática es probablemente la parte menos estudiada de la obra hernandiana; sin embargo, como quisiera mostrar en mi contribución al II Congreso Internacional Miguel Hernández, se puede observar en ella muy bien el acercamiento del oriolano al compromiso político durante la primera mitad de los años treinta.

1. *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933)

Miguel Hernández empezó con la redacción de su primera pieza teatral, el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, durante el verano del año 1933. Tenía la intención (según Collado, 128 s.) de llevar consigo esta pieza a Madrid en su próximo viaje (el segundo) a la capital; en efecto, en 1934 el auto será publicado por José Bergamín en la revista madrileña *Cruz y Raya*. El análisis de este drama alegórico en la tradición del *Gran teatro del mundo* calderoniano nos mostrará que Hernández en este momento de su vida no sólo estaba todavía firmemente anclado en la religión católica y la estética del Siglo de Oro, sino también seguía compartiendo las convicciones políticas de su amigo oriolano Ramón Sijé.

He aquí un breve resumen del argumento de esta pieza tripartita: La primera parte contiene el pecado original; instigado por los cinco sentidos, el hombre pierde su inocencia paradisiaca. En la segunda parte, los mismos instigadores hacen agitar a ese hombre como Caín contra Abel, cuando mata a un pastor. En la tercera parte, el hombre gracias a su libre albedrío (otra herencia calderoniana) se arrepiente de su comportamiento pecaminoso. A continuación aparece "La-voz-de-verdad", es decir San Juan Bautista, que anuncia la llegada de Jesucristo. Ya resistente a las tentaciones de los cinco sentidos, el hombre encuentra a Jesús, quien en forma de "buen labrador" da al hombre la eucaristía, ingrediente indispensable de cada auto sacramental. Mientras que en el caso de Calderón la pieza hubiese terminado con esta escena, aquí el hombre purificado continúa siendo perseguido por el deseo, hasta su muerte como mártir de la fe en la hoguera.

En *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* predomina una concepción del arte parecida a la de la colección de poemas hernandiana *Perito en lunas*; a saber, una estética de la perífrasis circunstanciada y artificial. Esto se ve muy bien en la primera escena de la pieza, donde encontramos una explicación de la esencia del viento de no menos que sesenta versos, de los cuales cito aquí sólo seis: “Un elemento / de inacabable caudal, / transparente, celestial, / que ni es vidriera ni es fuente, / siendo como ésta corriente / y como aquella cristal”, (OC, 1226). Cuando esa manera de hablar es llamada “una explicación en vía / mentirosa de verdad” (OC, 1227), eso recuerda el ensayo “Mi concepto del poema”, que Hernández había redactado el año anterior; allí había escrito: “¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. [...] Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge”, (OC, 2113).

En la misma escena de la pieza se halla una definición de Dios como “Perfecto Anillo” (OC, 1228); ya en *Perito en lunas* Hernández había simbolizado la perfección de lo divino mediante formas redondas y circulares. El conceptismo a la manera de Góngora prevalece en el auto sacramental como en la poesía que Hernández había compuesto hasta aquel momento; los diálogos de la pieza están redactados en versos según el ejemplo barroco: sobre todo versos de arte menor, a saber quintillas, romances, redondillas, cuartetas y décimas; a veces también el endecasílabo en forma de algunas silvas (véase Díez de Revenga/ Paco, 33 ss.).

Pero el pasaje más interesante relativo al desarrollo de Miguel Hernández como escritor políticamente comprometido se halla en la séptima escena de la segunda parte, donde los cinco sentidos, que con la ayuda del apetito carnal y del deseo incitan el hombre al fratricidio, utilizan el vocabulario comunista de dirigentes obreristas¹:

“MIRAR: No dudes un momento: / la riqueza es de aquel que la acapara. OÍR: El mundo es para todos. [...] CARNE: ¡Todos somos iguales! DESEO: (¡Despertad, despertad sus ambiciones!) [...] OLER: No hay límites. GUSTAR: No hay tuyo. TOCAR: No hay cadenas. CARNE: No hay corderos guiados por leones. DESEO: (Así: ¡más! ¡más!) OÍR: ¡Abajo, explotadores! MIRAR: ¡Abajo!, yo repito. OLER: ¡La huelga general, trabajadores! GUSTAR: ¡La huelga general! TOCAR: ¡Dios es un mito! CARNE: La religión un tétrico sistema / de incienso que perfuma podredumbre. DESEO: (¡Vamos! ¡Venga!) [...] OÍR: ¡Ea! ¡Ala lumbre / con los templos! OLER: Hagamos de sus cosas / un monte de cenizas al momento. [...] OÍR: A las campanas mudas / y fundidas. [...] GUSTAR: Que de su fundición salgan martillos / que nutran de sus hierros la pelea. TOCAR: ¡Abajo los sencillos / de corazón!” (OC, 1324 ss.).

Los ataques contra la religión y la iglesia tienen su modelo en la actitud de una parte de la izquierda durante la época de la redacción de esta pieza; hacer hablar los cinco sentidos de esta manera significaba estigmatizar los movimientos obreros como ateístas. Aquí se ve que Miguel Hernández en este momento está todavía bajo el influjo del catolicismo reaccionario de Ramón Sijé. Esto merece de ser puesto de relieve, porque ya el año siguiente Hernández entrará en con-

tacto con círculos de la izquierda madrileña, que contribuirán a la transformación radical de su posición política.

2. *El torero más valiente* (1934)

Durante su segunda estancia en Madrid, Hernández conoció a José María de Cossío, con quien apalabró de colaborar en la preparación de una enciclopedia sobre *Los Toros*². Sin embargo, en el mes de julio de 1934 volvió a Orihuela para quedarse allí hasta diciembre; en el mes de septiembre de ese mismo año se prometió en su ciudad natal con Josefina Manresa. El interés de Hernández por la corrida de toros es probado por la elegía³ que compuso entonces con motivo de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías⁴ y sobre todo por la pieza de teatro que nos interesa aquí, *El torero más valiente*. En ambos textos, Hernández confiere al fallecimiento del torero una significación religiosa; pero una cierta vinculación de fiesta taurina y muerte cristiana ya había sido parte de su auto sacramental del año anterior.⁵ Es interesante de saber que poco antes del comienzo de la redacción de *El torero más valiente* había aparecido en la revista oriolana *El Gallo Crisis* un artículo de Ramón Sijé, en el cual el amigo de Hernández ya había propuesto una interpretación cristiana del óbito de Sánchez Mejías,⁶ influenciando de esta manera en la concepción de la nueva pieza teatral.

De *El torero más valiente* se conocía durante cincuenta años únicamente las dos escenas publicadas en 1934; sólo en 1986, Agustín Sánchez Vidal sobre la base de los apuntes en posesión de la viuda logró reconstruir casi todo el texto (véase Rovira en OC, 1192 ss.). Por eso, *El torero más valiente* es la pieza teatral hernandiana hasta ahora menos estudiada; sin embargo, se trata de un testimonio importante del desarrollo de Miguel Hernández en el periodo entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*.

Del argumento de la pieza doy aquí sólo un resumen muy breve: en el centro de la acción está el torero José, quien después de haber sido acusado de ser responsable de la muerte de su rival Flores por de pronto abandona la lidia, pero más tarde vuelve a la plaza de toros para morir allí medio fatalmente, medio deliberadamente. Vinculada con el destino del protagonista está una doble historia de amor: por un lado la de José con Soledad, hermana de Flores; por otro lado, la de Flores con Pastora, hermana de José.

El torero más valiente muestra que Hernández se encuentra en una fase de transición, porque la pieza no sólo contiene algunas partes que todavía ponen de manifiesto su cosmovisión católica y su estética barroca, sino también algunas partes que no serían posible sin su segunda estancia en Madrid.

Como en el poema "CITACIÓN– fatal", Hernández dota la fiesta taurina aquí de una aura religiosa, lo que conecta la pieza con su existencia anterior en Orihuela bajo el influjo de Ramón Sijé. Esto es por ejemplo el caso cuando se pide al protagonista de continuar la lidia: "Oficia /

por más tiempo en el altar / de la plaza, y si oficiar / no quieres ya para el suelo, / para Dios y para el cielo / no dejes de torear” (OC, 1516). El mejor torero es aquello que sabe que su destino está en la mano de Dios⁷: “El toro no te hace nada, / torero, polvo si acaso. / Es Dios, el que hace todo, / el que te hizo y te hará algo” (OC, 1521 s.). El estilo de la pieza también hace pensar más en el pasado de Hernández que en su futuro desarrollo; como *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombra de lo que eras*, *El torero más valiente* está escrito en versos, en este caso en redondillas, muy en uso ya durante el Siglo de Oro. No faltan ni los juegos de palabras de tipo conceptista (por ejemplo, “la vara / avara”) ni el vocabulario culterano (por ejemplo, “achares” en lugar de “celos”), aunque el neogongorismo de *Perito en lunas* y del auto sacramental ya esté mitigado (véase Sánchez Vidal 1986, 29).

Lo que vincula la pieza a las nuevas experiencias de Hernández en Madrid son, sobre todo, los dos personajes de “Bergamín” y “Ramón”; el último no puede ser Ramón Sijé, sino sólo Ramón Gómez de la Serna, porque las escenas de la pieza durante las cuales aparece esta figura tienen lugar en el madrileño Café del Pombo, donde el famoso vanguardista tenía costumbre de reunir su tertulia. En cuanto a José Bergamín, Hernández hasta dedicó su pieza explícitamente a él⁸, lo que no sólo era un halago causado por el hecho que tenía la intención de publicar *El torero más valiente* en la revista *Cruz y Raya*, sino también pagaba una deuda literaria: Bergamín ya había tratado el tema de la corrida de toros en *El arte de birlibirloquey* y en *La estatua de Don Tancredo*. Esto vale igualmente para Gómez de la Serna, autor de una pieza teatral llamada *El torero Caracho*; como ha mostrado Sánchez Vidal (1986, 24 ss.) mediante la comparación de ciertos pasajes, Hernández conocía estos textos y utilizaba de vez en cuando algunas expresiones e imágenes similares. Aparte de eso, en *El torero más valiente* el personaje “Ramón” inventa algunas greguerías dignas del verdadero Gómez de la Serna, como por ejemplo en la escena siguiente:

“Ramón: ¡Hombre, hombre! / ¡Aquí está Júpiter! – Pinturas: [...] Llámeme sencillamente / Pinturas, mozo de estoques / de José. – Ramón: Pues del oficio / te he sacado el sobrenombre / jupiterino. – Pinturas: ¿Cómo? – Ramón: Como el mayor de los dioses vibras rayos,” (OC, 1510 s.).

Finalmente hay que mencionar que la estructura de *El torero más valiente* tiene algunos elementos⁹ en común con *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, pero sin que Hernández hubiese imitado la estética del esperpento.

3. *Los hijos de la piedra* (1935)

Durante la primavera de 1935, Hernández empezó en Madrid con la redacción¹⁰ de su tercera pieza de teatro, *Los hijos de la piedra*, cuya acción está basada sobre todo¹¹ en los hechos históricos de la brutal supresión¹² de la huelga de los mineros asturianos en octubre 1934. Antes

que en su poesía¹³, Hernández trata de esa manera por primera vez un tema social desde la perspectiva de las reivindicaciones de las clases más pobres.

Fue Elvio Romero quien en 1958 subrayó la importancia del poeta argentino Raúl González Tuñón para la creación de este drama hernandiano; esta afirmación fue confirmada después por las investigaciones de Agustín Sánchez Vidal, Marie Chevallier y Juan Cano Ballesta¹⁴. González Tuñón había publicado en 1934 un volumen de poemas en prosa intitulado *El otro lado de la estrella*; en el prólogo de ese libro había sostenido el ideal de un arte políticamente comprometido: “El arte no puede, no debe ser neutral. [...] El arte, desde el punto de vista revolucionario, sólo será lógico en una sociedad sin clases, es decir, en esa última etapa que se llama comunismo integral” (citado según Sánchez Vidal 1986, 118). Como en el caso de muchos otros conocidos madrileños de Hernández, es difícil de determinar con exactitud la fecha del primer encuentro entre los dos escritores; pero es González Tuñón mismo quien relata que en el curso del año 1935 Hernández llegó a ser uno de sus amigos en la capital española:

“Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad” (según Romero, 75).

González Tuñón era también el autor de un libro de poesías sobre la malograda sublevación de Asturias, *La rosa blindada*; aunque este volumen haya sido publicado sólo en 1936, se supone que por lo menos una parte de esos poemas circulaban por Madrid ya durante el año 1935, incitando de esta manera Hernández a componer su pieza teatral *Los hijos de la piedra*. La admiración que el oriolano sentía para el argentino es probada por su poema “A Raúl González Tuñón”, redactado en ese mismo año 1935, donde dice: “hombres como tú eres pido” (OC, 535).

Mientras que esto es suficiente para explicar el objetivo político de la pieza hernandiana, hay que buscar en otra parte para encontrar el verdadero modelo literario de este texto. En el mes de agosto de 1935, Hernández pronunció en Cartagena una conferencia sobre “Lope de Vega en relación con los poetas de hoy”. Desgraciadamente se conoce sólo los apuntes preparatorios de esta conferencia, que pero hacen posible la comprensión de la intención de su autor. Allí se lee entre otras cosas:

“Lope siempre estuvo con la gente de la tierra: el labrador, el hortelano, el pastor. *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* son dos ejemplos de lo que digo: las dos tragedias son una protesta y una amenaza sangrienta contra el hombre que abusa de los destituidos. Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario. Lope fue un revolucionario perpetuo [...]. Yo estoy escribiendo ahora una tragedia minera y pastora” (OC, 1199).

Lo que Hernández podía observar en estas dos piezas de Lope de Vega era la sublevación del pueblo subyugado contra una autoridad pública moralmente corrupta; pero hay que subrayar que tanto en *Fuenteovejuna* como en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* el poderoso no es castigado a base de motivaciones políticas, sino sólo por razón de su comportamiento depravado (violación de una mujer). Además, en las piezas de Lope este linchamiento del malhechor no es nunca explícitamente justificado, sino es sólo perdonado por los Reyes Católicos después de una larga serie de deliberaciones. Lope de Vega no quería poner en duda el orden social de su época, cuya validez es siempre corroborada al final de sus piezas. Esto significa que Hernández exageró cuando trató Lope de “revolucionario”; sin embargo, no hay ninguna duda que estaba pensando en el dramaturgo del Siglo de Oro durante la redacción de *Los hijos de la piedra*: el escenario de la pieza se llama “Montecabra”, un topónimo muy parecido a “Fuenteovejuna”.

La tercera pieza teatral hernandiana muestra la creciente sensibilidad del oriolano a los problemas de la sociedad española de los años treinta, pero todavía sin pronunciarse en favor de una ideología revolucionaria. En *Los hijos de la piedra*, los mineros que se rebelan no quieren subvertir el orden social o abolir el capitalismo, sino sólo se defienden contra el comportamiento personal del nuevo propietario de la mina; como se puede observar en la escena siguiente, echan de menos el paternalismo del propietario anterior:

“Minero 1º: Éste no se parece en nada a don Pedro, que en paz descansa. Va tanto de señor a señor como de mí al mar. – Minero 2º: Dos meses justos hace que ha venido y cada día nos trata peormente. – Minero 3º: ¡Cuanto echo de menos a don Pedro, aquel hombre tan verdadero! Se ha muerto para dar paso a un corazón de pedernales. – Minero 4º: ¿Quién se daba cuenta antes de que el día era largo? Desde que me gritan malamente para que me apriete en la faena, se me antoja que cada hora tiene una eternidad. – Minero 5º: Este hombre me ha quitado todos los entusiasmos y propósitos del brazo. – Minero 1º: Para colmo de males pone un capataz que nos vigila y azuza sin parar” (OC, 1563 s.).

La decisión de los mineros de finalmente sublevarse contra el opresor – gritando “¡Muerte, muerte, muerte / contra el corazón / de quien nos ha hecho / bueyes de labor!” (OC, 1599) – no se debe a un eventual indoctrinamiento comunista, sino a un crimen individual; el propietario de la mina ha violado la amante del pastor, y aquello pide venganza, sacando los mineros de su letargo:

“Pastor: ¡Cierto, cierto! Sois los hijos de la piedra. Tenéis su corazón de mineral indiferente. ¡Los hijos de la piedra, los hijos de la piedra! ... Y de tal madre, tales hijos. Sufrís los más rudos golpes con la resignación y la humildad de la piedra. Os ha arrebatado el pedazo de pan que os alimentaba y seguís impasibles, como la piedra... Amontonaron pesares y trabajos, yugos y cargas sobre vuestras cabezas, y no alzáis ni una ceja indignada, como la piedra. Tenéis las tripas cubiertas de telarañas de no comer y de no beber el vaso polvoriento y vuestro corazón

no protesta, como la piedra. Sois mudos, sumisos, sordos, brutos, resignados, insensibles, como la piedra. ¡Los hijos de la piedra! Pero, ¿qué digo? Ni hijos de la piedra siquiera sois. La piedra sabe amenazar y castigar cuando la empuja la pólvora del barreno. La piedra se enfurece cuando la maltratan el sol y el pico. La piedra silba colérica y peligrosa manejada en la honda. La piedra se desploma poderosamente sobre los pueblos cuando la recorre el rayo. La piedra se revuelve contra quien la golpea rugiendo y bramando. La piedra cría lobos, precipicios, alacranes y culebras para defenderse de los que pretenden domarla y reducirla. No, no: me equivoqué antes. No sois los hijos de la piedra. La piedra tiene gestos bravos y vosotros solamente tenéis lengua para lamer los pies de un hombre y espaldas para su garrote” (OC, 1597).

Lo que además quita mucho ímpetu revolucionario a la pieza es su fin abierto: Los autoridades encargan el restablecimiento del orden público a los guardias civiles, quienes aparecen en escena con la repetida exclamación de “¡Tiros a la barriga!”¹⁵. Aunque la represión de la rebelión no sea mostrada en la pieza, parece por lo menos muy probable; de esta manera Hernández recuerda los trágicos hechos de Asturias.

Sin ser una pieza de propaganda comunista, *Los hijos de la piedra* marca la liberación de Hernández del conservadurismo social y religioso de Ramón Sijé. Aquí Dios ya ha perdido la importancia que aún tenía en las dos piezas hernandianas anteriores; en *Los hijos de la piedra* se busca la solución para los problemas de los hombres sólo en la tierra, no en el cielo. En cuanto al estilo, hay que señalar que esta es la primera pieza hernandiana redactada en prosa. Aparte de eso, la renuncia al conceptismo y culteranismo anterior nos muestra que Hernández en este momento ya ha despedido la estética barroca de sus comienzos.

4. *El labrador de más aire* (1935)

Después de volver a Madrid en septiembre 1935, Hernández escribió allí su cuarta pieza teatral¹⁶. Lo que distingue *El labrador de más aire* de *Los hijos de la piedra* es su clara tendencia comunista, que se manifiesta aquí por primera vez en la obra hernandiana.

El argumento de la pieza hace pensar de nuevo en los dramas de honor del Siglo de Oro; además de *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ambos de Lope de Vega, hay que mencionar aquí como modelo también *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca.

A diferencia de *Los hijos de la piedra*, aquí la rebelión del protagonista (el labrador Juan) contra el poderoso (el terrateniente Don Augusto) no está motivada principalmente por razones privadas, sino por razones políticas: a saber, la percepción de las injusticias en la distribución de las riquezas y del poder. Esto es un indicio de un avance significativo en el desarrollo de la cosmovisión hernandiana.

En el marco de la acción de la pieza, por cierto el amor continúa jugando un cierto papel,¹⁷ pero no es tan importante como en el drama de honor del siglo diecisiete. El discurso inflamado de Juan a los aldeanos es comparable con la llamada de Laurencia a los habitantes de Fuenteovejuna sólo en cuanto a su función en la estructura de la pieza, pero se distingue por las razones aducidas:

“No se puede ser paciente / ante nadie ni ante nada / que nos trate atropellada, / torcida y villanamente. / Cuando se nos muestre un diente / de malicia o de maldad, / abramos con claridad / las bocas y las quijadas, / para pegar dentelladas / de razón y de verdad. [...] Hemos de retraer / al señor a la razón; / ésta es hoy nuestra cuestión / y no hay más cosa que hacer. / Si él ampara en su poder / sus ambiciones feroces, / y no escucha nuestras voces / por conducirse a lo avaro, / buscaremos nuestro amparo, / si es preciso, en nuestras hoces” (OC, 1681 ss.).

Considerando que la pieza está situada en el campo, las hoces mencionadas por Juan no tienen que pertenecer necesariamente a la simbología comunista; pero esto es terminantemente el caso cuando hoz y martillo aparecen juntos durante el discurso de Juan en favor de la rebelión:

“Cuerpo de hombre que se deja / pisar, morir o matar, / al cuello debe llevar / el balido de la oveja. [...] ¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?” (OC, 1765).

En este pasaje se puede además observar una simbología animal muy importante no sólo para el teatro hernandiano sino también para su poesía, sobre todo los poemas compuestos durante la guerra civil. Hernández distingue entre animales que simbolizan la falta de voluntad y la disposición para dejarse subyugar (aquí la oveja, en otras ocasiones el buey) y animales que simbolizan la fuerza de voluntad y el anhelo de libertad (por ejemplo el león o el toro).

En la escena siguiente, el rebelde labrador Juan y el arrogante terrateniente Don Augusto se disputan el derecho de propiedad de la tierra; el autor de la pieza está de parte del pobre labrador:

“Don Augusto: ¿Es mi tierra y no te irás? / esa es mucha gallardía. – Juan: No me iré porque es más mía. – Don Augusto: ¿Más tuya mi tierra? – Juan: Más. – Don Augusto: Si no con vida, saldrás / con muerte. – Juan: Pues no saldré. / En mi tierra moriré, / entre la raíz y el grano, / que es tan mía por la mano / como mía por el pie. / Es mía la tierra llana, / que sobre el surco he nacido, / y con mi esfuerzo la cuido, / con mi amor y mi gana. [...] Nadie merece ser dueño / de hacienda que no cultiva, / en carne y en alma viva / con noble intención y empeño” (OC, 1729 s.).

Cuando se piensa en la actitud conservadora manifestada por Hernández en sus poemas “Profecía – sobre el campesino” y “La morada – amarilla”, ambos compuestos el año anterior (es decir, en 1934), se puede valorar debidamente su toma de conciencia política bajo el influjo de sus amigos de la izquierda madrileña.

Tocante al estilo, hay que decir que en *El labrador de más aire* Hernández vuelve al verso (en este caso sobre todo de arte menor; véase Díez de Revenga / Paco, 79) de sus dos primeras piezas teatrales; sin embargo, hace uso de un registro moderado, en ningún caso comparable al manierismo barroco de sus comienzos.

5. *Teatro en la guerra* (1937)

Las cuatro breves piezas del *Teatro en la guerra* hernandiano, redactadas en la primera mitad del año 1937, tratan todas de la situación de los paisanos en las zonas distantes del frente de la guerra. Mientras que las piezas anteriores de Hernández no habían sido estrenadas hasta entonces, el *Teatro en la guerra* fue representado sobre la superficie de carga de camiones que iban por los pueblos para difundir el mensaje propagandístico de esas piezas.

El prólogo que Hernández escribió para la edición libresca de ese teatro (publicada en el mismo año 1937) es importante como indicador del desarrollo de su cosmovisión y estética. Hernández nos explica aquí de que manera el estallido de la guerra civil ha modificado su concepción de la literatura. Hemos visto previamente que Hernández no necesitaba el comienzo de la guerra para dedicarse a un teatro políticamente comprometido; sin embargo, esta situación de excepcional urgencia social contribuyó a acelerar su progresión sobre un camino que ya había tomado. Leamos una parte de ese prólogo:

“El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio. [...] Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. [...] Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana” (OC, 1787 s.).

Aquí no hace falta analizar en detalle las cuatro piezas del *Teatro en la guerra* hernandiano; es suficiente de saber que todas constan de una sola escena, tienen una estructura muy didáctica y terminan con una acción ejemplar o un llamamiento. En el caso de la pieza *El hombrecito*, un joven quiere participar como soldado en la guerra, pero su madre está preocupada y no lo permite. Al final de la pieza, “La voz del poeta” proclama la moraleja: “Madre, dad a las trincheras / los hijos de vuestro vientre” (OC, 1799); una invitación a la cual la madre no puede resistir, dando de esta manera un ejemplo a toda la población de la España republicana: “Hijo: [...] dejo suelta la rienda de tus impulsos generosos” (OC, 1800).

6. *Pastor de la muerte* (1937)

La última pieza de teatro escrita por Miguel Hernández, intitulada *Pastor de la muerte*, fue terminada el 26 de noviembre de 1937¹⁸; había comenzado su redacción probablemente ya durante su viaje a la Unión Soviética, pero compuso la mayor parte cuando estaba de nuevo en España. Es sobre todo en las innovaciones escenográficas de la pieza donde se ve el influjo de los dramaturgos soviéticos; por ejemplo, cuando al final un mapa gigantesco de España es proyectado sobre la escena, en el cual las zonas rojas poco a poco expulsan las zonas negras – una previsión demasiado optimista en cuanto al desenlace de la guerra civil.

El argumento de la pieza puede ser resumido de esta manera: En el centro de la acción está el pastor Pedro, quien para ir al frente de la guerra deja atrás en su pueblo natal su familia y su novia. Más tarde, cuando ya participa en los combates, recibe la noticia que su novia está embarazada – un detalle autobiográfico, inspirado por la relación entre Miguel Hernández y Josefina Manresa, que también estuvieron separados por mucho tiempo durante la guerra. Dos personajes secundarios de la pieza, soldados del bando republicano, tienen modelos reales: “el cubano” hace pensar en Pablo de la Torriente, y “José” alude a José Aliaga – ambos fueron amigos de Hernández y ambos murieron en combate. Durante la guerra, Pedro se distingue por su valentía y recibe el título honorífico “pastor de la muerte”; al final de la pieza, vuelve a su aldea donde podrá encontrar su recién nacido hijo.

Esta estructura circular y no demasiado complicada permite al autor de insertar muchos pasajes didácticos en su pieza, donde da consejos morales sobre el mejor comportamiento en tiempos de guerra. *Pastor de la muerte* comparte este carácter propagandístico con el *Teatro en la guerra* hernandiano; sin embargo, la extensión de esta pieza es cinco veces más amplia que la de todas las piezas del *Teatro en la guerra* juntas. Por eso, los personajes de *Pastor de la muerte* están dibujados con más cuidado psicológico, no parecen figuras grabadas en madera como en el *Teatro en la guerra*.

Para ver la intención didáctica de esta última pieza hernandiana, podemos leer el discurso final de la “Voz del poeta”, que ya estuvo presente en el *Teatro en la guerra*. En el marco de un llamamiento a los cobardes de imitar el ejemplo de los voluntarios de la guerra, encontramos aquí con el “barro” un símbolo de la fertilidad muy importante en toda la obra hernandiana:

“Aprende en estas vidas, aprende como aprendo: / aprende a ser un hombre bien clavado en el barro, / lo mismo que estos hombres que mueren encendiendo / la mecha, la sonrisa, la muerte y el cigarro. / [...] Vergüenza en tus mejillas mientras que tú no obres / como estas anchas vidas que hasta los astros llegan” (OC, 1932 s.).

Conclusión

Hemos observado como en el curso de sólo cuatro años (es decir, entre 1933 y 1937) el carácter del teatro hernandiano ha experimentado una profunda transformación: Mientras que las dos primeras piezas *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombra de lo que eras* y *El torero más valiente* estaban aún firmemente ancladas en el catolicismo y en la estética barroca, en *Los hijos de la piedra* Hernández mostraba una creciente sensibilidad a los problemas sociales de su época. *El labrador de más aire* ya está claramente al servicio de la ideología comunista y las piezas compuestas durante la guerra civil – a saber, *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte* – hacen propaganda en favor de la republica amenazada.

BIBLIOGRAFÍA

I. Textos

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, Madrid 1993 (segunda edición). Tomo I: Poesía; Tomo II: Teatro, Prosas, Correspondencia (Arriba siempre citado como “OC”).

II. Estudios

- BODINI, Vittorio, “Saggio introduttivo”, en Vittorio Bodini (ed.), *I poeti surrealisti spagnoli*, nuova edizione a cura di Oreste Macrí, Torino, Einaudi, 1988, p. XLIII-CXLIV.
- CANO BALLESTA, Juan, “Miguel Hernández y su amistad con Pablo Neruda”, *La Torre*, año XVI, n°60 (abril- junio 1968), pp. 101-141.
- , *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1978 (1962).
- CARRERA, Nicolás de la, *El Dios de Miguel Hernández*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1995.
- CHEVALLIER, Marie, *L’homme, ses œuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Lille, Service de Reproduction des Thèses, 1973 (Tome I & II). Thèse présentée devant l’Université de Paris X le 28 juin 1972.
- , *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- , *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- COLLADO, Pedro, *Miguel Hernández y su tiempo*, Madrid, Ediciones Vosa, 1993.
- CLEARY NICHOLS, Geraldine, *Miguel Hernández*, Boston, Twayne, 1978.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier / PACO, Mariano de, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981.
- ENGELBERT, Manfred, “Miguel Hernández, Juramento de la Alegría”, en Manfred Tietz (ed.), *Die spanische Lyrik der Moderne*, Frankfurt/M., Vervuert, 1990, pp. 226-250.
- GRACIAIFACH, María de, *Vida de Miguel Hernández*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- GUEREÑA, Jacinto- Luis, *Miguel Hernández*, Barcelona, Ediciones Destino, 1983 (_1978).
- LENTZEN, Manfred, “Vom «sozialen» zum «politischen» Theater – Zur Genese der Dramen von Miguel Hernández”, *Iberoromania* (Tübingen), n° 39, 1994, pp. 47-54.

- LUIS, Leopoldo de, *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, Madrid, Libertarias/ Prodhufi, 1994.
- MANRESA, Josefina, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981 (segunda edición corregida y aumentada).
- Miguel Hernández, poeta necesario*, Radio Nacional de España, Programas de Cooperación Cultural, fascículo 88/7 (octubre 1992).
- RIQUELME, Jesucristo, *Orihuela de la mano de Miguel Hernández*, Alicante, Aguaclara, 1997.
- ROMERO, Elvio, *Miguel Hernández. Destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- ROVIRA, José Carlos, “Introducción” a Miguel Hernández, *Teatro*; en *Obra completa*, tomo II (véase arriba), pp. 1179-1221. (Rovira 1993).
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “Introducción” a *El torero más valiente*, en Agustín Sánchez Vidal (ed.), *Miguel Hernández: El torero más valiente – La tragedia de Calisto – Otras prosas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 11-33.
- STAUDER, Thomas, “«Mi vida es una herida de juventud dichosa»: La guerre civile espagnole dans la poésie de Miguel Hernández”, en *Écrire la guerre*, Études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 237-250.
- , *Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts (Aragon, Éluard – Hernández, Celaya – Pavese, Scotellaro)*. Tesis de habilitación, aceptada en 2002; publicación en prensa.
- ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández: vida y obra – bibliografía – antología*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1955.

NOTAS

- ¹ Esta observación es confirmada por la acotación hernandiana: “Hablan los CINCO SENTIDOS en plan mitinero” (OC, 1323).
- ² Los biógrafos de Hernández no dicen con exactitud cuando él empezó a trabajar para esta enciclopedia; pero está claro que a pesar de conocer a Cossío ya en 1934, Hernández efectuó la mayor parte de este trabajo sólo en 1935. (Véase por ejemplo Luis 1994, 29 ss. y Rovira 1993, 1193).
- ³ Esta elegía, llamada “CITACIÓN–fatal” y compuesta durante el mes de agosto, fue mandada por Hernández al periódico *ABC* de Madrid (véase su carta en OC, 2315). Allí, el fallecimiento del torero es alzado al rango de un ejemplo para el buen cristiano: “Quisiera yo, Mejías, / [...] esperar y mirar, cual tú solías, / a la muerte: ¡de cara!, / [...] Espero, a pie parado, / el ser, cuando Dios quiera, despenado” (OC, 349).
- ⁴ Como se sabe, la muerte de este torero inspiró también a Lorca, quien terminó su “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” tres meses después de la elegía de Hernández.
- ⁵ En *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, el mártir cristiano jugó el papel del toro: “A punto está la corrida: / [...] ¡Clávame la espada fina / ya, Señor, si es de esta suerte / la hora lejana y vecina!: / ¡con qué lentitud taurina / estoy viviendo mi muerte!” (OC, 1402). Considerando que la tercera parte del auto – de donde proviene esta cita – fue compuesta sólo durante la segunda estancia de Hernández en Madrid, es posible y hasta probable que esta imagen taurina se debe al encuentro con Cossío.

- ⁶ “El había creado un estilo de torear desnudo: católico. [...] Torero humano, muere por la salvación de unos cuerpos: así habrá salvado su alma.” (Ramón Sijé, citado según la introducción de Sánchez Vidal a su edición de *El torero más valiente*, 21 s.).
- ⁷ En toda la pieza, lo divino es simbolizado mediante formas circulares, como ya en el auto sacramental hernandiano.
- ⁸ “A José Bergamín, a cuyo ingenio debo más *El torero más valiente*” (OC, 1411).
- ⁹ Sobre todo las reflexiones de los personajes restantes después de la muerte del protagonista; este paralelo fue observado por José Carlos Rovira (1993, 1195).
- ¹⁰ Terminada en el mes de septiembre de ese mismo año.
- ¹¹ Aparte de eso, en la escena final de la pieza se halla una alusión a los acontecimientos de Casas Viejas (enero 1933); sin embargo, ya el título de la pieza indica que la sublevación de los mineros asturianos fue el modelo más importante (véase Rovira en OC, 1200 s.).
- ¹² En la cual participó un cierto Francisco Franco, que llegó a ser famoso sólo más tarde.
- ¹³ En las poesías “Profecía – sobre el campesino” y “La morada – amarilla”, compuestas con anterioridad a *Los hijos de la piedra*, Hernández por cierto habló de los problemas de los campesinos, pero siempre sólo desde una perspectiva conservadora, atento a la defensa del orden tradicional.
- ¹⁴ Véase: Sánchez Vidal 1986, 119; Chevallier 1978, 149; Cano Ballesta 1968, 138; y también Collado (40 s.). – Aparte de eso, Bodini (LXXVIII) señala la existencia de un poema de Rafael Alberti intitulado “El burro explosivo” (1934), que ya trata de la sublevación de los mineros asturianos (el asno fue utilizado para transportar materia explosiva al campo contrario y hacerla estallar allí). Considerando la amistad entre Hernández y Alberti, un influjo de este último parece muy probable.
- ¹⁵ Una alusión a los acontecimientos de enero 1933 en Casas Viejas.
- ¹⁶ Rovira (en OC, 1201) dice que la pieza fue terminada antes del fin del año 1935; Collado (159) sitúa la redacción de la pieza en los primeros meses del año 1936.
- ¹⁷ Juan está enamorado de Isabel, hija del odioso terrateniente; sólo al fin de la pieza descubre sus sentimientos para su prima Encarnación. El hecho que esta última antes ha sido el blanco de las insinuaciones de Don Augusto (incluso de una tentativa de violación), recuerda los motivos del clásico drama de honor.
- ¹⁸ En el marco de la producción teatral hernandiana es una excepción de conocer una fecha de ese tipo con tanta exactitud; en este caso disponemos de un manuscrito datado de su propia mano (véase Rovira en OC, 1207).

