JESUCRISTO RIQUELME

EL TEATRO BÉLICO

MIGUEL HERNÁNDEZ, VIDA Y DESTINO DE ESPAÑA

Robert Marrast (1978, pp. 214-5) establece cuatro grandes categorías de obras representadas durante la guerra civil:

1) de entretenimiento: comedias ligeras, sainetes, revistas, etc. escritos entre 1880 y 1936, en especial; 2) de tema social, político o de tesis, del mismo período; 3) obras clásicas y adaptaciones o versiones actualizadas en las que destaca el tema social o político (escritas entre 1936 y 1938); y 4) teatro de guerra.

Los dos últimos productos dramáticos de MH, los más débiles, se circunscriben al cuarto grupo: un teatro de urgencia, como lo bautizó R. Alberti.

Este teatro se caracteriza por la ausencia de pretensiones estéticas (y ahora nos referinos sobre todo a *Teatro en la guerra*): se evitan las dificultades escénicas y se insertan en la sobriedad más absoluta dentro de los cánones tradicionales, para no oscurecer la comprensión. La representación casi siempre es breve (no excediendo la media hora), con idéntico estilo desde su inicio y una estructura invariable: presentación de las circunstancias, exaltación o condena del asunto e incitación heroica a favor de la defensa republicana. Los personajes, escasos para facilitar la puesta en escena, carecen de psicologización; están extraídos de la realidad cotidiana y próxima, pero no interesa

entretenerse en la caracterización sino que se muestra su comportamiento y sus reacciones, mediante un diálogo elemental de sucintas réplicas (que sólo se amplían al final, en las arengas propagandísticas), llegándose incluso a la caricaturización (aunque nuestro autor no utilice esta técnica dramática, frente a Alberti, p. ej.). Estos recursos son peculiares del teatro revolucionario soviético; Hernández lo conocerá directamente en su viaje a la URSS (agosto-octubre de 1937), cuando ya había publicado su *TG,* pero recibirá notoria influencia en su *El pastor de la muerte.* Resaltaremos por ahora el personaje-tipo, los «judici dramatici» (demostración dialogada de una idea) y el litomontaje (unión de fragmentos diferentes: canciones populares, eslóganes, discursos, etc., como la alusión al «no pasarán» en *PM,* III, 3, 4; v. 1100).

Al estar escritas estas piezas frecuentemente por conocidos poetas se deja vislumbrar un deseo de literaturización en el lenguaje. Esto y la proclividad a la popularización redunda en ocasiones en un estilo híbrido —poético y coloquial—, peculiar en MH.

El teatro de guerrilla evidencia una clara voluntad partidista y apasionada antifascista; presenciamos un teatro militante cuya finalidad exclusiva es demostrar la razón de su causa. Su intencionalidad didáctica y propagandística se nutre de una pesada carga política.

La función del dramaturgo se entiende, en estas circunstancias más que nunca, como un servicio a la comunidad, dirigido a un público ingenuo, y hasta inculto, integrado mayoritariamente por campesinos, poco habituados al teatro (según cofiesa M.ª T. León), a pesar de la labor anterior de E. Azcoaga, F. García Lorca, R. Alberti, etc. Hernández llega a dirigirse impúdicamente al auditorio de *Los sentados*; cambia el receptor de las palabras del soldado *(sentados - público)* al hacerle decir:

> *No sois dignos de gozar la vida independiente y libre que forjamos.* **Hombres como éstos** deben ser empleados, como los sacos terreros, en las trincheras.
>
> (*TG,* p. 831)

Y es que, aunque sin conciencia de ello, el público reconoce a través de pocas palabras la situación recreada artísticamente —dice Marrast, p. 216— y capta la conclusión implícita o explícita.

Temas y argumentos se extraen de las peripecias militares, políticas o sociales de la vida en retaguardia o en vanguardia durante el conflicto bélico. Los avatares de la guerra se teatralizan como si de un noticiero se tratara: el valor documental, pues, es extraordinario (auque ya vimos las referencias —más

aludidas— a la realidad republicana de preguerra en las tres obras anteriores)[1]. Para la obtención de sus metas el artista funde la ficción de lo real (lo mítico) y lo real en la ficción.

Por todo ello, el compromiso del escritor se magnifica durante los años de la guerra. El intelectual procura conducir el respeto por su labor y su pensamiento hacia el pueblo en pro de una mayor influencia social.

Se abandona la concepción burguesa del arte y ya no se busca «lo bello y no útil» como mensaje estético, sino que se enfatiza la utilidad en detrimento de la belleza artística; éstos son los resultados, a pesar de que el II Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia en 1937, y firmado por MH —en blanco, porque fue redactado bajo la responsabilidad de A. Serrano Plaja—, abogara por un arte no exclusivamente basado en la propaganda.

Empleado únicamente como manifiesto ideológico el teatro es insuficiente, porque el teatro es más bien manifestación artística del proceso continuo y dinámico del yo, del ser —en constante crisis y en sociedad—, no una solución en sí.

• • • • •

Teatro en la guerra y *El pastor de la muerte*, ambas escritas en 1937[2] conectan argumentalmente con la realidad histórica explícita, tanto en retaguardia como en vanguardia: la situación en Andalucía y en Madrid, entre marzo y junio de ese mismo año (tregua en Jaén, toma de Romera, ofensivas a Madrid, toma del cerro próximo al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, etc.). Importa resaltar la evolución desde el auto hasta el teatro bélico en relación con el tratamiento referencial del tiempo: Hernández avanza desde la ausencia de marcas indiciales taxativas sobre el tiempo de la historia narrada, con la consecuente sensación de intemporalidad propia del auto sacramental, hasta la localización en el presente inmediato; el drama se historiza irremediablemente y queda «demodé», desdicha inherente a las piezas de agitación y propaganda.

Asuntos similares a los tratados en sus piezas teatrales ven la luz en la prensa, con el fin de animar a los combatientes[3]. Esta faceta estaba relacionada con la de los comisarios políticos o de cultura; el del V Regimiento, el del Campesino, tuvo una fuerte trascendencia, con su Comisario Político, Antonio Aparicio, a la cabeza[4].

El lenguaje en las obras hernandianas es diferente: prosa para *TG* y verso para *PM*. En *TG* el estilo es directísimo, más apropiado a las circunstancias;

plagado con frecuencia de coloquialismos y vulgaridades; tenso y ofensivo hasta lo soez. La grandilocuencia de la madre en *La cola* sobrepasa ingenuamente lo verosímil. Una expresión demasiado poética se nos brinda en *PM,* aunque en ocasiones la relación tono-atmósfera sea aceptable, porque MH sigue uniendo la exaltación de valores éticos con otros más operativos y prácticos para la guerra, los sociales (lealtad, solidaridad, valentía, patriotismo, supremacía del entendimiento sobre la pasión; la dignidad, en definitiva):

> Madre: La dignidad y no la vejez
> es lo que me hace despreciaros (...)
> Así recuperaremos la España que nos quieren quitar. ¡Que todos participemos en la salvación de España!
>
> (*La cola,* pp. 813-4)

Por otro lado, los personajes se reparten en las cuatro piececillas cortas de TG, entre la pareja que dialoga y debate la necesidad de la ayuda a los leales *(El hombrecito, El refugiado)* y la coralidad, luego ampliada en PM, que opone los personajes agrupados (insolidarios y enajenados: Las Deslenguadas, Los Sentados) a los singulares (denunciantes y concienciadores: la Madre, el Soldado, en *La cola* y *Los sentados,* respectivamente).

1. Teatro en la guerra

Los cuatro breves cuadros, independientes, de *TG* suponen el libro de mayor proselitismo y fácil comprensión de los que escribiera Hernández; y su valoración ha de tener en cuenta la prioridad de su intención.

La estructura de estas obrillas es uniforme y transparente: son cuadros directos, esquemáticos y lineales que se inician con un planteamiento costumbrista, resaltando la tranquilidad de la retaguardia; tras la denuncia de la situación y las arengas necesarias, en forma de reproches enconados, se llega a la incitación a dejar la pasividad o el alejamiento de la colaboración con el frente; la súbita concienciación y actuación. El final siempre es el apetecido; el broche (como lo será en *PM*) lo coloca un poema con la voz del poeta en «off», a modo de coro griego, que, en todo caso, llega a conseguir la aquiescencia de los más inhibidos (la madre de *El hombrecito*, p. ej.) al persuadirlos para el sacrificio por la victoria *(Los sentados, La cola)*. Ello nos permite hablar de un teatro terapéutico desde un punto de vista psicoanalítico: el espectador, al contemplar los hechos denunciados, se libera de recónditos remordimientos, ansias o neurosis y ofrece su vida por la justa empresa.

En *El refugiado,* las causas argüidas, que nunca son intelectualizadas —a pesar de las intenciones— mezclan lo épico y lo sentimental, doblemente trá-

gico, en un tono melodramático pleno de lastimosidad lacrimógena; sin duda, la obra se le escapa de las manos al dramaturgo. Estamos ante un nuevo intento de simbiosis artística de lo histórico y lo intrahistórico (no abandonado siquiera en *PM*):

> Combatiente: Vamos a sacar a tu hija del manicomio y la pondremos en un lugar *claro y libre.*
> Sanará en poco tiempo.
> Haz cuenta de que *tu hija es España:* vamos a luchar por tu hija, por España. Vamos a sacarla del manicomio, *oscuro y pobre,* en que las han tenido metidas.
>
> (*El refugiado,* p. 826)

Finalmente, choca que junto a improperios enardecidos o desaprensivos ánimos, la fraseología marxista de *HP* o *LA* se vea suplantada por continuas referencias bíblicas en cuanto a motivos y expresiones, sobre todo en las descalificaciones de los ricos (entrada léxico reiteradísima). El dramaturgo predica la caridad bien entendida como ayuda mutua o solidaridad:

> Combatiente: Te ayudo, no te hago mendigo. El que gasta sus días en pedir, no es menos indigno que el que los explota en dar miserablemente. *Las riquezas son para compartirlas,* no para adornarlas de limosna. Te doy, no porque me sobra, sino porque lo necesitas. Quien da lo que le sobra es tan perro como quien acepta las sobras de quien se las da.
>
> (*El refugiado*, p. 825)

La ilustración de «el que no está conmigo está contra mí», en *La cola* y *Los sentados,* etc.

La cola.— Fechada el 5 de enero de 1937, en Madrid, es la pieza más entretenida de todas. Se trata de una escena costumbrista, próxima a un rudo sainete con movimientos de sencillo efectismo y un lenguaje avulgarado (insultos, peleas, etc.); tras un corte brusco deja un sinsabor trágico a causa de la insolidaridad mostrada en las tablas; se forja así un efecto distanciador para reflexionar y actuar consecuentemente: MH prosigue su teatro social también con la técnica mixta entre aristotelismo y brechtianismo: se ataca a los faltos de ideales, a los cobardes, a los alarmistas.

Sobresale su reduccionismo espacial y alegórico en el que sólo aparecen mujeres (que también representan a los hombres) y Madrid, que, así como las alusiones al trabajo y al pueblo, es símbolo de la España que resiste ante la fuerzas fascistas sublevadas e intrusas.

El hombrecito.— Menos elaborada, es el máximo exponente de lo que llamamos «judici dramatici», la defensa de una idea en un diálogo elemental y palmario.

Destaca la conocida fusión madre-tierra (vientre-trincheras) como alusión a la nueva felicidad (regeneración) que se logrará con la victoria.

Fue representada, según V. Aleixandre y Cossío, en varias ocasiones en Cuatro Caminos durante la primavera de 1937[5].

El refugiado.— Fechada en Jaén, el 17 de marzo de 1937. Es la más lírica, pero no se corresponde con el melodramatismo que exhibe el protagonista, en especial al identificar a su hija con España. Los parlamentos se alargan y desaparece el movimiento escénico. El viejo es la contrapartida del joven «hombrecito». Se cuestiona la lucha como esperanza o cruda realidad entre los dos personajes, venciendo el optimismo de la justicia en un nuevo modelo de sociedad:

> Refugiado: Todos los oficios son buenos cuando se trabaja en ellos honradamente (...)
> ¿Cuándo desaparecerá esa frontera que separa en el mundo a los pueblos, en los pueblos a los barrios y en los barrios a los vecinos?
>
> (*El refugiado,* p. 824)

Los símbolos han adquirido ya rango dramático en *TG:* unos positivos, otros negativos, pero todos transparentes: el viento y las aceitunas *derramadas,* como fértiles semillas (que representan también el desapego a lo inmediato pero superfluo). Ya antes en *La cola* había aparecido el poder regenerador de la sangre («La sangre *derramada...* convierte sus piedras en corazones», p. 814). Por otro lado, el sueño como el dormir (también en *El hombrecito*) simboliza al hombre débil y despreocupado:

> Una de las cosas principales que debe olvidar el soldado es el sueño. Las trincheras deben ser todo menos camas.
>
> (*El refugiado*, p. 822)

Fue presentado el 27 de abril de 1938 en el Teatro Principal de Alicante, en Homenaje a los Batallones de Juventud, en un acto en el que intervinieron P. Garfias y Plá y Beltrán; y posteriormente, al menos, en agosto de ese año, también por las JSU de Guadalajara, según R. Marrast.

Los sentados.— Las funciones de los personajes coinciden con la de *La*

cola (sentados y deslenguadas; soldado y madre). La ironía, inusual en M. Hernández, funde aquí el humor y la denuncia, con sarcasmo despectivo:

> Sentado 2.º: ¿Quién te mete a juzgar a los que toman el *pacíficamente*?
> Soldado: Todo trabajador debe andar con el fusil para defenderse de la tiranía y del hombre. Pero, por lo que veo, vosotros sólo sabéis trabajar con las nalgas, donde únicamente tenéis callos.
>
> (*Los sentados*, p. 828)

Sobre la «nota previa».— El librito de *TG,* publicado por *Nuestro Pueblo,* en Valencia, viene encabezado por una «Nota previa» (*O.C.,* pp. 807-8). Quizás sea este manifiesto lo más descollante de la obra. Con humildad y gravedad el escritor defiende el arte comprometido contra los militares traidores, desde el 18 de julio de 1936 («Creo que», «trato de», «como puedo y como sé», «procuro», «entiendo»...).

Miguel presenta siempre, en su introducción y en su obra, una visión sumaria de la sociedad, no un análisis político profundo y crítico de la realidad; de ahí su endeble compromiso marxista. El enemigo es condenado dogmáticamente[6]. Hernández justifica su nuevo teatro, «hiriente y breve», como «arma magnífica de guerra» a la búsqueda de una renovación de valores y un cambio de sociedad, procurando relegar, en la línea brechtiana, al «mentiroso teatro de la burguesía».

La sinceridad y el ímpetu fanático le conducen a consentir en la renuncia de sí, sublimando el sacrificio y la entrega total en favor del pueblo, cuya noción se exalta:

> Los valores colectivos exaltados (pueblo, España) culminan y se resuelven en valores individuales irreductibles (hombre, libertad, amor)[7]

El oriolano manifiesta en esta «nota previa» un proceso de interiorización («pueblo adentro») que vierte nuevamente en el exterior (Realidad-Yo-Realidad) por su orgullosa influencia a favor de la victoria y la libertad en paz:

> Trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo (...) El corazón mío procura dignificarse a fuerza de ser generoso, desprendido de su sangre frente al corazón de los demás hombres.

La primera renovación del sistema de valores estriba en el sentido de la vida; el poeta postula la alegría del morir cuando la muerte es una obligación (como ya declaró un personaje de J. Dicenta), cuando se pretende alcanzar un ideal colectivo. El poeta coloca al servicio del ánimo y la concienciación del pueblo su producción literaria y concluye con optimismo: si el teatro y la revolución son ejemplares, «conseguiremos entre todos que el mundo también

lo sea». Por fin, el escritor confecciona un peculiar silogismo perfeccionista: si la belleza está relacionada con la poesía perfecta y ésta es perfecto heroísmo, el acto heroico o su exaltación basta para la obtención de belleza:

> Con mi poesía y con mi teatro, (...) trato de hacer de la vida materia heroica frente a la muerte.

La misma constancia y autenticidad que concurren al criticar ciertas legalidades y al propugnar una justicia administrada por el pueblo («Los pueblos... únicos jueces honrados», *El refugiado,* p. 823) aproximan sus obras reivindicativas: la petición sucedía en tiempo de huelga *(HP),* en tiempo de paz *(LA)* y en tiempo de guerra *(TG).*

2. El pastor de la muerte

PM, último drama de M. Hernández, redactado antes de finalizar 1937, en 4 actos de 3 cuadros, obtiene un accésit de 3.000 pesetas en el Premio Nacional de Literatura, según *La Gaceta de la República* de 15-4-1938 (n.º 105, p. 325, orden 20.ª), que rectificaba el fallo de 2-4-1938 (publicado en *La Gaceta* el 9-4-1938)[8]. No podemos aceptar 1938 como fecha de redacción y conclusión: Miguel en diciembre de 1937 se halla en la batalla de Teruel; la batalla dura hasta enero. La caída de Teruel produce casi un derrumbamiento del frente republicano. La obra, sin embargo, se muestra ligeramente optimista en la victoria. En declaraciones a *Nuestra Bandera* (21-XI-1937) afirma MH que casi ya ha terminado «una obra grande de teatro que tiene entre manos» (p. 50). Por tanto, debió ser escrita entre el regreso de su viaje a la URSS y la batalla de Teruel (es decir, entre finales de noviembre y diciembre de 1937); a través de los materiales de M. Hernández depositados en el archivo de «San José» de Elche, clasificados y descritos en 1988 por J.C. Rovira y C. Alemany, ya podemos fechar con exactitud la conclusión de *PM*, pues la carpeta n.º 411, de 37 hojas manuscritas, acaba con esta cita inequívoca del propio dramaturgo: «Aquí queda escrito *El pastor de la muerte,* Cox, 26 de noviembre de 1937»).

Con *PM,* M. Hernández testimonia autobiográfica y alentadoramente la campaña bélica; se ciñe aproximadamente a los diez primeros meses de conflicto, y en especial homenajea al heroísmo de los ilustres combatientes de la defensa de Madrid (iniciada ya el 7-XI-1936).

El drama posee una importante dosis de información puntual sobre el desarrollo de la guerra, filtrada como propaganda anímica y apoyo moral:

porque, para al fin vencer,
siempre no se ha de ganar.

(IV, 1, 1; vv. 1.825-6)

Apología, pues, del V Regimiento del Ejército Popular, en el que estuvo enrolado el poeta. El júbilo miliciano se logra a través de la denuncia de los traidores militares (las hordas de Franco han llegado al Puente de los Franceses, arrollan el Manzanares y se dirigen hacia Carabanchel, se nos dice —III, 3, 2; vv. 1.605-9—), la descalificación de los movimientos humanistas y de paz internacionales (Ginebra) por su hipócrita política de neutralidad, no intervencionista (IV, 1, 2) y las ingerencias intrusas del fascismo (Hitler, Mussolini —II, 2, 1; vv. 803-5—), de modo que se infunden enardecidos ánimos contra el derrotismo o la cobardía, a favor de la valentía y la resistencia hasta la muerte. Se aluden lemas populares («Malas ansias se acercan, / pero *no pasarán*», IV, 1, 2; vv. 2.087-8); se burla de los fracasos del enemigo (derrota «italiana» en Guadalajara, «el principio de su fin», IV, 1, 1; v. 1.846; o su desastre en Alcarria, v. 1.847); se magnifican los apoyos del exterior («Rusia por nosotros vela», v. 1.807) o se mitifica a los dirigentes milicianos («baten, con España entera, / Miaja, Carlos, Rojo, Mera, / el Campesino, Modesto / y Líster», vv. 1.838-1.841) y sus hazañas (Toma del Santuario de Nuestra Señora de La Cabeza, posible motivo bélico referencial de la acción heroica de Pedro, el protagonista).

La obra adquiere un relevante carácter autobiográfico: Miguel se proyecta en Pedro, el pastor de la muerte; destaca las virtudes de su heroísmo para aumentar (y simbolizar) la noble moral del pueblo. Hernández, al llegar a *PM*, se ha dado cuenta de que ni existen ni existieron aquellos paraísos arcádicos por los que suspiraba en sus dramas de anteguerra; el pasado feliz, la Edad de Oro, se trueca en la búsqueda enfervorizada del futuro, de un futuro labrado por el esfuerzo individual y colectivo[9]. No obstante, el didactismo demasiado evidente es un grave defecto.

Si ya veíamos cómo *LA* repetía temas y asuntos de *HP, PM* insiste en la persuasión de la lucha, tal como ocurría en *TG* (cuyo «leit motiv» coincide) y en detalles argumentales: se ataca a cobardes, alarmistas y falsos mestureros, como en *Los sentados;* se increpa a los que desperdician fuerzas luchando entre sí, como en *La cola;* el evadido y el «Eterno» ciego son trasuntos de los personajes de *El refugiado;* Pedro recuerda al entusiasta joven de *El hombrecito;* e, incluso, se exhibe el cuerpo del comandante como se enarbolara el de Retama en *HP*.

Inmersos en este drama de guerra se desenvuelven motivos tan hernandianos como los referentes a la preocupación por los hijos (realidad dolorosa y

esperanza) o la naturaleza partícipe de los sentimientos humanos. Sin embargo, el motivo oculto que exaspera al dramaturgo y que identifica como origen de todos los males es el de la desigualdad social:

Eterno: Creo en la fuerza del pobre,
creo en la tierra que labra
y en la victoria del trigo
que ha de cubrirla mañana,
cuando de la tierra sea
cuando aquel que la trabaja.

(I,1,1; vv. 53-58)

El recuerdo de *LA* en estas palabras es nítido. MH identifica sin paliativos el enemigo al rico (y sobre todo al «señorito», el amo que disfruta de su existencia sin trabajar). En esta línea de fuerzas oponentes, se coloca la Iglesia como institución coaligada con el poder y el impúdico comerciante; pero no se cuestionan las creencias religiosas en sí. Al reproche simplista de «sois los combatientes / de la religión» (vv. 737-8), replica el Cubano:

Combatimos firmemente
a todo el que la deshonra
la modifica y la vende
(...)
mercaderes
de Dios, firmantes de Dios,
los traficantes de siempre
(...)
aquellos que tu creencia
en armamento convierten.

(II,2,1; vv. 739-753)

La ingenuidad candorosa mostrada por María, hermana de Pedro, a través del arcaísmo lingüístico-religioso parece ser asimilada por el dramaturgo a la expresión antibélica por insolidaria (antirrepublicana, al fin):

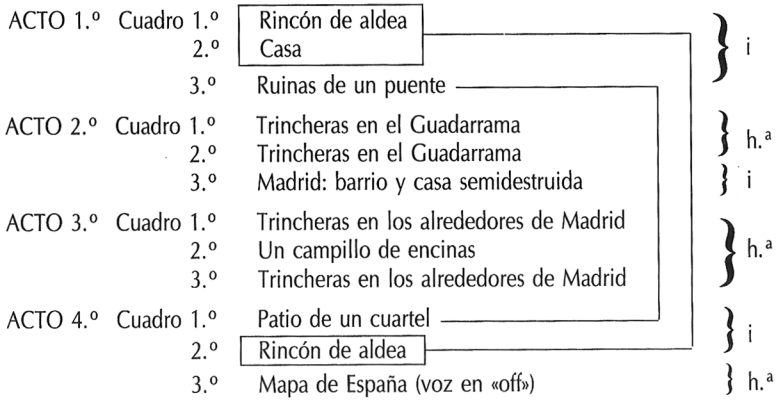
María: tú eres pastor, y la paz
ha de ser siempre contigo.

(I,2,2; vv. 353-4)

y la frase hecha vulgar alcanza la irreverencia al resultar despectiva la idea de un Dios Creador (vieja 2ª: «¡Que para Dios!», IV, 2, 1; v. 2.210).

MH, empero, en su último drama no consigue superar la simplicidad en

su planteamiento, movido por su anhelo final de paz, libertad y permanencia de la causa popular tras la victoria. El primer acto, insulso y farragoso, procura introducirnos en una primera acción, intimista y familiar (la de la retaguardia, donde fríamente cada uno piensa en su incorporación o no a la actividad colectiva), relacionada con la segunda acción, de interés más generalizado (la vanguardia y el fragor de la guerra). Así pues, la estructura de *PM* se bifurca en dos ramales, sin interferencias en su inicio (por egoísmos insolidarios), pero pronto interdependientes: el drama de las gentes del pueblo lejos del frente —madre, novia...— y el drama político. Sólo Pedro es el lazo de unión de ambas acciones. Pasamos, por tanto, de lo intrahistórico a lo histórico y (constante en la producción hernandiana) en un vaivén que se entretiene especialmente en la cotidianidad de la batalla, según se desprende de los espacios dramáticos: (i = intrahistoria; h^a = historia):



MH logra en *El pastor de la muerte* escenas emocionantes, llenas de intimismo y autenticidad:

Pedro: Yo te quiero y te he pedido
lo que en ti quiero con fuerza:
tu vida, tu juventud
y los hijos que tú tengas
(...)

Porque mi querer no acaba
en ti, mujer: que en ti empieza
(...)

Yo no te quiero en ti sola:
te quiero en tu descendencia.
(...)

para que los hijos...
(...)
de tus hijos, reconozcan
una vida menos vieja,
menos injusta, más pura.

(I,3,1; vv.436 y ss.),

y escenas desgarradoras (como la de la madre enloquecida por la muerte de su hijo, II, 3, 1); pero sus personajes deben demasido al autor y son poco convincentes en general, porque las situaciones se fuerzan para facilitar la argumentación y el contraste en el diálogo. Algunos pasajes alcanzan la ironía y el humor esperpénticos, usados eventualmente sólo en *TG,* y resaltan la cobardía flagrante de los tres Indeseables:

Indeseable 2º: Hay que defender Madrid.
Indesable 1º: Sí, pero desde Valencia.

(Se van los tres) (II, 3, 2; p. 877)

El «Eterno», personaje de sugerente simbolismo, encarna lo más noble del pueblo; con una presencia enigmática —ciego—, como ser sobrehumano, proclama con esperanza e ilusión una guerra liberadora. Su palabra está repleta de resonancias literarias dignificadoras: desde el sabor romanceril al relatar en tono épico la rebelión del 18 de julio:

Los ricos contra los pobres
traidoramente se lanzan
tras de cuatro generales,
traidores de pura raza,
temerosos de perder
las rentas y las espadas,
unas ganadas a robos,
otras a traición ganadas.

(I, 1, 1; vv. 25-32),

hasta las reminiscencias renacentistas (profanas, ascéticas y místicas) al reprender a los aldeanos (madres, grupos de viejos, etc.), que no desean la lucha y prefieren la paz indigna y opresora:

Niña, mírate la cara
en ese espejo de arena,
que será de *agua serena*
pronto entre tu mano *clara.*
Dejad aquellas *criaturas*
varones *ir a su ida.*

(I, 3, 4; vv. 548-553)

El «Eterno» premoniza el desenmascaramiento del mundo idílico, de la morosidad rural, porque en nombre de la dignidad y de la libertad ya no se puede vivir en el paraíso perdido, y sus valores (la ternura alienada o la pureza de una estética no comprometida) resultan reaccionarios:

Viejo 3.º: El atardecer se tienda
pacífico a nuestras plantas.

Vieja 1.ª: Suenan *pacíficamente*
las esquilas y las vacas
en el corazón del valle.

Vieja 2.ª: Mira cómo se reclaman
la totovía y su esposa
en medio de la vacada
pacífica.

Vieja 3.ª: Mira tú
cómo los aires SE AMANSAN
(...)

Viejo 1.º: Por allí vienen los hombres
pausados de la labranza
y de la pastorería
en polvaredas *pausadas:*
las yuntas de ojos *pausados*
y los rebaños de *pausa.*

(I, 1, 3; vv. 211-228)

El verso y el lenguaje poético resultan poco idóneos para un drama de talante épico y propagandístico. El comienzo es atrayente y sorpresivo por su gran musicalidad, apreciándose en él una manifiesta intensificación metafórica, sobre todo en boca del «Eterno», que se expresa con vehemencia y crudeza; las prosopopeyas agresivas ambientan el primer acto ya con un tremendismo similar al de la poesía de la época:

Eterno: ven cómo se multiplican
los manantiales de España.
(...)
Y, en la misma piedra, sangre
de otros manantiales salta.
(...)
Agosto está entre nosotros
afilándose las garras
con bayonetas calientes
y ametralladoras cálidas.
(...)

La guerra erizó su lomo
de bestia desesperada

(I, 1, 1; vv. 3-22)

El exceso de palabra y el deseo de mostrar la destreza en el dominio de la expresión lingüística siguen siendo una rémora de la que Hernández no logra librarse. Ello entorpece el desenvolvimiento de la trama y no se ajusta a un convincente tono épico o intimista; clara muestra es el polipote (algunos ya citados):

Pedro: Si resistimos, vencemos.
Cuando otras cosas nos faltan
y sobra capacidad
de resistencia y de ganas
de vencer, se es vencedor
como si todo sobrara.

(III, 1, 1;vv. 1.151-6)

o la palabrería, que trastoca estas interrogaciones:

Cobarde 4.º: La montura caída
y el caballo sin nadie,
¿qué se ha hecho el jinete,
dónde está el comandante?
Mi pregunta se queda
reluciendo en el aire.

(III, 1, 3; vv. 1283-8)

Junto a la estilización de algunas réplicas, se suceden expresiones populares que pretenden reflejar por medio de la espontaneidad vulgarizada el miedo del pueblo llano. Abundan los pasajes exentos de intelectualismo y rebosantes de un sentimentalismo en las acciones que llega a la incitación más directa y chabacana en la respuesta de Pedro a las quejas de los cobardes («Nos faltarán municiones... Nos faltan armas»):

Pedro: Cojones,
compañero, es lo que os faltan.

(III, 1, 1; vv. 1.247-1.256)

Desde el punto de vista de la dicción, tan sólo merecen resaltarse en *PM* los monólogos (la madre enloquecida, II, 3, 1), los diálogos amorosos (Pedro y Ana, I, 3, 1) y las arengas de sus personajes-tipo, donde el calor y la sinceridad angustiosa de la palabra hace vibrar por momentos los valores recónditos más humanos de los defensores del pueblo.

Como vemos, el último teatro de MH recoge los rasgos de su producción anterior y sólo antepone el motivo bélico como fondo argumental, manteniendo su dramaturgia y su temática (intimista y social, ahora estrechamente relacionada con las causas políticas que provocan la guerra). El dramaturgo no renuncia tampoco a insertar canciones de diversa índole: la canción de los que se van («Déjame que me vaya», I, 3, 3), que recopila lo tratado en el acto 1.º: deseo de acudir al frente, en el doble plano familiar y colectivo; la canción de fortaleza moral de Pedro («Ante la vida, sereno», II, 1, 1, musicada posteriormente por Isidoro B. Maiztegui y analizada por L. de Luis, 1974); las canciones de júbilo de los Dinamiteros 2.º y 1.º (III, 1, 1, p. 884, y III, 3, 4, p. 901) exaltando a asturianos y andaluces en la necesidad de luchar; su primera copla se cierra con sorna en su mención religiosa:

> Los mineros asturianos,
> ¡ay, qué jabatos son!
> Manejan la dinamita
> igual que el cura el copón.
>
> (vv. 1.231-4)

M. Chevallier (1977) detecta el aire del «Vito» en esta copla[10]: «Un método usado particularmente para la difusión de los eslóganes consistió en la sustitución de la letra tradicional de los cantos populares por otra de circunstancia, aprovechando así el canto como soporte mnemotécnico para el buen mensaje. M. Hernández utiliza este método en su teatro con acierto» (p. 383); la escueta canción de la muerte (cuarteta en boca del comandante, III, 2, 1; p. 892) preconiza la gallardía ante su «alegre» final. El acto 4.º se abre con la canción «Las puertas de Madrid» (IV, 1, 1; p. 905), anterior —como las que se incrustan en este acto— al propio drama; se trata de una canción patriótica de defensa, y fue musicada por Lan Andomian:

Canción patriótica con letra de
Miguel Hernández y música de
Lan Andomian

Finalmente, el poeta incluye la «Canción de la ametralladora», con ligeras variantes a la versión original (estudiadas por Balcells, 1975, pp. 190 y ss.). En esta canción (IV, 1, 2, pp. 913-916) se vuelven a fundir las dimensiones particular y colectiva como complementarias del ser: «Pues efectivamente, la verdad individual también está en tomar a su carga un destino común, el amor de España y del pueblo» (Chevallier, 1977, p. 359).

El diálogo de los personajes se enriquece con la expresividad de los símbolos. El simbolismo se debate en torno a la oposición luz-sombra, antecedente de *Cancionero y romancero de ausencias* y sus últimos poemas. Los significados representan la victoria sobre la maldad y la traición:

Pedro: un *oscurecido* ayer,
un mañana *libre y claro.*

(I, 1, 2; vv. 339-340)

Madre: *Sombras* de los aeroplanos,
que pasas y que te cebas
en los dormitorios niños:
¡sombra, qué amarga me dejas!
Sombra que enlutas a España
de ruinas y de tinieblas.
Sombras de los aeroplanos
que sobre mis hombros pesan.

(II, 3, 3; vv. 1089-1096)

Fusilero 1.º: Sin hijos, un mar de madres
se van vistiendo de *sombra.*

(III, 3, 1; vv. 1509-1510)

Eterno: Por experiencia te digo,
y además por esperanza,
que llega al trabajador
el tiempo de ver su espalda
libre de la dura *sombra*
que los amos le arrojaban.

(I, 1, 1; vv. 77-82)

El sol, los ojos, el toro, las alas y la lengua son la guía de la libertad (la vida), su clarividencia, su fortaleza, su expresión:

Eterno: El *sol*, para que alguien vea,
¿necesita *ojos,* mujeres?

(I, 3, 4; vv. 558-9)

Pedro (al comandante muerto):
Con tu *voz* que nadie acalla,
hoy ganarás la batalla.

(III, 3, 3; vv. 1.656-7)

Traidor 1.º (al comandante prisionero):
Vamos a castrar los *toros*
de tu arrogancia.

(III, 2, 1; vv. 1.411-2)

Cubano (a los cobardes):
La cabeza que se dobla
no recibirá en la frente
los resplandores que se asoman
(...)
Las frentes han de ser *cumbres,*
cumbres para las *alondras,*
para los *soles* primeros,
para las *luces* heroicas.

(III, 3, 2; vv. 1.566-1.574)

La sangre, la «republicana sangre», «sangre caliente y tierna», la «sangre clara», «la sangre generosa», incide asimismo en el simbolismo cromático, que enfrenta a los bandos (rojo y blanco: único trance en el que el blanco representa lo frío, la noche —muerte y blanca—, la palidez del delincuente y la vejez débil, frente a los relucientes colores de la vida, la sangre «de gotas férvidas», el día —rojo y verde— y la fuerza de la juventud); (II, 2, 1; vv. 770-795). El blanco, luz en plenitud, simboliza con mayor propiedad la pureza (la nieve) y la paz:

Dinamitero 1.º: Y la paz encenderá
sobre las cenizas blancas
de este fuego de la guerra
la blancura de sus llamas.

(III, 1, 1; vv. 1.117-1.120)

Pero el simbolismo que se exhibe fomenta la rápida identificación de los beligerantes, sin enturbiar su comprensión: de ahí el puño como gesto simbólico (ya mostrado en *El hombrecito*):

Madre: Ante vosotros las puertas
de Madrid se han de cerrar
como este puño se cierra.

(III, 3, 3; vv. 1.098-1.100)

Voz del poeta: y aprietan las cabezas como un siglo de *puños,*
cerrados, agresivos, llenos de espuma y lava,
contra aquellos que quieren arar nuestros terruños.

(IV, 3, 1; vv. 2.371-3)

Aunque desconocemos el teatro que MH contempló en Moscú y Leningrado durante su visita a la URSS, no cabe duda de que el teatro y el cine rusos le influyeron en la confección de *PM*. A pesar de que el teatro ruso se desarrolla entonces en una época postrevolucionaria y en España se vive una resistencia a la contrarrevolución fascista —según ya apuntó R. Innocenti, 1973, pp. 161-2—, los espectáculos soviéticos confirman la temática que había escogido el oriolano, en cuanto a su vertiente social; ahora Hernández se inclina por un teatro que busca la eficacia didáctica y propagandística sobre la masa, en tiempo de guerra. Prescindiendo de la ubicación de las obras rusas, centradas en el trabajo, en las fábricas y en las ciudades, MH opta por acercarse a los filmes (basados en rebeliones populares masivas) y retoma algunos recursos técnicos que suponen una novedad dramatúrgica y un adelanto en el teatro español de la primera mitad de siglo: 1) la técnica cinematográfica y narrativa de un primitivo y sencillo caleidoscopio (presentar varios espacios —aldea, frente— para dar la idea de un completo fresco épico; 2) focalización asimismo fílmica destacando, como si de planos de detalle o primerísimos planos se tratara, algún elemento de la escena: la atención se centra, p. ej.. en la mirada y el cigarro del comandante que tira antes de morir (III, 2, 1), o los momentos en que Pedro gana la posición de la ametralladora (II, 2, 2), acción que sucede fuera de escena y de la que nos incumben sobremanera las reacciones que suscita en los rostros de los compañeros, a través de cuyos gestos y diálogo se nos informa; 3) amplitud y frecuencia de las acotaciones, con abundantes datos sobre los sonidos, las luces, el decorado y los efectos especiales de la puesta en escena; 4) uso peculiar de la escenotecnia y el decorado, procurando la espectacularidad y la sorpresa:

> (Sobre un telón donde se habrá pintado Madrid diáfanamente, cruza la sombra de varios aeroplanos. En seguida se proyecta la sombra de varias bombas, y *el telón se rasga* entre un fragor y un estremecimiento de explosiones, apareciendo un barrio de Madrid...).
>
> (II, 3; p. 873);

5) utilización por primera vez del proyector con sugerentes efectos luminotécnicos:

> (El mapa de España, proyectado en rojo y negro. *El color rojo avanzará agresivamente sobre el negro hasta desterrarlo,* en el curso de la escena).
>
> (IV, 3; p. 927)

> (Es una escena de luz y sombra, roja y negra. Grupos de soldados proyectados en rojo atacan a grupos de soldados proyectados fantasmalmente en negro. (...) Es una visión de la guerra lunar, *cinematográfica* en su agilidad y en sus formas. Cuando la Voz del poeta deje de oírse, habrá desaparecido

la mancha negra del mapa de España y los soldados negros de la escena, quedando un grupo de soldados, iluminados por la luz de la sangre y la del mediodía más crecido. El mapa, en medio de estas luces, se cubrirá de surcos, manantiales, fábricas, flores y casas blancas).

(IV, 3, 1;p. 927)

No fue, por tanto, en especial, la temática sino la técnica y la realización escénica lo que llegó a interesar a Hernández del teatro soviético[11]. Así se cerraba una producción dramática, entre la emulación y la originalidad. MH se había abierto camino; le restaba una mejora en su arte teatral para alcanzar la fama y el éxito como dramaturgo que se le negó en vida. Su prematura muerte nos ha legado la historia de una vocación con intentos y logros incompletos.

[*El teatro de Miguel Hernández,* Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990]

N O T A S

[1] E. Piscator estuvo en España e influyó en nuestros autores durante la guerra en cuanto a ideología y labor dramática; se estrenó asimismo su film «La rebelión de los pescadores», sobre la novela de Anna Seghers, realizado en la URSS. Para las elecciones al Reichtag, en 1924, representó, por encargo del partido, la *Revista de Agitación Roja,* con textos propios y de su colaborador Gasbarra; sus recuerdos (en *El teatro político,* 1929) son ilustrativos de esta circunstancial poética:

> «En gran parte fue compuesta a la carrera; el texto carecía totalmente de pretensiones, pero precisamente esto permitió hasta el último momento la conexión con la actualidad (...). Y ello con el empleo sin escrúpulos de todas las posibilidades: música, canciones, acrobacia, señales rápidas, deporte, proyecciones, cine, estadística, cuadros de actores, arengas».

[2] *TG* ya publicado ese año; *PM* sólo fue conocido posteriormente, en 1960 por Losada, Buenos Aires.

[3] *M. Hernández. Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados,* recopilados por J. Cano Ballesta y R. Marrast, Libros Hiperión, Ayuso, 1977, Madrid.

[4] Nunca fue MH Comisario Político, según ha indagado Ramón Pérez Álvarez, que nos proporciona afectuosamente su información. Miguel fue gran amigo y padrino de boda de A. Aparicio, quien también colaboró con algún original de teatro de guerra.

[5] DELAY, F. (1978), p. 129.

[6] CHEVALLIER, M. (1978), pp. 292 y ss. En *Nuestra Bandera,* nº 108, 10-XI-1937, p. 3, «La URSS y España, fuerzas hermanas», sentencia palmariamente:

> «El *comunismo* es convivencia, relación fraternal de los hombres en sus trabajos y en sus luchas. El *fascismo* dice al hombre: la vida eres tú solo: todo debe ser para ti. El comunismo, la experiencia de mi viaje por la URSS me hace afirmar esto firmemente, señala cada persona: la vida no eres tú solo, que es además el resultado mejor de la unión de tus actividades materiales y espirituales con las mismas actividades de los demás».

[7] CHEVALLIER, M. (1978), p. 347.

[8] Según la base 7.ª de la convocatoria del Premio (*Gaceta de la República,* 8-X-1937, n.º 281, p. 103), a instancias del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, «El plazo de admisión de originales terminará a fin de *Diciembre* del presente año».

[9] Otros rasgos autobiográficos son el hijo de Pedro, su regreso del frente para verlo y marchar de nuevo; sus amistades incorporadas como personajes (El Campesino —Valentín González— como Comandante, el Capitán José Aliaga y El Cubano Pablo de la Torriente, sobre todo). Tampoco hemos de olvidar las reiteradas costumbres del bando republicano (enseñar a leer, a manejar el fusil, a respetar a los prisioneros (!), etc.).

[10] El «Vito» es reproducido por Jean Bouzet en su manual escolar *Por buen camino,* edit. Belin, París:

Una vieja vale un real,
y una muchacha dos cuartos,
y yo como soy tan pobre
me atengo a lo más barato.

[11] Vid. R. Innocenti (1973), p. 163.