

## UNA CATA VIRTUAL DE *LOS HIJOS DE LA PIEDRA*

EMILIO RÍOS

“Medusa vegetal, la vid rodea  
la moscatel campiña”

M. Hernández

Lo de la “cata” viene a cuento de que una sesión teatral es similar a una degustación vinícola. Todo son aromas, colores y papilas. Todo es zumo encendido en nuestras venas. Alcohol bendito que no llega a embriaguez.

Lo de “virtual” está justificado porque vamos a ser testigos de una obra dramática sin escenario. Supongan una cata sin vino (sólo con palabras sobre el vino). Hablar de teatro sin el teatro es como hacer el amor por internet. Una pena, sí. Lo siento por Vds., que aprenderían mucho más en una sola representación que en todos mis sintagmas. Pero me temo que ninguno de los presentes en esta sala (salvo yo mismo), que ninguno de cuantos transitan hoy por las calles de Madrid, ni de Orihuela, que ninguno de los comentaristas que han estudiado a fondo su teatro, que ni siquiera el propio autor, han tenido el privilegio de ver representada *Los hijos de la piedra*, esa hermosa tragedia en prosa de MH, de su especial cosecha del 35, que hoy nos concita aquí.

La edición primera de esta obra, coetánea del poemario *El rayo que no cesa*, tuvo lugar en 1959<sup>1</sup>, o sea cuando MH llevaba 17 años bajo tierra. Recordemos su estreno. Sabemos que Miguel Hernández tuvo una gran fe y vivo deseo de verla con urgencia en un escenario (tal como comprobamos en una carta a su esposa, en la que le da cuenta de haber sido invitado a Buenos Aires, en donde se pensaba estrenar en 1937), y nada menos que con una escenografía de Maruja Mallo -¡quién la pillara!-.<sup>2</sup> Ese estreno, sin embargo, se dilató hasta el 11 de abril de 1946<sup>3</sup>. En octubre de 1963 *Los hijos de la piedra* fue escenificada en Toulouse por el grupo Amigos del Teatro Español, bajo la dirección de Manuel Martínez Azaña, sobrino del que fuera presidente de la República (¡qué paradoja!)<sup>4</sup>. Y eso parece ser todo de momento.

Sin embargo, y mientras no se demuestre lo contrario, me complace decirles hoy a Vds. que el estreno español de *Los hijos de la piedra* se llevó a cabo, en 1980, en el Instituto bilbaíno de Recaldeberri, en el que he regentado yo mi cátedra de Lengua y Literatura.

Debido a mi convencimiento de que la docencia del género teatral no puede cuajar en los alumnos sin un escenario, por pobre que sea, en mi vida profesional he preparado, ensayado y dirigido (además de incontables recitales y homenajes poéticos) más de 25 obras dramáticas,

entre las que *Los hijos de la piedra* fue una de las primeras. Hecho del que pueden dar fe aquellas doscientas personas que acudieron a su representación, y espero que sigan vivas<sup>5</sup>.

Respecto a una valoración de esta obra, hay opiniones diversas. Y, probablemente, todas se han formulado sin haber asistido nunca a la correspondiente representación. Únicamente a partir de una lectura individual y libresca, lo cual no es, en mi opinión, una acreditación suficiente, aunque tampoco rechazable. Supone una excepción el caso de Jesucristo Riquelme, que, en su condición de ser probablemente el crítico que más y mejor ha analizado el teatro de Hernández y, concretamente, la obra que aquí nos interesa, hace un gran esfuerzo en enfocar sus estudios, tratando, con todos sus conocimientos teatrales, de imaginar desde una perspectiva lo más dramática posible. Un ejemplo de ello es su trabajo semiótico tan completo y acertado<sup>6</sup>. Otro sería las continuas referencias a esta perspectiva, como crítico, de teatro vivo. En una de ellas leemos: “Con montajes diversos sería más lícito enjuiciar la calidad teatral de sus propuestas escénicas, amén de que la diégesis narrativa o de que el argumento nos parezcan en principio débiles, simples, ingenuos”<sup>7</sup>. Y el tercer ejemplo que voy a recordar es un pasaje de su libro, en el que ofrece una interesante propuesta de representación basada en su propio canon dramático (no dejen de leerla), al inicio de la cual asegura que una buena adaptación del texto revitalizaría la obra. Y añade: “Así se ratificaría que el texto de Hernández, tratado con sensibilidad y garra, posee una gran fuerza dramática”<sup>8</sup>. Sin espacio ni tempo para comentar esas valoraciones que la crítica ha venido argumentando, creo que las negativas adolecen de una exigencia excesiva, cuando no de unos conceptos poco versátiles, con vistas al caso. No puedo aceptar, al menos en lo que respecta a *Los hijos de la piedra*, juicios como el siguiente: “desconoce la carpintería teatral; lo ignora casi todo, mimo, tramoya, escenografía, situación de personajes; es decir, la técnica que todo dramaturgo debe conocer”<sup>9</sup>. Ese juicio se podría aplicar, por ejemplo, al teatro de Unamuno (que bien sé yo, como director, las confusiones acotativas que siembran sus textos dramáticos). Pero Hernández fue un hombre atento al teatro desde dentro de él, como lector, como aficionado a relacionarse con dramaturgos contemporáneos, como promotor y como actor<sup>10</sup>. Y desde luego, en la tragedia que nos ocupa, no hay muestras alarmantes, ni por descuido ni por aberración, de un desconocimiento de la tal “carpintería teatral”. Contiene, eso sí, inconveniencias propias de un autor joven y principiante, que algunos críticos han juzgado con excesivo rigor y poco tino<sup>11</sup>. Hay quienes, por ejemplo, consideran un error que MH escribiera esta obra en prosa y, partiendo de que el oriolano es un poeta, argumentan que la obra tenía todas las posibilidades de fracasar. Según esta sentencia, ¿tampoco Lorca ni Alberti tendrían que haber escrito teatro? Y eso de que esta prosa está “muy salpicada de metáforas que, en ocasiones, empeoran la limpieza de un estilo prosístico”<sup>12</sup>. Tampoco convence. Un teatro, solamente por ser poético, en prosa o en verso, no se convierte en una pieza inferior. Toda obra dramática requiere alguna proporción poética, que es precisamente la que le confiere categoría literaria. Y las metáforas, en prosa o en verso, son los aliados idóneos, si se usan adecuadamente. Y aquí, en mi opinión, sucede precisamente eso.

Cuando un poeta (como MH lo es en grado sumo) se desenmascara para dar a conocer su doctrina de ente social solidario (en grado sumo también él lo fue), cualquier género literario, cualquier texto, puede convertirse en una bomba capaz de explotar en el corazón del receptor sensible y noble. Yo creo que, con esta obra, Hernández introduce al espectador, unas veces en un baño de agua caliente; y otras, de agua helada. Para lograr así la máxima tensión pirética del sentimiento. Para hacerle reaccionar con mayor efectividad ante los problemas graves del mundo.

Podemos ponernos exigentes a la hora de valorar el teatro del oriolano. Allá cada cual con su criterio. Pero yo digo: ¿qué se le puede pedir a un joven al que la vida sólo le regaló 31 dolientes años? (siete menos incluso que a ese Lorca a quien tanto se acerca) ¿Nos parece pobre su testamento de tanta hermosa poesía como él creó?, ¿de esas prosas deslumbrantes y generosas que algún día se desempolvarán para mostrar toda su luz?, ¿de esas seis obras teatrales que son como seis conciencias de un solo corazón, tendidas en la vía pública, con la mancha de la sangre?

Yo opino que *Los hijos de la piedra* conjuga de un modo acertado lo que podemos considerar como melodía (lo poético, lo amoroso, lo humano puro) con lo que llamaríamos el contrapunto (los problemas sociales del mundo de los pobres, de los trabajadores, esclavizados y humillados por el abuso que ejercen los poderosos). Sobre ambos parámetros ha construido el autor un canto (que es más un grito) de denuncia y de compromiso humano. Mediante esa partitura desea Hernández testimoniar una situación, pretendiendo hacerla extensiva a todas las personas. Como concienciación hacia una solución para lograr un mundo mejor, más justo, más libre y más hermoso.

*Los hijos de la piedra* no es una obra modélica del teatro español del s. XX. Queda a falta de un buen acabado, que no se le dio en su momento. El maniqueísmo que rezuma suena a infantil y produce un cierto rechazo. Le sobra una escena<sup>13</sup>. Y algunos detalles más, que la crítica ya ha señalado oportunamente. Pero creo que, a pesar de todo, es un producto no sólo de testimonio histórico-social, sino también de notables valores literarios y escénicos. No extraña que R. Marrast se lamentara de que en la guerra se estrenaron obras muy inferiores a ésta. Y tampoco que A. Cousté apuntase, con acertada intuición, las grandes posibilidades de éxito escénico que poseía. Recordemos igualmente que Pérez Montaner dijo de esta obra que era “una de las mejores muestras del teatro político”<sup>14</sup>. Riquelme, que tan bien ha sabido buscarle las cosquillas, la define así: “Es la obra de mayor alcance social de MH”. Y de su autor dice que: “es el más representativo e interesante del teatro comprometido español (social y político) de los años 30”<sup>15</sup>. Bueno, pues yo quiero añadir que además *Los hijos de la piedra* funciona muy bien como obra teatral en sí misma.

\*

Voy a ofrecerles a Vds. una primicia que les gustará. Se trata de un poema inédito de Miguel Hernández, que ha permanecido virgen entre las páginas del manuscrito de *Los hijos de*

*la piedra*, sin que nadie hasta hoy lo haya leído. El poema se titula “A Retama, compañera del alma” y dice así:

Yo te quiero con el amor del toro.  
 Tu cara es miel cuajada entre mis labios.  
 En buenos pechos mamaste la blancura  
 de tu mirada inquieta cual azogue.  
 Dame las flores del ramo de tu pecho,  
 que has erizado el mar de mi deseo.  
 Eres viento que sopla como un fuego  
 en este corazón llagado por el lobo.  
 Un vino que fermenta hasta mi boca,  
 que es amor poblándome las venas.  
 Me rebulles la sangre como si fuera espuma  
 y enjoyas mis pupilas con racimos de escarcha.  
 De menta te rocío y de retama,  
 para que tu deseo no desmaye.

Bueno, perdóneme la bienintencionada broma. Evidentemente esto no es, como tal, un poema; ni menos es, en puridad, inédito. Pero tampoco se trata de algo del todo incierto. Es sencillamente un montaje mío sobre textos alternos sacados (no *ad pedem literae*) de la propia obra *Los hijos de la piedra*. Con él he pretendido hacerles ver hasta qué punto esta tragedia está adornada con el don poético de MH. Para el resto de las virtudes dramáticas que contiene, no queda otro remedio que ver representada la obra.

\*

Pasemos ahora a la etiqueta de este vino: *Los hijos de la piedra*. ¡Qué título tan genial! La piedra había ido convirtiéndose, dentro del imaginario hernandiano, en el 5º. elemento. Junto al agua, a la tierra, al aire y al fuego, la piedra simboliza toda una constelación de imágenes que van desde la pasividad e insensibilidad absoluta hasta el arma primitiva que no puede destruirse, dado su carácter permanentista. En un primer estadio, la piedra apenas tiene protagonismo en este poeta. Pero, ya para la época de la obra que nos ocupa, este elemento se ha ido enseñoreando de su semántica más expresiva. Y ciñéndonos al drama (aunque sus reflejos los encontramos igualmente en la poesía y la prosa coetáneos o posteriores al año 35) diré que, en su polisemia, presenta unas irisaciones increíbles. Ya en el 1º. parlamento leemos: “La piedra en que estoy sentado me parece lana”, un símil que muestra la relatividad de la dureza del trabajo. Luego aparece la piedra arrojada por la honda: el hombre puede utilizar la piedra para increpar a sus increpadores. El pastor dice que “las piedras son mortales en la honda”. Es entonces cuando “a la piedra le nacen alas”. Y hay “conversaciones de los martillos con la piedra”. Un minero, sin embargo, desea “que un barreno me deje ciego el día en que mis ojos no vean más que piedras alrededor”. El pastor se ofrece a Retama para “ir apartando las piedras del camino”, que

son los problemas con que la vida nos ahoga. Se habla de “una actitud digna de cuajar en piedra”, aludiendo al sema de lo eterno. El señor oye a las mujeres como si fuera “un bloque de piedra”, o sea, sordo a sus razonamientos y emociones. Y de Montecabra se dice que es “un pueblo producido en la dura piedra”.

Pero es en una escena del acto III donde se aclara mejor el sentido de este título. Un minero dice al pastor: “Hemos sido engendrados en la piedra”. Y otro añade: “Tú sabes que somos los hijos de la piedra”. Entonces el pastor les recrimina así: “Vuestro corazón no protesta, como la piedra. Sois mudos, sumisos, sordos, resignados, insensibles, como la piedra”. Y luego les enumera una serie de actitudes de la piedra, que ellos no alcanzan: la piedra se enfurece, se revuelve, se defiende, amenaza y castiga. Y ellos son unos cobardes.<sup>16</sup> El título es pues un sintagma semánticamente complejo.

\*

Nos toca ya analizar la estructura formal de la obra, que es la siguiente: hay tres actos. El 1º. se divide en dos “fases”<sup>17</sup> (que equivalen a los cuadros) y los otros dos, en tres fases. Cada una de estas fases se subdivide en las típicas escenas. Llama la atención el nombre de FASE (las hay anteriores, interiores y posteriores). No puedo asegurar que sea una denominación absolutamente original, pero sí digo que jamás me la he tropezado en los cientos de obras leídas, la mayoría de las cuales presentan una división ortodoxa en actos, cuadros y escenas. Otras variantes suelen ser: partes, tiempos o jornadas. Valle organiza *El yermo de las almas* en “episodios”; Juan José Alonso Millán, *Pecados conyugales*, en un prólogo y tres “pecados”; y Lorca, *Mariana Pineda* en tres “estampas”, y *Doña Rosita la soltera* en varios “jardines”. Hernández había denominado también “fases” a los cuadros de las dos obras anteriores a *Los hijos de la piedra*. Tal vez “fases” sea un sinónimo de “tiempos”. Pero no resultaría extraño que un “perito en lunas” (un “lunicultor”, como se autodenomina en su prosa “Yo – la madre mía”) hubiera tomado esos rótulos pensando en el astro reina, que juega simbólicamente un gran papel en ésta y otras obras de este autor.<sup>18</sup> Los actos están bien definidos por la variante temporal (verano en el 1º., otoño en el 2º. e invierno en el 3º. Es por tanto una obra sin primavera, pero en la que las estaciones determinan la actitud de la naturaleza y de los seres vivos). Las fases se ubican en variantes espaciales, que detallan zonas distintas del monte (con encina, entrada a las minas, higueras y arbustos, laderas de viñas, páramo y retamas). Hay además, al final, una estampa del pueblo y otra de sus afueras. Todo ello produce un adecuado juego de tipo perspectivista. Las escenas se hallan perfectamente sincronizadas con salidas y entradas de personajes al escenario. Se trata de períodos breves que ofrecen agilidad al desarrollo de la acción, un *tempo agitato*, y, a veces, un contraste dramático digno de ser valorado desde la recepción.

Las acotaciones, aunque se echa en falta la señalización de algún “aparte”, son muy ajustadas a la norma. Las hay iniciales de acto, de fase y de escena. Y generalmente también de final de escena. Las que van dentro del texto (o, como las llama Spang, interliminares) suelen ser sobrias,

pero suficientes, de cariz gestual, locomotriz, actitudinal, sonoro –incluyendo voces en off-, etc. Resulta curiosa una que explica la palabra “uquear” (un verbo inventado por los pastores para llamarse de monte a monte). Tendrían que ver Vds. la fuerza escénica que posee este signo cuando sale de los labios del pastor (¡uuuuuuuu!) y es contestado en off por la dulce boca de Retama (¡uuuuuuuu!). También llaman la atención aquellas acotaciones que se expresan poéticamente, como si el cotexto acotativo formara parte realmente del texto primario. Es lo que Virtudes Serrano llama, primorosamente, “expansiones lírico-imaginativas”,<sup>19</sup> que son tan abundantes en Valle-Inclán. Veamos algunos ejemplos de *Los hijos de la piedra*: “la nota inacabable y desmesurada de las chicharras, como si les hubieran despertado la canción con el pie”, “El plenilunio sube al monte sembrándolo de cuarzos y carne de palmera”, “Un rayo destruye una higuera, que cae retorcida por el dolor”. ¡Aver quién es el guapo que traduce esto a escenografía! Bueno, la verdad es que este tipo de acotaciones se solventan muy bien leyéndolas, y yo así he solido hacerlo, con una voz en off de un supuesto narrador. Es algo que se acepta muy bien por el público.

En la tensión de la obra se conjugan adecuadamente los clímax dramáticos con los anticlímax líricos. Algunos críticos han opinado que se transgrede el registro lingüístico cuando se ponen en boca de gente sin cultura frases de alta poesía. En mi opinión esto hay que tomarlo más bien como una recurrencia clásica, visible sobre todo en el bucolismo pastoril (desde Virgilio hasta el siglo de oro español), una especie de cantos amebos, en donde los pastores no eran sino representaciones arquetípicas. Y ésa es precisamente una veta que Hernández hereda de Garcilaso, Lope y demás.

Uno de los anticlímax más visual y lleno de sosiego lírico y melódico tiene lugar en el acto II. Los vendimiadores están en su faena, que la acompañan con canciones y bailes (no determinados en el texto, salvo mediante la letra de unas coplillas asonantes que recuerdan mucho, en su delicada sencillez, a los cantares de siega, etc., de épocas áureas). Nosotros, mis chicos y yo, lo resolvimos inventando una música apropiada y unos bailes que hicieron las delicias del respetable, teniendo en cuenta que esta secuencia, además de condonar tensiones, intenta poner de relieve la habitual disposición del pueblo a manifestar su estado de ánimo, su alegría de vivir, al margen de los acontecimientos.

\*

Pasamos ahora a la estructura temática, información imprescindible para quienes de Vds. no hayan leído la obra.

## ACTO I

Cinco mineros sestean después de una mañana de trabajo. Son felices, con el amo bondadoso que tienen. Alaban el trabajo en libertad. El pastor (protagonista de esta obra) muestra su preferencia por el verano. Las cinco esposas de los mineros son mujeres fieles, enamoradas y bondadosas. Conversan con sus maridos y hacen una apología del amo. Un 6º. minero anuncia

la muerte inesperada de éste, que todos lamentan. El pastor conoce a Retama y ambos se aceptan y desean. Después de dos meses, los mineros se duelen del nuevo señor y de su capataz, que son malas personas. El señor ha despedido al segador y trata como a bestias a todos sus trabajadores. El capataz sugiere al señor que se beneficie de Retama. Pero ésta le rechaza. Hay un enfrentamiento entre ambos, que se resuelve con la aparición del pastor. El señor se ha quedado dolido y piensa vengarse.

## ACTO II

Los mineros, ante las duras condiciones laborales, se declaran en huelga y se encierran en las minas. La guardia civil, al servicio del señor, vigila fuera. Las mujeres imploran al señor que ponga de su parte para resolver el problema, pero él, engallado, no las escucha. Y se despide de ellas con una blasfemia (“Más que yo no puede ni... ni el de allá arriba”), después de haber entregado a los guardias unas bombas de gas para hacer salir a los mineros. Así se hace y hay heridos. El leñador y el pastor describen poéticamente el otoño. El pastor dice que su rebaño está mermando. Es porque el capataz le está robando. Retama y el pastor hablan sobre ese tema, así como acerca del hijo que esperan. El pastor descubre robando al capataz y le da muerte, cosa que Retama recibe con temor. Al pastor lo llevan al calabozo. Ocho vendimiadores de ambos sexos sustituyen a los braceros del pueblo, despedidos por el señor, y cantan mientras cosechan. Llegan los mineros y se incautan de esa uva porque tienen hambre y porque se sienten con derecho a ello.

## ACTO III

Un segador y un leñador analizan la situación. Como ellos, la mayor parte de los habitantes de Montecabra se ha tenido que ir de allí. Piensan que deberían acabar con el señor. Retama ha sido violada por el señor y ha perdido el hijo, por lo que se siente moribunda. El pastor, que se ha escapado de la cárcel, la toma en brazos hasta que muere, quedando desconsolado. Esto le arranca una blasfemia (“Necesito saber dónde está Dios para escupirle”). Continúa el éxodo de los montecabrininos. Los mineros y demás lamentan la situación, pero sin pasar a ningún tipo de acción. El pastor, que llega con Retama muerta, les espolea, recriminándoles su pasividad (“Nos han preguntado a golpes y a golpes hemos de responder”). Entonces se empiezan a levantar en armas y claman por la muerte del tirano. Algunos cavan la sepultura de Retama, a quien dedican un epicedio. Después matan al señor y lo cuelgan de un árbol. Así se sienten libres y dueños de lo suyo de nuevo. El pastor dedica a su mujer un sentido y hermoso epicedio. Después, un batallón de guardias civiles reprimen a tiros la insurrección. El pastor pide que le entierren junto a Retama. La voz de “¡Tiros a la barriga! ¡Tiros a la barriga!” pone eco final a la tragedia.

\*

Respecto a las fuentes de esta obra, hay un consenso por parte de la crítica a la hora de aceptar, como influencia segura y principal la de Lope de Vega (en sus comedias de comenda-

dor, sobre todo), autor al que admiraba mucho MH<sup>20</sup>. A esto, cada estudioso añade su propia nómina. La más amplia y mejor defendida es la de Riquelme.<sup>21</sup> De ella llama la atención, por su completo estudio, la que hace referencia a San Juan de la Cruz. Y también, aunque sólo lo apunta tímidamente, la del teatro épico, en la línea de Bertolt Brecht<sup>22</sup>. Esto último me parece un gran acierto, que posiblemente nadie había puesto al descubierto. Yo estoy totalmente de acuerdo en esa influencia tan palpable.

Recordemos que el escritor alemán, nacido en 1898, buscó pronto el contacto con círculos políticos de la izquierda, y más tarde con el marxismo. Se trata de un autor muy comprometido socialmente. Ciñéndonos a sus innovadoras técnicas dramáticas, ajustadas sin duda a su ideología, conviene señalar en él maneras expresionistas, objetivos didácticos, conciencia de denuncia social, conocimientos de cine (al que tan aficionado fue Hernández), teatro y música, y modos propios del teatro oriental. Todo esto determinará básicamente su teatro épico.

Ya desde la 1ª de sus obras importantes, la titulada *Baal*, escrita entre 1918 y 1919, muestra embrionariamente algunos detalles de lo que entendemos hoy por teatro épico. Detalles que, en mayor o menor medida, presentan cierta similitud con los que podemos observar en *Los hijos de la piedra*. Veamos comparativamente aquéllos que afectan a ambas obras, y que señalo aquí a partir de la del alemán: a) las intermitentes recitaciones corales; b) entre los personajes, numerosos también, encontramos gendarmes, campesinos y leñadores; c) existe un uso abundante del símil (recurso retórico que se adapta muy bien a este estilo y que Hernández utiliza y domina como pocos); d) se intercalan canciones; e) el esqueleto se conforma de muchas escenas y variados escenarios; f) las acotaciones ubican el desarrollo argumental en espacios naturales y en precisiones temporales; g) existen escenas en las que un personaje hace de narrador para los otros. Esto último, de alguna manera, lo vemos en *Los hijos de la piedra* (aquí mediante un narrador múltiple) cuando las mujeres de los mineros cuentan la historia de Teresa, la viuda.

Todo esto y más se puede ir rastreando en la progresiva obra de Brecht. La primera intuición que tuve de ello fue al montar *El círculo de tiza caucásico*, obra ya de madurez y que el de Orihuela no pudo ver porque estaba ya muerto cuando Brecht la escribió (sobre 1949), pero sí tuvo ocasión, tal vez, de conocer *Baal* y otras posteriores y parecidas, tales como *Tambores en la noche*, *En la jungla de las ciudades*, *Vida de Eduardo II de Inglaterra*, *Un hombre es un hombre*, *La ópera de cuatro cuartos* e incluso algunas de sus piezas didácticas, obras todas de los años veinte.

En lo que a mi opinión respecta, debo añadir otras dos influencias en las que no se ha reparado, según creo. La 1ª es la de Valle-Inclán, patente en esas peculiares acotaciones que anteriormente he señalado (lo cual es un motivo suficiente, pues el genial gallego no tiene epígonos y sus estilemas apenas se han tratado de imitar, salvo en el caso de Hernández). Además, se nota en la obra de ambos autores un parecido desgarrado dramático, de talante expresionista, aunque



más focalizado. Y también un montaje escénico, cinematográfico, de tipo diapositiva. Algo que es relevante tanto en *Luces de bohemia* como en *Los hijos de la piedra*.

La 2ª influencia que deseo apuntar es la del teatro clásico griego, en cuanto al uso de los coros, algo que Lorca imitó a su estilo, de un modo apenas perceptible, en su *D. Perlimplín* y que en *Los hijos de la piedra* está presente en varias secuencias, que han sido juzgadas por ciertos críticos como “paralelismos de construcción, [recurso que] desvirtúa la entereza de los personajes”<sup>23</sup>. Creo que debemos entender esas incrustaciones colectivas en la línea que acabo de señalar, como conjuntos voluntariamente estereotipados que pretenden dar fuerza dramática a los pasajes en que aparecen, con su impronta sentenciosa, solemne y de denuncia, como sucedía en los coros de las tragedias griegas. A esto añadiría yo, con el mismo cariz, las frecuentes letanías (que recitan los colectivos de mineros, mujeres, guardias, etc.), dedicadas al trabajo, al elogio del buen señor, a la desgracia, a la solidaridad, etc.

\*

Ahora repasaré las motivaciones que llegaron a fraguar *Los hijos de la piedra*. Una gran mayoría de estudiosos del tema han visto como detonante de esta obra la rebelión de los mineros asturianos, en octubre de 1934, sofocada por las tropas del general López Ochoa, que organizó y supervisó desde Madrid el general (todavía sin superlativos) Franco. Otros críticos<sup>24</sup> añaden los sucesos de Casas Viejas, acaecidos en enero de 1933, basándose sobre todo en esa frase terrorífica de “¡Tiros a la barriga!”, que recuerda la represión brutal que tuvo lugar en aquel pueblo gaditano y que conmocionó a toda España. A mi entender, la referencia que hace un minero, nada más empezar la obra, tiene que ver con el suceso de Casas Viejas: “Y dice [el cartero] que en la Andalucía andan a tiros con la guardia civil hombres de nuestra clase que piden revolución”. Pero también indica claramente que la obra (como ha visto igualmente algún especialista) se ubica en un lugar irreal, que no es desde luego Andalucía, y que probablemente es una síntesis fantástica de una compleja situación política.

Creo que existen además otros motivos básicos, aparte de los literarios (comedias de Lope, Calderón, Tirso, etc.), y son los que tienen que ver con la conciencia histórica que posee Hernández. Apuntaré sólo dos de ellos. El 1º está anclado en el episodio del dos de mayo de 1808, que Hernández tiene bien presente, como se aprecia en una de sus prosas: “Al campesino andaluz corresponde la enorme gloria de diezmar, de disolver las huestes de Hitler y Mussolini en Andalucía [...] Y las mujeres andaluzas volverán a repetir lo que hicieron aquellas de Bailén”<sup>25</sup>. El 2º es el ambiente reivindicativo que se respira ante el mal control ejercido por la República en cuestiones de justicia social. Uno de los carteles editado en Gijón presentaba la siguiente consigna popular: “España prefiere morir de pie a vivir de rodillas”. En *Viento del pueblo* dirá Hernández: “Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta”. Éste es precisamente una de las recurrencias importantes en *Los hijos de la piedra*. El pastor echa en cara a los compañeros que no cumplen esa consigna: “¿En qué vientre de mansedumbre habéis sido

engendrados? [...] vosotros solamente tenéis lengua para lamer los pies de un hombre”. Uno de los mineros, que ha aceptado la huelga, dice: “¿No es preferible morir en una semana, metidos aquí, que vivir toda la vida hambrientos como perros sin casa?”.

Miguel Hernández no se divide en el poeta, en el prosista y en el dramaturgo. Es un solo ente que utiliza, como el otro Miguel (de Unamuno), las variaciones genérico-literarias para proclamar su doctrina humana; para comprometerse y comprometer a los demás en una cruzada por conseguir ese mundo justo al que todos debemos aspirar siempre. Y eso lo siente él, en su entraña, de un modo trágico, heroico, y a la vez bañado en amor y poesía. En su obra poética (sobre todo la de los años 35-37) hallamos frecuentes claves coincidentes con el argumento de *Los hijos de la piedra*. Veamos algunos ejemplos:

1º) la idea de que el problema reside en que hay hombres bueyes que Hernández quisiera que fueran toros, pero la castración que sufren les impide alcanzar esa superior categoría. En el poema “Llamo al toro de España” dice Hernández al animal: “No te van a castrar, poder tan masculino / que fecundas la piedra”. Y en la obra, reprende el pastor: “Parecéis un hatajo de castrados”. Y existen, como en la poesía, muchas referencias a la imagen del buey y del cordero, frente a la del toro. En la prosa incluso podemos citar como ejemplo la titulada “La lucha y la vida del campesino andaluz”, donde se lee: “Su lucha contra los amos, su vida, bajo la inhumanidad de éstos [...], reprimiendo los sentimientos de libertad con que ha nacido junto al toro libre”.

2º) la idea de que la tierra es de quien la trabaja, que aparecía ya por los años veinte en un aforismo de Juan Ramón Jiménez (¿podríamos eludir al maestro ubicuo siempre que hablemos de sus coetáneos o posteriores?): “Las casas no las hacen los arquitectos, sino los habitantes”, la vemos más expresamente en el poema “Aceituneros” (“¿de quién, de quién son estos olivos?”). Y a lo largo de *Los hijos de la piedra* hay varias situaciones similares. Pongamos como ejemplo cuando los mineros se incautan de la cosecha de uvas.

3º) la idea de que el trabajo es el modo mejor para dignificarse y realizarse un hombre cabal. También aquí hallamos un precedente múltiple en la aforística de J.R., si bien en general con un talante de actividad artística gustosa. Escribe el de Moguer: “Para mí, no trabajar en mi obra es estar muerto”. Hernández pone en boca de un minero: “Trabajaremos hasta que la vejez o la muerte nos digan: basta”. Para el oriolano, el trabajo supone algo connatural, como el amor. Y escribe en una prosa de textura aforística, titulada “Vía de campesinos”: “Trabaja, campesino, ¡trabaja! ¿Te sobran energías para el amor? Te basta [...] ni en la envidia ni en el odio: en la esposa y en el surco”. Recordemos que J.R. había dicho en otro de sus excelentes aforismos: “Yo escribo [...] como la abeja hace su miel”. Pero Hernández habla de un trabajo manual, el que produce cansancio físico y sudor. Y emplea para describirlo la recurrencia metafórica “corona de sudor”, que incluye semánticamente la dignidad del trabajador, el premio implícito del trabajo. En el poema suelto “Sonreídme” dice a los trabajadores colegas: “os arrancáis la corona del sudor a diario”. Y en otro de *Viento del pueblo*, el titulado “El sudor”, podemos leer:

“Los que no habéis sudado jamás, los que andáis yertos / en el ocio sin brazos, sin música, sin poros, / no usaréis la corona de los poros abiertos”. En *Los hijos de la piedra*, al comienzo, dice un minero: “Me quito una corona de sudor”.

4º) la idea del amor en pareja y la tristeza que produce la soledad, que proviene, en mi opinión, del conocido “Romance del prisionero” (“cuando los enamorados / van a servir al amor, / sino yo, triste, cuitado / que vivo en esta prisión”) se refuerza en Hernández con la imagen del celo animal, como referente de la sensualidad humana. En un precioso soneto de *Imagen de tu huella* (1934), escribía: “Toda la creación busca pareja: / se persiguen los picos y los huesos, / hacen la vida par todas las cosas. / En una soledad impar que aqueja, / yo entre esquilas sonantes como besos / y corderas atentas como esposas”. En *Los hijos de la piedra* leemos, en un parlamento del pastor: “Me paso las noches deseando una compañera, ahora que la luna altera y enamora el ganado y me crecen los labios”.

5º) la idea del hambre, como una plaga que azota a gran parte de la humanidad. Y que el oriolano conoció en sus propias carnes. En un poema titulado “El hambre” dice Hernández: “El hambre es el primero de los conocimientos: / tener hambre es la cosa primera que se aprende”. En *Los hijos de la piedra* el hambre es un leitmotiv, que se pone de relieve a partir de las fechorías que comete el señor segundo. Una voz de minero exclama: “El hambre me llena de ladridos y desaliento”. Otro explica a los vendimiadores por qué se incautan de la uva: “Porque tenemos hambre”. Uno de los hombres que se van del pueblo aporta la razón del hecho: “Huyendo del hambre nos vamos”. Y una mujer pronostica, cual sibila: “Todo el pueblo de Montecabra será asunto del hambre”.

Pueden ser ejemplos suficientes estos pasajes intergenéricos que, de algún modo, poseen también una base autobiográfica. La misma que hace que ese pueblo imaginado se llame Montecabras y que el protagonista sea un pastor: “este pastor un poquito poeta”, como se auto-definió Hernández en una carta a J.R.<sup>26</sup>. Poeta de cabras en la realidad de su adolescencia. A fin de cuentas, acerca de su obra *El torero más valiente* dice, en una carta a Lorca: “hice esta tragedia por aliviar la mía”<sup>27</sup>. Y eso puede hacerse perfectamente extensible a *Los hijos de la piedra*. Ahí tendríamos el motivo principal que estábamos buscando. Y tal vez convenga además recordar ese logrado pensamiento, referido a Hernández, de Virtudes Serrano: “la presencia continua de su mundo interior, ético, ideológico, afectivo y estético es un rasgo que caracteriza plenamente su producción literaria”<sup>28</sup>.

\*

No puedo detenerme en analizar la simbología de los elementos animales, vegetales y minerales en esta obra. Sólo diré que son tan numerosos y apropiados que da la impresión de que Hernández la hubiera escrito tumbado en el campo, como un Adán en su paraíso, en plena ebriedad de naturaleza. He contabilizado 43 animales distintos, unas veces con valores reales, denotativos (“Yo voy a recoger los bueyes y a irme en busca de la comida”) y otros como metá-

foras, o símiles, de todo tipo (“Ése ha sido el cuerpo más castigado por el cochino tigre poderoso” –aquí el tigre tiene como referente al señor). Hay animales domésticos (perros, chivos, asnos, gallos...), otros de vida campestre (culebras, lobos, liebres, tarántulas, sapos, avispas, gusanos...) y varias aves.

En cuanto al mundo vegetal, encontramos árboles o arbustos (espinos, higueras, viñas, chopos, robles, guindos, encinas...), plantas y flores (romeros, retamas, aulagas, rosas, espliegos, mentas, claveles...) y frutas u hortalizas (calabazas, sandías, uvas, higos, limones...).

Tampoco se quedan atrás los minerales (sales, mármoles, oros, diamantes, cuarzos, blendas y, sobre todo, piedras. Están bien representados los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Así como astros y fenómenos naturales (sol, nieve, niebla, luna, rayo, viento, trueno, estrellas, lluvia, nubes, manantiales, relámpagos...).

Esta abundancia de naturaleza determina el paisaje y el desarrollo de la obra<sup>29</sup>.

\*

Hemos repasado ya algunas de las varietales que conforman este caldo dramático, con denominación de origen, que es *Los hijos de la piedra*. Y ahora recapitularé diciendo que, tras esta cata, nos queda en el paladar el retrogusto de una obra artística que tiene las mismas cualidades del buen vino. Dice un refrán español: “El vino debe tener tres prendas de mujer hermosa: buen color, buena nariz y buena boca”. Las tres se dan también en *Los hijos de la piedra*, una obra que exhala el aroma de la flor de la palabra prístina y la luz esencial del sentipensamiento, tanto del Miguel Hernández que fue, como del que deseó o pudo haber sido.

La cata nos ha mostrado un vino complejo. Por un lado un poco abocado, afrutado y lleno de terciopelo en boca; por el otro, con su punto de acidez volátil, carnoso y corpulento. Con buen esqueleto, franco, maduro, un tanto punzante, tánico y vivaz. Y a la vez fragante y especiado. Un vino que ha permanecido en bodega muchos años. Y que presenta una buena evolución cromática y emotiva, con cuerpo y textura. Un vino tinto, sangroso, mezcla de garnacha, merlot y tempranillo.

Levanto hacia Vds. esta copa virtual y brindo porque algún día podamos todos ver representada esta obra en un escenario de verdad.

Muchas gracias a los críticos que han trabajado con amor en la contextualización de esta tragedia, y a Vds. por su grata compañía.



## NOTAS

<sup>1</sup> Ediciones Quetzal. La 2ª edición es de Losada *Obras completas*, 1960.

He manejado la edición *Teatro completo*, Madrid, Endymion-Ayuso, 1978.

[citaré TC]

Véase RIQUELME, Jesucristo, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, 1990 (p.73).

[citaré RIQ]

<sup>2</sup> PASTOR IBÁÑEZ, V., RODRÍGUEZ MACIÁ, M. Y OLIVA, J., “Nota introductoria”, en TC (p.183).

Al parecer, Raúl González Tuñón, amigo a quien MH dedica un soneto, titulado con su nombre (en *Poemas no incluidos en libro II*), fue quien llevó a Argentina *Los hijos de la piedra*, procurando su estreno. Véase PÉREZ ÁLVAREZ, Ramón, *Hacia Miguel Hernández*, edición de Aitor L. Larrabide y José Luis Zerón, Orihuela, Fundación Cultural MH, 2003 (p. 68).

<sup>3</sup> ROVIRA, J.C., “Introducción” a la *Obra completa* de MH, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (pp.1183 y 2360)

[citaré OC]

<sup>4</sup> RIQUELME, Jesucristo, “Bases de una propuesta de aproximación semiótica al teatro alegórico y social de MH.”, en *Estudios sobre Miguel Hernández*, AA. VV., Universidad de Murcia, 1992 (p.395)

[citaré EMH]

También del mismo autor: “Significado del teatro alegórico y social: del drama sacro a las tragedias de patrono”, en *Miguel Hernández, cincuenta años después (Actas I Congreso)*, Alicante, Elche, Orihuela, 1993 (p.186).

[citaré ACTAS]

<sup>5</sup> Al paso del tiempo se me han ido borrando los detalles del elenco, pero precisaré al menos que el papel protagonista femenino de Retama lo representó divinamente Mari Cruz Muñoz, una de mis mejores y más vocacionales alumnas.

<sup>6</sup> RIQUELME. EMH (pp.377-399).

<sup>7</sup> RIQUELME, Jesucristo, “MH: dramaturgo desconocido versus teatro representado”, en *Ínsula*, nº544, (abril 1992) (p.24).

[citaré ÍNSULA]

<sup>8</sup> RIQ (p.229).

<sup>9</sup> IFACH, Mª. de Gracia, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975. Cito por Victoria Guarinos, en ACTAS (p.767).

<sup>10</sup> Véase RIQ (pp.19-22).

También, del mismo autor, ÍNSULA(p.23).

<sup>11</sup> El propio Riquelme dice (en RIQ) que se trata de una obra de “inmadurez ideológica” (p.76), con un “planteamiento simplista y una tipificación maniquea de los personajes” (p.76). Es una “pieza dura, monocorde y exasperante” (p.85), “fallida temáticamente” (p.85), “obra utópica” (p.233) en la que “El exceso en el uso de la palabra termina ahogando a los personajes” (p.229)

Sólo en algunos aspectos estoy de acuerdo.

<sup>12</sup> DÍEZ DE REVENGA, F. J. y PACO, Mariano de, *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia, 1981 (pp.76-79).

[citaré TMH]

<sup>13</sup> Me refiero a la escena VI de la fase interior del acto III, que no aporta ningún progreso sobre la III, repitiendo inútilmente la situación.

<sup>14</sup> RIQUELME, en ACTAS (pp.186 y 179).

<sup>15</sup> RIQ (pp.85 y 399).



- <sup>16</sup> Conviene recordar al respecto lo que apunta CANO BALLESTA, Juan. “Unas prosas desconocidas de MH”, en EMH (p.50). Uno de los artículos firmados con pseudónimo que descubre el crítico se titula “Los hijos del hierro”, y en él dice Hernández que “los ferroviarios son hijos del tren”. Cano piensa que ese título “nos recuerda *Los hijos de la piedra*”. Esta prosa aparece en las O.C. (pp.2207-2208).
- <sup>17</sup> Se equivoca Rovira al decir que los tres actos de esta obra se dividen en tres fases (O.C., p.1200), ya que el primero sólo contiene dos.
- <sup>18</sup> Véase RIQ (pp.214-15).
- <sup>19</sup> SERRANO, Virtudes. “Las mujeres del teatro de MH Construcción dramática del personaje”, en *Estudios Humanísticos Filología* (León), nº18, 1996 (p.82).
- <sup>20</sup> Sería conveniente leer la breve conferencia que MH pronunció en favor de Lope. O.C. (pp.1197-1199).
- <sup>21</sup> Nos habla el crítico de influencias ideológicas y también literarias (Calderón, San Juan de la Cruz, Lope, Tirso, Pemán, Bergamín, Alberti, Lorca, Dicenta, Machado, Unamuno y otros). RIQUELME. EMH (pp.382-383).
- También conviene leer, del mismo autor, su citado libro, en el que se completan las influencias literarias. RIQ (pp.80-84, 112-134 y 140-163).
- <sup>22</sup> RIQ (pp.86, 165 y 232).
- Y véase también RIQUELME, Jesucristo, *Antología comentada. II Prosa*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002 (p.37).
- [citaré ANTO]
- <sup>23</sup> TMH (p.87).
- <sup>24</sup> Véase RIQUELME. ANTO (p.169).
- <sup>25</sup> O.C. (p.2189).
- <sup>26</sup> O.C. (p.2285).
- <sup>27</sup> O.C. (p.1182).
- <sup>28</sup> SERRANO, *op. cit.* (p.72).
- <sup>29</sup> De algunos de estos símbolos nos hablan brevemente:
- PEROTTI, Olga. “Notas sobre el uso del léxico rural en la obra teatral de MH”, en EMH (pp.327-351).
- PAYERAS GRAU, María. “Apuntes sobre el bestiario hernandiano”, en ACTAS (pp.471-478).