EXPRESIVIDAD DRAMÁTICA Y ESCÉNICA DE LAS FORMAS MÉTRICAS EN LA OBRA TEATRAL DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
MARIAPIA LAMBERTI
(Universidad Nacional Autónoma de México)

La poesía de Miguel Hernández presenta una intensidad tal, ideológica, emotiva, trágica, según los momentos de su vida y de su producción, que el elemento musical ha sido considerado normalmente por muchos de sus críticos ilustres, como un elemento accesorio; digno de ser mencionado y definido, sí, pero en una forma absolutamente subalterna. La vieja distinción entre *forma* y *contenido* se ha hecho casi espontánea frente a la magnitud de este poeta.

Pero la escuela italiana derivada de Benedetto Croce ha luchado durante una espléndida generación, la generación de mi maestro Mario Fubini, contra esta división, pregonando, pero sobre todo demostrando, que el *contenido* de un poeta no nos puede llegar sino a través de una *forma* específica, la que los grandes poetas saben plasmar con perfecta correspondencia con lo expresado, y los mediocres sólo sobreponen a lo que quieren decir; pero que no se puede analizar por separado[1].

Los griegos, mucho más sabios que nosotros, hablaban de un *dáimon*, de una posesión casi divina que hacía hablar a los poetas, inspirados y por ende vaticinadores, pro-fetas (de *profari*, o *profémein*), aquellos que hablan por otro, sea ello un dios o el pueblo; a la latina, vates.

Pero este metafórico modo de explicar cómo el poeta se acerca a la esencia de un numen, ha derivado en el concepto romántico de «inspiración», algo ajeno al control voluntario y consciente del que escribe, que alcanza su perfección expresiva por este «soplo» que llega desde afuera, por arte casi de magia y no por el arte que se adquiere por ejercitación repetida. *Ars*, en latín, tiene el mismo significado y el mismo uso que *techné* en griego; en nuestras lenguas modernas, hemos derivado el primer término hacia el concepto de la inspiración romántica, y del segundo hemos derivado *técnica*, de uso mecánico y de categoría inferior.

Regresemos a nuestro poeta-vate, al que puede *pro-fari* (*profémein*) en nombre de todos nosotros. Todos conocemos uno de sus últimos poemas, escrito en la cárcel:

Menos tu vientre,
todo es futuro
fugaz, pasado
baldío, turbio.
Menos tu vientre,
todo es oculto.
Menos tu vientre,
todo inseguro,
todo postrero,

polvo sin mundo.
Menos tu vientre,
todo es oscuro.
Menos tu vientre
claro y profundo.

([63], *Cancionero y romancero de ausencias*, p. 718)[2]

Es un romancillo en pentasílabos, el verso más breve que se puede usar normalmente en poesía en las lenguas derivadas del latín. Demuestran sus palabras una profunda desolación y desesperanza, en la que sólo el recuerdo de la esposa, compañera de amor y madre, representa una luz, la única ancla de salvación. No vamos a analizarlo más de cerca (la extensión y el alcance de este estudio no bastarían para abordar el significado de estos 16 versos mínimos), pero notamos algo: la transmisión de este estado de ánimo desesperado nos llega con tanta fuerza, se nos hace tangible, por estar acompañado por esta asonancia u-o que se repite a intervalos brevísimos, por la mínima longitud del verso; las vocales más «oscuras» de nuestra breve gama de cinco crean un *leit-motiv* lúgubre, y vuelven palpable la oscuridad del espíritu del poeta que los versos expresan. El ritmo interno de los versos es un martilleo de dos acentos simétricos, en palabras bisílabas, a menudo paralelísticas en su posición, como sollozos; algunas palabras trisílabas, que resuenan más hondas en nuestra mente precisamente por su caída hacia adelante: *oscuro*, *futuro*, *pasado*; y estos trisílabos se graban más en dos versos consecutivos, el 10 y el 11, precisamente por su cercanía y paralelismo absoluto: «todo inseguro / todo postrero», y nos suenan como una sentencia final, conclusiva, inapelable. Veamos ahora el último verso: también se compone de dos términos, dos adjetivos: uno bisílabo, como la mayoría de las palabras del poema, el otro trisílabo, para una cadencia final; en este segundo adjetivo, *profundo*, se resume todo el sentido del poema, y resuena el motivo musical sombrío como acorde final o-u-o; pero el primero, *claro*, resplandece con este acento en primera posición del verso sobre la vocal a, la vocal solar, como la definía en Italia el maestro de *belcanto* Luciano Tomelleri, vocal que sólo encontramos acentuada dos veces, más lejos, en el verso 5: «fug**a**z, pas**a**do», pero con el acento en segunda posición después de una vocal -u, la del *leit-motiv*; así, el adjetivo *claro* del último verso contrasta en el poema con todo lo expresado, no sólo en su semántica, sino también con su armonía.

¿*Ars* o *techné*? ¿Un *dáimon* ha hablado por boca del poeta, le ha permitido *pro-fari* en nombre de una humanidad muda? ¿O esta extraordinaria capacidad expresiva se debe a una experiencia previa acumulada, a una habilidad adquirida también con la conciencia y el esfuerzo?

La producción poética de Miguel Hernández empezó a ser estudiada, especialmente fuera de España[3], a partir de sus dos primeros poemarios publicados, *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, que se presentan con sendas formas poéticas únicas, tradicionales ambas: la octava real y el soneto –aunque en *El rayo* haya tres poemas de otro metro–. Los dos poemarios sucesivos que conocieron la imprenta durante la vida del autor, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* (este último, con los avatares de publicación que todos conocemos), presentan una variedad métrica muy amplia, sobre todo *Viento del pueblo*; pero podían parecer, con el escaso conocimiento de la obra global, inédita, del poeta, como una evolución hacia la variedad a partir de una inicial monometría derivada de su intención de equipararse a los «grandes» de la época clásica del español. El último poemario, que tuvo título y edición después de la muerte precoz y dramática de Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, presenta también una gama métrica que es más amplia en

apariencia, pero que bien examinada se reduce a unas cuantas formas, con prevalencia de los versos breves, de pentasílabo al octosílabo, con algunas estrofas mixtas, versos que se prestan a la efusión del sentimiento, como el que se ha examinado; y el doble heptasílabo, el solemne alejandrino de sus cantos más comprometidos.

Pero fue sólo desde cuando, en 1976, con la primera edición de la poesía completa de Hernández a cargo de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, pero sobre todo con la *Obra completa* que se elaboró para 1992, el cincuentenario de la muerte que se celebró en las ciudades hernandianas (Alicante, Orihuela, Elche) con un magno Congreso, que se pudo conocer un Hernández desconocido o mal conocido, el de los «poemas sueltos» que precedieron a cada publicación, que constelaron su vida y la acompañaron, así como el *Cancionero y romancero de ausencias* (que hoy consideramos un poemario orgánico, pero que no lo fue) acompañó su muerte.

Y en medio de estos «poemas sueltos», una gran sorpresa: el joven aspirante a la inmortalidad, había escrito y publicado poemas, compuesto poemarios, durante años, antes de su primera publicación como se pudo examinar en la totalidad –aunque hipotética– de los poemas que Miguel Hernández no había destruido, renegando, como lo hizo, de esta primera etapa de su quehacer poético. Y la gran sorpresa: en ninguna etapa posterior, la de su gran poesía, el genio oriolano había practicado con tanta amplitud las variantes métricas que su lengua le permitía. Hay un poema compuesto por trisílabos y cuadrisílabos:

[21] LA VESTE DE EOS

Eos
tiene
cuatro
vestes:
una
blanca,
que se
ata
cuando
ríe
Floreal,
una
rosa,
que se
toca
cuando el
rudo
dios
Vertumnio
tumba
el oro
del trigal...

(«Poemas sueltos I», p. 137)

Concha Zardoya lo había tenido entre las manos, lo había considerado un juego infantil con ritmo «de *saltarello*» y no había reparado ni en los conocimientos mitológicos sofisticados (pocos conocen hoy aquel dios etrusco-romano, Vertumno, que por cierto el joven llama *Vestumnio*) ni en la posibilidad de leer el poema en octosílabos, con asonancias internas en versos alternos, y rimas agudas cada tres versos:

Eos tiene cuatro vestes:
una blanca que se ata
cuando ríe Floreal;
una rosa que se toca
cuando el rudo dios Vertumnio
tumba el oro del trigal...

Pero los juegos estructurales y rítmicos se cuentan en tal número en aquellos primeros 100 poemas (hoy 101), que casi no hay medida o forma repetida. De estos trisílabos engañosos, hasta el doble octosílabo, el verso más largo que se permite en la lengua española:

[45] EL NAZARENO

Se horrorizan los ancianos,
enseñando las pupilas
anegadas por el llanto.
caen mostrando, de temores
se conmueven las doncellas
tras los mantos y los velos
Y las masas por los suelos
y dolor en la faz, huellas.

(p. 168)

se pasa por todas las medidas intermedias, desde el suave hexasílabo, sencillo o doble; en esta última forma compone su mejor poema de esta época:

[22] (PLACIDEZ)

Sol de siesta en toda la campiña verde...
Rezonga una noria no sé dónde. Muerde
un ave la calma que en el aura reina.

(p. 139)

y encontramos hasta versos de longitud variable, pero rimados sobre unidades fijas, cuadrisílabas, pentasílabas, hexasílabas:

[13] APRENDIZ DE CHIVO

Nace; exhala,
debilísimo, un vagido;
cae en el suelo en sangre hundido;
tiembla; bala.
Flojamente, leve–
mente las orejas
alza y mueve;
lanza quejas.
Los preciosos ojos gira
al redor con gracia y pasmo;
de hito en hito,
todo mira;

(p. 126)

Sin olvidar el eneasílabo, que dejará de usar para siempre (solo un breve poema de cuatro versos en el *Cancionero*...), pero que en esta etapa ensaya cinco veces, con formas acentuales diferentes.

Ensaya, dijimos: porque si algo se desprende con claridad en el análisis o solamente en la lectura de estos «balbuceos infantiles», como se los quiso ver y definir, es una voluntad clara y tesonera de probar, de ensayar, de experimentar; en el centenar de poemas que nos quedan (hay detalles que nos hacen pensar que una buena parte fue descartada

y destruida por el mismo poeta, una vez maduro, o sencillamente perdida) los juegos de rima, los juegos fonéticos y rítmicos, los versos quebrados en varios fragmentos o trenzados en dos discursos paralelos, la poliritmia y la isorritmia se suceden, se alternan y se entrecruzan para dejar un panorama donde, como dije, casi no se cuentan repeticiones. El poeta combatiente sabrá escoger la isorritmia más precisa en su canto de guerra, como redoble de tambor:

[22] CAMPESINO DE ESPAÑA

...Campesino que mueres,
campesino que yaces
en la tierra que siente
no tragar alemanes,
no morder italianos:
español que te abates
con la nuca marcada
por un yugo infamante,
que traicionas al pueblo
defensor de los panes:
campesino, despierta,
español, que no es tarde.
(*Viento del pueblo*, p. 604)

Y con la misma experta espontaneidad que hemos analizado en el que consideramos su último poema, empleará el ritmo desmayado del endecasílabo «de gaita gallega», con acentos en cuarta y séptima, cuya expresividad había ya comprobado en juventud, con las aliteraciones, las asonancias internas con las que tanto había jugado:

[137] ETERNA SOMBRA

Yo que creí que la luz era mía,
precipitado en la sombra me veo.
Ascua solar, sideral alegría
ígnea de espuma, de luz, de deseo.
Sangre ligera, redonda, granada:
raudo anhelar sin perfil ni penumbra.
Fuera, la luz en la luz sepultada.
Siento que sólo la sombra me alumbra.
(*Cancionero y romancero de ausencias*, p. 758)

Hay que notar que de todas las formas métricas exploradas en su primera producción, está la décima, pero falta la octava real que será el metro único de su primer poemario adulto, su primer peldaño hacia el Olimpo poético: 42 octavas en un corpus total de 87. Experimentación, decisión, aplicación minuciosa: *techné*. El segundo poemario, el gran cancionero petrarquista de nuestro siglo XX[4], se compone casi únicamente de sonetos endecasílabos, el soneto de la tradición italiana: una forma que en su corpus juvenil aparece sólo tres veces (con un total de cinco sonetos, porque en un poema es usado como estrofa y no como unidad), porque hay sí, sonetos en un total de once, pero en formas versales diferentes. A la luz de esta producción previa, el monometrismo de sus primeros dos poemarios «oficiales» se tiene que considerar bajo otra luz. Experimentación, *techné*, para llegar a la *Ars poetica* que aparenta espontaneidad e inspiración directa del *dáimon*.

Con este panorama previo a 1933, no es solamente hipotético afirmar que cuando el poeta se lanza hacia el desafío teatral, el más arduo quizá de su trayectoria, escoja con

precisa intención, o si se prefiere, con tino instintivo, las formas versales a usar en los diferentes momentos de sus textos.

El auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* es de 1934, un año después de la publicación de *Perito en lunas*; de *El torero más valiente* se publicaron fragmentos en *El Gallo Crisis* del otoño del mismo año; podemos considerarlos contemporáneos. El poeta está todavía ligado a la ideología católica, la de Ramón Sijé y Bergamín, que promete ayudarlo en la publicación, y aparece como personaje en la segunda obra mencionada.

El primer texto es un auto sacramental, un género sorpresivo en nuestra época tan alejada de las consideraciones morales derivadas de la fe; está lleno de personajes simbólicos, personificaciones de abstracciones espirituales o naturales, como el Deseo, la Inocencia, los cinco Sentidos o las cuatro Estaciones. Los parlamentos entonces oscilarán entre las largas tiradas de los personajes-clave, y los diálogos quebrados, colectivos se puede decir, de las entidades múltiples pero pertenecientes a un mismo grupo.

El juego versal es vario, pero notamos inmediatamente una característica que será común no sólo a estas dos piezas, sino también a las dos siguientes obras en verso, ya caracterizada por su nueva y definitiva ideología social, *El labrador de más aire* y *Pastor de la muerte*: el predominio del verso breve, el octosílabo de la tradición popular.

La brevedad del verso propicia una percepción más inmediata y continua de la musicalidad debida a las rimas; éstas nunca faltan, y se presentan en formas estróficas cerradas o abiertas, en asonancias o consonancias, dependiendo de las necesidades de desarrollo de la pieza.

La pieza se divide en tres partes, y cada parte en varias escenas. Las escenas cambian cuando en la misma circunstancia –espacio y presencia de personajes– se agrega otro u otros personajes, o cuando de plano cambia la situación, y encontramos lugares y personajes nuevos. Son cambios diríamos de *intensidad* diferente; y en el primer caso a menudo la forma versal se prolonga, y en el segundo casi siempre cambia.

La obra empieza con una escena en décimas, que son un diálogo entre el Esposo (o sea el padre) y el Hombre-niño. Las décimas propician un discurso pausado, distendido, y complejo; hay que notar que en el *incipit* –de la escena y de la obra– el verso se fragmenta en diálogo; un juego en el que Hernández es maestro. La musicalidad de las rimas se empieza a percibir poco a poco; y pronto nos damos cuenta que la cercanía de las rimas enlaza el discurso de los dos personajes. Empieza la décima el Esposo, interrumpiéndola en un medio verso ligado al anterior con un fuerte encabalgamiento: la prosigue el Hombre-niño, y la concluye otra vez el Esposo:

ESPOSO

...Corre, acude a tus labores
a tus quehaceres de nada;
allá abajo, en la cañada,
tus amigos los tenores
te silban.

HOMBRE-NIÑO

¡Voy, ruy-señores!
ligero como un olor.
¿Qué ha de traerte mi amor
que te cause más delicia?

ESPOSO

Tus ojos aún sin malicia
y tu sonrisa en albor.

(p. 1225)

Este efecto de enlace debido a la rima lo encontraremos en todo el teatro hernandiano en verso. En este Auto, se emplea en ocasiones el endecasílabo, como en la escena que sigue a esta primera, que se desarrolla entre el Esposo y la Esposa, cuyo diálogo se compone de liras de cuatro versos, alternados endecasílabos y heptasílabos, asonantados los versos de igual medida. Estas estrofas de cuatro versos se prestan a diálogos sentenciosos, separándose en dos unidades paralelas. Sin embargo, hay que notar que la última décima de la escena anterior se concluye con unos versos fraccionados en extremo que dan inicio a la escena que sigue. Se va el Hombre-niño y el Esposo inicia la última décima de la escena, que se concluye con un diálogo cerrado entre Esposo y Esposa, que quiebra el verso en unidades mínimas:

ESPOSO

..Como de su vuelo el ave,
libre sí, pero sujeto.
Sigue ignorando el secreto
del que tú llevas la clave.
Aún todavía no sabe
de qué está tu cuerpo hecho
tu vida, puro barbecho.

ESCENA II

ESPOSA

¿Esposo?

ESPOSO

¿Esposa?

ESPOSA

¿No está
nuestro hijo?

ESPOSO

No; se va,
y míralo, ¡qué derecho!

(vv. 121-130, pp. 1229-1230)

Allí termina la décima, iniciando otra escena, y empieza el diálogo en liras.

Siguen a este diálogo (Escena II) dos escenas (III y IV), con otros personajes, en romance con una asonancia a-a: la *vocal solar* de la rima, de musicalidad abierta, se acompaña con una sonoridad difusa en -a en el resto de los versos. Dice, en la Escena III el Deseo a la Inocencia:

DESEO

...Era yo todo deseos:
bestia, furia, lumbre brava,
embestí contra el rebaño

y **ataqué** por **retaguardia**,
bes**tia**, **a**lzando **a**laridos
de **pa**siones momentá**neas**,
fu**ria**, tra**s** ramo**nea**r
mi lengu**a** flexible **llama**...

(vv. 279-286, p. 1238)

La musicalidad es intensa, voluntaria, y se extiende en todas la mutaciones versales, múltiples, de la obra. Del romance, que permite un discurso más informal, más llano, por así decirlo, y sobre todo un diálogo de versos aislados, o de grupo de versos sin una medida fija (los llamaría el *recitativo* de la obra), se pasa a las cuartetas de rima cerrada, las redondillas de tradición popular, que aparecerán, con el romance, prioritariamente en todo el teatro posterior. El discurso se hace sentencioso, y hay que notar que casi siempre cuando el poeta usa las redondillas, o su variante más larga y compleja, la quintilla con rimas abbab, estas estrofas escanden el discurso en unidades cerradas. El primer ejemplo, en este auto sacramental, nos lo da en la escena V de esta primera parte, el parlamento de la Virgen, que suena como una canción de cuna, iniciando con el vocalismo en -a que ya hemos comentado, y con unos juegos de homofonías que han sido y serán siempre del gusto de Hernández:

VIRGEN

¿Te adormiste, Niño mío?
No temas a nadie, a nada.
Tengo puesta mi mirada
siempre en ti, como en el río.
Yo te guardo, yo te **velo**
siempre en **vela**, siempre en **vilo**;
yo tu sosiego vigilo
con mi amor, que va de **vuelo**.

(vv. 457-464, p. 1248)

El parlamento de la Virgen se concluye con un canto de «criaturas celestiales», que transforma el octosílabo de las redondillas en heptasílabos asonantados en a-a, que se prolonga en la escena siguiente. El heptasílabo es más ligero, admite de preferencia sólo dos acentos, y bien se adapta a esta escena en la que entran en juego los cinco sentidos con sus propuestas al Hombre-niño, que dejará de serlo no bien encuentre las tentaciones del pecado. Pero cuando empiece a reflexionar sobre su nuevo estado, y a expresar las inquietudes que lo asaltan, regresará a las décimas en un largo parlamento que constituye la escena VII.

Lo rodean otras entidades en la escena VIII que regresa al romance, con una sonoridad más aguda: i-a. Las asonancias a menudo se transforman en rimas perfectas, en esta búsqueda acendrada de música implícita en las palabras:

HOMBRE-NIÑO

No sé; me dormí adormido,
por tu dulce compañía,
y me desperté sin ti
y sin ti, Inocencia mía.

(vv. 807-810, p. 1264)

Esta sonoridad del romance se prolonga en la escena IX y el inicio de la X; en ésta, se presentan otra vez los cinco Sentidos, que desatan su guerra de seducción más aguda contra el Hombre que ya está perdiendo su inocente niñez; y a partir de su entrada –que deja al Hombre-niño con un verso en la garganta, trunco como su voluntad: «¡Ay que no puedo!» (v. 1020) –inicia una escena en endecasílabos construidos en octavas reales, cuya primera rima es precisamente aquel -edo del verso cortado del Hombre-niño. Habla el Deseo, y luego entran los cinco sentidos alternando sus voces hasta en un mismo verso, subdividido en cinco unidades:

OÍR
¡Oye!
MIRAR
¡Mira!
TOCAR
¡Tantea!
OLER
¡Huele!
GUSTAR
¡Gusta!
(v. 1033, p. 1275)

y el deseo pronuncia entero el primer verso del pareado final de la octava:

¡Acércale tus dientes a la poma!
(v. 1034)

Para que en otro orden rematen los SENTIDOS, esta vez OÍR, MIRAR, OLER, GUSTAR, TOCAR:

¡Anda! – ¡Corre – ¡No temas! – ¡Muerde! – ¿Toma!
(v. 1035)

Malabarismos espectaculares, que se repiten con variantes estructurales para dar voz a los cinco personajes que en realidad son uno, hasta la tirada final del Deseo que se desarrolla pausada y majestuosa en siete octavas, con un discurso descriptivo que se desenvuelve con una simetría perfecta: cada octava se divide en dos partes de cuatro versos, y presenta imágenes enigmáticas, metafóricas, con cadencias gongorinas («sin trillos de calor, parva de frío», v. 1115, con los dos acentos contiguos de 6ª y 7ª que repiten exactamente ritmo y sonoridad de aquel célebre verso que cierra la primera de las *Soledades*: «a batallas de am**or**, **ca**mpo de pluma»). Un complemento de las octavas de *Perito en luna* con continuidad discursiva y acentuada dulzura, con metáforas complejas, pero sin acertijos indescifrables:

DESEO
Deponiendo blancuras iniciales,
lunas atropellando campeadoras,
con espuela de palmas surtidoras,
cañas jugando en potros de cristales,
imperiales granadas, dulces moras,

valencias de capullos y rosales
gana abril: cid-ruy-díaz de colores,
en campo, en lucha, de verdor, de flores.

(vv. 1068-1075, p. 1280)

He reportado la única estrofa unitaria, que no se subdivide en dos semi-estrofas exactas. Es la primera, y bien sirve de introducción al resto del discurso del Deseo. Todo el parlamento es como una suspensión del drama en la contemplación de una naturaleza transfigurada en la poesía, y marca el acontecimiento central del drama sacro, la repetición del pecado de Adán.

La escena XI es como una respuesta del Hombre-niño que en soledad inicia su parlamento en décimas, el metro de la reflexión, cuyo primer verso de hecho confirma lo que dijimos:

ESCENA XI

HOMBRE-NIÑO

¡Ay! ¡Pequé! ¡Pequé! Pequé!...
Supe lo que no sabía:
y ¿qué más que el primer día
mío sé que ya no sé?

(vv. 1124-1127, p. 1282)

Esta escena solitaria que se compone de tres décimas, culmina en la siguiente con el encuentro entre el Hombre-niño con los Esposos-padres, que también se desarrolla en décimas, quebradas las que encierran el diálogo entre los personajes, y perfectas y aisladas las que proponen la reflexión del personaje principal. Es la última escena, y métricamente se corresponde con la primera.

Hemos analizado hasta aquí sólo la Primera Parte de la primera obra teatral de Hernández. No se trata obviamente de seguir con este paso. Pero ya podemos reconocer algunas constantes.

Como Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, especifica la función y la expresividad implícita de cada forma métrica que se puede emplear en las obras de teatro, también Hernández, aunque sin expresarlo en un tratado de arte poética explícito, percibe que en su elección del verso octosílabo como verso base de sus obras teatrales, hay estrofismos o variantes que proyectan de por sí una atmósfera o una constante expresiva.

Hemos visto cómo, si el cambio de escena es completo (lugar y personajes), se cambia de estrofismo, pero que éste se mantiene si sólo se trata de la llegada de un personaje más en la misma ubicación; que el romance se presta a conversaciones menos equilibradas en la subdivisión de los versos en los parlamentos, y por lo tanto crea una atmósfera más cotidiana, más conversacional; mientras que las estrofas cerradas se corresponden más con reflexiones o diálogos profundos, determinantes. La fragmentación de las estrofas o hasta de los versos en correspondencia con los diálogos o parlamentos es casi siempre en dos partes equilibradas cuando se trata de conversaciones entre dos personajes, pero alcanza niveles de malabarismo cuando se trata de escenas colectivas o particularmente significativas.

Su Auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve*, constituyó en la producción teatral de Hernández el esfuerzo más ambicioso; en esta pieza encontramos variantes versales que no volverán a aparecer en sus obras posteriores. Hemos visto las octavas; en

el inicio de la Segunda Parte hay 245 versos de silva gongorina, o sea con versos heptasílabos y endecasílabos todos rimados pero sin esquema. Este verso se repetirá, siempre en fragmentos largos, en la escena VII y la XII de esta Segunda Parte, así como las liras en la escena VIII. Encontramos las quintillas, que serán siempre un metro preferente junto con las redondillas, para los diálogos particularmente significativos o reflexivos, donde las razones de los dialogantes se contraponen o se complementan con la misma fuerza. En la Tercera Parte, décimas, silva, quintillas, redondillas, romance con cambios de asonancia. Hay dos peculiaridades versales, en correspondencia con cantos: hemos visto un cambio de octosílabo a heptasílabo cuando las criaturas celestiales cantan concluyendo las palabras de la Virgen, pero en la obra –y en las que seguirán– en correspondencia con los cantos hay seguidillas, hay versos breves de seis o cinco sílabas que se alternan con juegos de ritmo y rima con versos de siete u ocho.

El poeta está, en sus primeras dos obras teatrales, todavía ligado, como dijimos, a su primitiva ideología religiosa; y así lo vemos también en *El torero más valiente*, una tragedia, a lo que parece, inspirada en la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, acontecida el 14 de agosto de 1934; y la pieza se puede datar para el octubre del mismo año. El texto, nos dicen los que han cuidado sus ediciones, ha llegado muy dañado y confuso, aunque el poeta mismo en varias cartas contemporáneas o posteriores a su composición, no deja de esperar una representación efectiva.

En esta obra el tratamiento versal es más plano, más simplificado: las redondillas en muchas escenas se tratan como si fueran romance, sin interrupciones sintácticas que marquen las estrofas; se alternan como ya hemos visto con las quintillas y las décimas, más pausadas y reflexivas, y obviamente el romance, que cambia sólo de asonancia en ocasiones, para marcar un cambio de escena. Las escenas por demás se enlazan con complementos de rima o con un semiverso que completa el esquema rítmico-estrófico o sencillamente el último verso de la escena anterior. Las partes cantadas tienen una musicalidad implícita que parece audible:

ESCENA III

OTRA NIÑA Y SU GALÁN

Éste es el cuadro
de Mariquita:
yo lo-coloco
y ella lo-quita.
A la Mancha va a segar
mi amor porque es jornalero.
A la Mancha va a segar
y por la Mancha me muero.

(p. 1475[5])

Pero hay dos cambios versales importantes: en la Escena primera de la Fase Posterior del Acto segundo, Pinturas, el amigo de familia, suelta una larga endecha sobre el torero muerto en hexasílabos. La brevedad del verso, que no admite de preferencia más de dos acentos, la cercanía de la asonancia (que esta vez no es clara: e-o) hace resonar el largo parlamento como un sollozo. El ritmo se prolonga en los diálogos posteriores, en los que se inserta la voz cantante de una niña en la calle, con el mismo ritmo hexasílabo, pero con la asonancia más abierta y musical: a-a; terminado el canto, la sonoridad e-o del romance vuelve a emplearse hasta el final de la escena. El Acto tercero presenta la

variación más importante: la Escena primera de la Fase Anterior representa la tertulia de los apasionados del toreo en el Café de Pombo; allí habla Bergamín, elevando a pensamiento religioso los comentarios de los contertulios, y toda la escena se desarrolla en silva rimada, un metro noble y elástico al mismo tiempo. Luego, la obra termina con las alternancias ya vistas de los metros octosílabos en sus diferentes combinaciones.

Pero la conversión se acerca: de la religión tradicional, el poeta pasa a la religión del pueblo. Poéticamente, después de ulteriores ensayos y experimentaciones (que no alcanzan sin embargo la amplitud juvenil), casi siempre apegado a las formas clásicas, medidas y rimadas, el poeta trata de acercarse al verso libre; es el momento de la amistad con Neruda, de su inclusión en la Generación del 27 aunque como epígono:

> [4] SONREÍDME
>
> Vengo muy satisfecho de librarme
> de la serpiente de las múltiples cúpulas,
> la serpiente escamada de casulla y cálices:
> su cola puso acíbar en mi boca, sus anillos verdugos
> reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi corazón.
> Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
> de aquella boba gloria: sonreídme.
>
> («Poemas sueltos III», p. 519)

En sus últimas dos piezas teatrales, si la ideología cambia radicalmente («¿Por qué no lleváis dispuesta/contra cada villanía/una hoz de rebeldía/y un martillo de protesta?» dice Juan, el labrador en la escena IV del tercer acto de *El labrador de más aire*, VV. 745-748, p. 1765), el verso y la musicalidad continúan, esta vez con menores variantes; todas las medidas octosílabas que hemos comentado hasta ahora (el octosílabo es el verso del pueblo) se alternan en las formas consabidas, más una nueva, las cuartillas de rima alterna abab, en las que se articulan discursos de precisas unidades, y a la vez ligados consecuencialmente, como en el romance; los romancillos hexasílabos agregan un toque intimista, aumentan la velocidad, y la cercanía de las rimas acentúa una musicalidad que sigue siendo prioritaria. Hay cantos que se marcan con estrofismos que de por sí sugieren la música, pero también hay parlamentos con este tipo de estrofas como en la escena I del Cuadro segundo o segundo acto, donde Encarnación, la prima enamorada de Juan el labrador, sola, se lamenta:

> ENCARNACIÓN, *sola*
>
> Malaventurada soy,
> ¡ay!, que entre venturas malas
> muero y vivo.
> Volar quisiera y estoy
> amarrada por las alas
> a un olivo.
>
> (vv. 321-326, p. 1689)

El juego de los fraccionamientos de los versos en los diálogos es, como siempre, prodigioso, y podemos destacar otro artificio constante en toda esta producción en verso: el juego de aliteraciones y repeticiones de palabras o sonidos, las rimas internas al verso, tan breve, que condensa aún más la musicalidad. Lo hemos notado en su primera obra, en el parlamento de la Virgen; baste como ejemplo, en esta segunda producción, este

fragmento, la endecha final de Encarnación para la muerte de Juan:

Viento que no bebe viento,
nido despoblado, nido,
polvoriento, polvoriento,
ido para siempre, ido.
Gime mi garganta, gime...
Ven a mi regazo, ven...
Dime, primo hermano, dime
quién te ha malherido, quién.
(vv. 1149-1154, p.1781)

Pastor de la muerte es su última obra teatral, de 1937, con la guerra iniciada, y se nos antoja como una contraparte del primer texto dramático, como un Auto profano y popular: pues igualmente presenta personajes emblemáticos y colectivos. Pero los metros son los mismos que en la obra anterior, ya no aparecen cambios métricos tan radicales como en el primer ensayo teatral. El romancillo se usa ahora, con su paralelismo acentual, como un himno, un redoble de tambor, un llamado marcial, como el «Campesino de España» que hace parte de los poemas del frente que se encuentran en *Viento del pueblo*. En la Escena I del Cuadro primero del Acto segundo, el Cubano –emblema de todos los extranjeros que se unieron a los patriotas españoles en su lucha– dice, o canta, o declama:

CUBANO
Soldado del pueblo,
de mi batallón
levanto la frente,
levanto la voz
como el Guadarrama
que se levantó
para que la nieve
vellón a vellón
le diera las plumas
de su corazón.
(vv. 1-10, pp. 1847-1848)

Pero el drama se concluye con un largo fragmento en voz del poeta, en doble heptasílabo, el verso alejandrino de los últimos grandes poemas sentenciosos; y, como las octavas del primer ensayo teatral, se despega del texto para elevarse aquí en un llamado al pueblo para que dé su sangre a la causa justa, y se pone a la altura de las últimas grandes canciones del poeta soldado.

Personalmente no veo en las obras teatrales de Hernández una real posibilidad de representación. Además de esta intensa musicalidad hasta aquí comentada, repartida a menudo en fragmentos de diálogos difíciles de respetar en la pronunciación vocal y actuada, baste considerar el intenso lirismo y la fantasía desbordada de las acotaciones para darse cuenta que estas obras son, principalmente, obras de poesía.

Acercarse a un gran poeta debería causar, en primer lugar, el deleite. Y la lectura de estas obras, si sabemos captar su texto a través de la musicalidad que lo acompaña y configura, si a la *ars* conjugamos la *techné*, podrá multiplicar y potenciar el deleite que Hernández nos proporciona.

NOTAS

1.–De Mario Fubini se ha hecho clásico su *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli 1962 (ed. española: Barcelona, Planeta 1970), que contrariamente a su título restrictivo es un tratado sobre la expresividad métrica aplicable a la poesía de todas las latitudes.

2.–Todos los textos hernandianos que se citan se han tomado de la edición de la *Obra completa* al cuidado de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Se indica la página y el número del poema o de los versos tal como aparecen en esa edición.

3.–Miguel Hernández fue obviamente puesto en el «índice» por la censura después de la Guerra Civil. Los estudios de su figura y obra empiezan desde los años 50: en España, el de Juan Guerrero Zamora, *Miguel Hernández, poeta*, Madrid, El Grifón, 1955, que intenta «disculpar» el antifranquismo del poeta; en Estados Unidos, Concha Zardoya, *Miguel Hernández, vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute, 1955; en Argentina, Elvio Romero, Miguel Hernández, destino y poesía, Buenos Aires, Losada, 1958. Sucesivamente, Dario Puccini, en Italia, publica *Miguel Hernández. Vita e poesia*, Milano, Mursia, 1966; y Marie Chevalier escribe en 1974 una obra capital para los estudios hernandianos, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, publicado en España como *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977. A partir de la renovación política en España, los estudios sobre Miguel Hernández se multiplicaron. Guerrero Zamora y Marie Chevalier dedican un espacio consistente a la métrica: el primero para demostrar que Hernández era un poeta menor por su incapacidad de librarse de la musicalidad (sic), la segunda con acuciosa minuciosidad. Juan Cano Ballesta, en *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, dedica un breve capítulo (pp. 198-217) a algunos aspectos de expresividad fonética y al verso libre, con una refutación a ciertas afirmaciones de Guerrero Zamora. También José Carlos Rovira analiza la métrica del *Romancero* minuciosamente en *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández. Aproximación crítica, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976. En el I Congreso Miguel Hernández, llevado a cabo en Alicante en marzo de 1992, con ocasión del 50 aniversario de la muerte del poeta, entre todos los estudios presentados (23 ponencias y 88 comunicaciones,) sólo dos trataban de métrica: el espléndido análisis del endecasílabo dactílico de Miguel Ángel Gómez Segade, y mi trabajo general sobre la métrica hernandiana, en el que hacía una recapitulación de las formas métricas de toda la lírica del poeta y de su por qué. Sucesivamente, dediqué mis estudios doctorales a la métrica hernandiana.

4.–En 2004, cuando se celebraba el séptimo centenario del nacimiento de Francesco Petrarca, presenté en el Congreso internacional petrarquiano que se celebró en México, un estudio que fue publicado posteriormente: «*El rayo que no cesa*, último *Cancionero* petrarquista», en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, UNAM, 2006, pp. 449-459.

5.–En esta obra no se marca la numeración de versos.