LA ESCRITURA POÉTICA DEL TEATRO HERNANDIANO: LOS JALONES DE UNA VOCACIÓN DRAMÁTICA

Por
FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

Con ocasión del cincuentenario de Miguel Hernández, muchas son las reflexiones que todos los que alguna vez nos hemos acercado a la obra del poeta estamos realizando estos días, junto a tantos jóvenes investigadores que, atraídos por la lección permanente de Miguel-poeta, se incorporan hoy a los estudios hernandianos y se aprestan a penetrar en su creación literaria y a ofrecernos, con sus visiones, nuevas perspectivas. El impulso recibido para el conocimiento de Miguel Hernández con motivo de la aparición de la edición de la *Obra completa*, que han preparado Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, a la que se une la publicación durante este año de otros volúmenes y textos hernandianos, nos van a permitir a todos conocer mejor a nuestro poeta[1].

Pero no deben estar ausentes de esta conmemoración reflexiones sobre su teatro, el teatro de un poeta que siempre reveló una decidida vocación teatral. En las páginas que siguen, y ateniéndome a las exigencias de tiempo y espacio marcadas, quiero reflexionar con Vds. sobre lo que significó para el poeta su acercamiento al teatro, un teatro cuya peculiaridad más visible reside en que está hecho realidad a través de una escritura poética. Teatro que se quiere representar, como hemos de ver, pero teatro que se escribe por un poeta que, antes que nada, piensa en unos lectores, y que, al escribir ese teatro, sigue escribiendo, en sus escenas y en sus actos, en sus fases anteriores y posteriores, poesía culta y popular, aprendida en los libros y heredada de la tradición de las gentes rurales de su tierra.

Su vida será, en consecuencia, la vida de un poeta-pastor primero y luego la vida de un poeta-soldado, que se verá jalonada por los intentos constantes de practicar un arte teatral que, en su rudimentaria formación y en su desarrollo limitado, no llegó, desgraciadamente, a lograr.

Por más que pueda sorprender a un lector actual de Miguel Hernández, se destaca en su personalidad literaria una primera vocación teatral, aun antes de iniciarse en el mundo de la poesía. Pero tal vocación, al contrario dè lo que había de ocurrir con otros autores de su tiempo –y especialmente sus admirados García Lorca y Alberti– no producirá los frutos esperados, y el resultado de esta inicial afición hay que considerarlo solamente mediano. Miguel Hernández, como tantos jóvenes de su tiempo en pueblos y provincias, inicia sus actividades en círculos de aficionados y así lo consignan los más precisos biógrafos del poeta, que señalan este tipo de actividades en el inicio de su afición literaria.

Hernández, sin embargo, suplía su falta de preparación con variadas lecturas de autores clásicos y contemporáneos, por lo que no puede extrañarnos que la primera obra dramática que dio a conocer fuese un auto sacramental, género desterrado de España desde el siglo XVIII, pero que al poeta le fascina por su afán valiente de renovación.

Los biógrafos de Miguel Hernández han destacado la singularidad de esta temprana vocación. Así lo hace Vicente Ramos que señala que el poeta de Orihuela «cifró sus primitivas aspiraciones literarias no en la poesía, sino en el teatro, sin duda bajo el estímulo de las representaciones que se llevaban a cabo en la Casa del Pueblo», y realizó un primer intento dramático al escribir una obra en cinco actos, hoy perdida, titulada *La gitana*. Por este tiempo, en el marco de la Orihuela juvenil e intelectual de los primeros años treinta, y dentro de una rudimentaria compañía de aficionados, dirigida por *El Tarugo*, desempeñó uno de los papeles en el drama *Los semidioses* de Federico Oliver[2]. Con el grupo *La Farsa* actuó en el papel principal del *Juan José* de Dicenta, en la Casa del Pueblo (en el marco de la tradición de representar cada 1.º de mayo en círculos obreros el drama social dicentino) y en el Círculo Católico locales[3]. Tales obras sin duda influyeron en su forma de escribir entonces y en los dramones que aseguran sus biógrafos que produjo en aquellas fechas. Únicamente nos queda de aquellos años un título: *La gitana*, de cuya existencia la viuda de Hernández en 1979 nada sabía[4].

En enero de 1933, cuando el poeta corregía en Murcia las pruebas de su primer libro, *Perito en lunas*, Miguel Hernández conoció a Federico García Lorca, que representó en Murcia, en aquellos días, con *La Barraca* obras del teatro clásico español, representaciones a las que debió acudir el poeta oriolano[5]. De esta admiración hacia Lorca y *La Barraca* se hacen eco sus biógrafos que consideran que bajo sus influencias Miguel se había de convertir en un pintoresco recitador de su propia poesía, actividad que había hecho famoso al poeta granadino, y en concreto de las octavas de su *Perito en lunas*. Así, de forma muy teatral, lo recuerda Carmen Conde cuando en el verano de 1933 fue a la Universidad Popular de Cartagena a hacer un recital que escenificaba con un cartelón, obra del pintor oriolano Die, un melón sobre la mesa (¿la calavera de Hamlet?) y un limón dentro de una jaula que representaba un canario. La voz grave de barítono, los gestos teatrales expresivos y su afición a ser un moderno juglar prueban, como ha señalado Guerrero Zamora, «una vez más su temperamento dramático deseoso de asombrar al prójimo»[6].

Y resultado de esta vocación es su primera obra dramática conservada y sin dudas su primera creación importante en este terreno: un sorprendente auto sacramental titulado *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, que en cierto modo, mientras responde a su ya manifiesta vocación dramática, es producto también de la influencia poderosa de su amigo y compañero del alma el oriolano Ramón Sijé, cuyas ideas católicas y de apostolado, como se decía entonces en los círculos de aquellos jóvenes, despertaban en este momento el entusiasmo del joven dramaturgo. Sin duda, la figura de Bergamín, que sería el encargado de publicar la obra en *Cruz y Raya* y, posiblemente, su obra *Márgenes y capirotes*, en la que considera el teatro español un teatro sacramental, hicieron el resto para que esta obra llegase a ver la luz, aunque sólo fuera en letra impresa.

Dos aspectos revelan, sin embargo, la originalidad de la experiencia. Por un lado, una bien asimilada presencia de la mejor tradición literaria española adquirida a través de sus lecturas de nuestros dramaturgos clásicos, especialmente Calderón y Lope. Y, por otro, ese aire de autenticidad de quien sin conocer los secretos técnicos del teatro es capaz de integrar en su primera obra dramática un sentimiento de inspiración real y directa de lo pastoril y lo campesino que, según han advertido sus estudiosos, no ha sido inventado o imaginado desde un despacho, sino que ha sido tomado del natural, directamente del paisaje y las costumbres y usos cercanos y familiares. Lo que en la poesía es evidente y ha sido señalado entre otros por José Guillén[7], en el auto sacramental se pone de relieve de forma especial.

Miguel dio a conocer su auto a través de lecturas ante el círculo de sus amigos en 1934, acompañado entre otros de Ramón Sijé. Según testimonios aportados por

Guerrero Zamora[8], por Díez de Revenga y Mariano de Paco[9] y por María de Gracia Ifach[10], al menos fueron tres las lecturas que del auto se hicieron o bien en el Casino de Orihuela o en el Salón Novedades de la misma localidad, tal como se ha puntualizado con detalle. Un periodista murciano, Raimundo de los Reyes, relataba en el diario *La Verdad* del 21 de junio de 1934 el éxito de una de esta lectura de los dos primeros actos del auto: «podríamos decir que –si el último acto consigue el poeta realizarlo a la altura de los leídos– este relato es una obra alta de nuestro teatro contemporáneo»[11]. Todo ello pone de relieve el magnífico ambiente y la expectación que la obra va creando aun antes de estar terminada.

El auto fue titulado por Miguel Hernández *La danzarina bíblica*, que Bergamín cambió por el enigmático y paradójico e indudablemente barroco título con el que se publicó, extraído de los versos de la obra y más representativo de la mutación observada por el hombre en el argumento del auto hernandiano. Tras la publicación, retribuida con 200 pesetas, Miguel intentó estrenarla en el Teatro Eslava de Madrid, lo que no conseguiría. La obra vería la luz mucho más tarde y con gran éxito, pero reducido a la provincia de Alicante[12].

La siguiente experiencia teatral la constituye *El torero más valiente*, obra de la que en 1934 y en su revista *El gallo crisis*, publica Ramón Sijé dos escenas. Hasta otoño de 1986 la obra no sería conocida en su totalidad por los lectores, ya que hasta entonces la viuda de Hernández no la había querido dar a conocer por figurar en un manuscrito muy inseguro del poeta, que, finalmente, ha puesto en claro la indudable pericia hernandiana de Agustín Sánchez Vidal[13]. La obra fue compuesta en el verano de 1934 y terminada en Madrid en octubre de aquel año. Despertó el interés de la actriz Nini Montián y de García Lorca, pero Hernández, nuevamente, no consiguió ver su obra estrenada, lo que al final incluso el propio poeta comprendería cuando escribió a García Lorca: «... no creas que espero que me digas que me estrenas *El torero más valiente*. No vale la pena. Lo comprendo ahora»[14].

Y es que a partir del otoño de 1934, Miguel comienza el cambio de rumbo paulatino hacia un teatro de compromiso, cuyo primer fruto será *Los hijos de la piedra*, inspirado en la revolución de los mineros de Asturias de aquel octubre. Al mismo tiempo le sobreviene la crisis de fe manifestada, poco después, en una conocida carta a Juan Guerrero Ruiz[15] de mayo de 1935. Del interés por la comprensión de la vida como drama teológico pasa rápidamente a sentir muy próximos y comprometedores los problemas del hombre en la sociedad. Y *Los hijos de la piedra*, en consonancia con otros documentos literarios de autores de la época (el argentino Rafael González Tuñón y Emilio Prados llevaron la revolución de los mineros de Asturias a sus poemas)[16], se convierte, a pesar de sus defectos escénicos, en su primer intento dramático de asumir un compromiso social. Aunque la obra tampoco sería estrenada en vida del poeta (solo ha visto, en 1946 y en Buenos Aires, una representación escénica[17]) y su publicación se llevará a cabo ya en 1959[18].

Al año siguiente, 1935, e influido posiblemente por los actos del centenario de Lope de Vega, Miguel concibe y empieza a escribir *El labrador de más aire*, que termina ya comenzada la guerra civil. Vuelven a la obra los problemas de la tierra y de amos y trabajadores, que entonces tanto preocupaban al poeta, que crea un drama presidido por los valores lírico-expresivos mermados por la pobreza técnico-dramática. A pesar de sus intentos de que fuera estrenada por Margarita Xirgu en el Teatro Español, la obra, siguiendo el sino repetido de todo el teatro hernandiano, no se estrenaría hasta 1972[19] evidenciándose entonces, ante la crítica de la España de los setenta, los defectos escénicos antes aludidos. La pieza, por otra parte, marca un nuevo paso en la evolución ideo-

lógica del autor que veremos pronto superado. Cuando se publica en la Editorial Nuestro Pueblo, ya en 1937, Miguel escribiría poemas decididamente revolucionarios, por más que en *El labrador*, en varios pasajes de la obra, se descubriesen ya parlamentos de «inspiración marxista», como ha señalado José Guillén[20].

Y en 1937 es cuando publica también su *Teatro en la guerra*, cuyo mayor valor reside en una conocida «Nota previa», reveladora del cambio experimentado en su dramaturgia y en su poesía a partir del estallido de la guerra civil: «El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entre yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso al mismo tiempo de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito dramas y versos de exaltación al trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a definir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores con su traición, aquel iluminado 18 de julio»[21].

En la vida de Miguel Hernández, el teatro, que siempre intentó, se convierte ahora en arma de guerra, aunque desde el punto de vista técnico suponga un nuevo fracaso. A pesar de que las obras han recordado a Marrast las primeras experiencias del teatro revolucionario soviético[22], las piezas no tienen otro mérito que el de ofrecernos estampas dramáticas, y en cierto modo costumbristas, de los difíciles problemas de la retaguardia durante la guerra civil española[23]. Son cuatro piezas sencillas, tituladas *La cola, El hombrecito, El refugiado* y *Los sentados*, calificadas por Hérnandez como «apuntes populares»[24], que posiblemente vieron la representación en círculos de propaganda próximos a los frentes. Tan sólo de *El refugiado* queda documentalmente probada su puesta en escena por las JSU en Guadalajara en agosto de 1938[25].

La última gran oportunidad en la vida de Miguel Hernández para dar a conocer y fomentar su vocación dramática, la tuvo el poeta cuando viajó a la URSS en agosto de 1937 becado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y acompañado de otros intelectuales, el músico Casal Chapí, el dibujante Miguel Prieto, la actriz Gloria Santillán y el periodista Francisco Martínez Allende[26]. La finalidad del viaje es conocer el teatro soviético, que el poeta tiene la oportunidad de descubrir a través de representaciones teatrales y ballets clásicos en el Gran Teatro de Moscú, que van desde *La bella durmiente del bosque* con música de Chaikovski hasta obras de Shakespeare o teatro para niños de Tolstoi[27].

A su regreso de Moscú pone punto final a su último drama, *Pastor de la muerte*, que presenta a un concurso nacional convocado en octubre de 1937 para premiar una «obra de teatro sobre motivos de nuestra lucha»[28]. No obtienen ni el primer premio ni el accésit primero (de 10.000 y 5.000 pesetas), que quedarán desiertos, y hubo de conformarse con un segundo accesit de 3.000 pesetas[29]. La obra supuso un nuevo fracaso, no conoció jamás la representación y no fue editada hasta las obras completas de 1960[30], debido a lo poco convincente de los diálogos poéticos en un ambiente de guerra como el del frente de Madrid.

La vocación dramática de Miguel Hernández fue su gran anhelo a lo largo de su corta vida como escritor y, posiblemente, de no haber estallado la guerra civil, el gran poeta se hubiera convertido en un experimentado autor teatral. Pero la crueldad de su destino le habría de llevar pronto a la cárcel y a la muerte. Lo más atormentador de la situación, para un lector de hoy, lo constituye el hecho de que una de las pruebas que pesó contra él de forma más contundente, fue su tomito de «Teatro en la guerra» en cuya «Nota previa» había hecho profesión de fe en su arte poético y dramático como

arma de lucha[31]. Cosidas al sumario que le condenó a muerte, sus pequeñas obras teatrales de guerra, constituyeron, paradójicamente, el argumento más efectivo contra su vida y su libertad.

NOTAS

[1] Miguel Hernández: *Obra completa*, edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

[2] Vicente Ramos: *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973. pág. 105-106.

[3] Concha Zardoya: «Miguel Hernández: vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, XXI, 1955, pág. 106.

[4] Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco:*El teatro de Miguel Hernández,* Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 2.ª edición, 1986, pág. 19, n.º 5. Carta de Josefina Manresa a los autores de este libro, fechada el 8 de junio de 1979: «en cuanto a la obra que lleva por título "Gitana" no sabemos nada de ella».

[5] Vid. Francisco Javier Díez de Revenga: «Miguel Hernández y el grupo murciano de la revista *Sudeste*», *Murgetana*, 50, 1978, págs. 5-46. Y también *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2.ª edición, 1979.

[6] María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza Janés, 1975, pág. 94 y Francisco Javier Díez de Revenga: *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, cit

[7] José Guillén García: «La poesía social de Miguel Hernández», *Litoral*, 73-74-75, 1978, págs. 162-180.

[8] Juan Guerrero Zamora: *Miguel Hernández*, Madrid, El Grifón, 1955, pág. 71.

[9] Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, cit.

[10] Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco: *op. cit.*, pág. 23.

[11] María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, pág. 86. También, F.J. Díez de Revenga: *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27.*

[12] F.J. Díez de Revenga-M. de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, pág. 23.

[13] Miguel Hernández: *El torero más valiente. La tragedia de Calixto. Otras prosas,* Edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986.

[14] Miguel Hernández: *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 68.

[15] Recogida por Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 2.ª edición, 1971, págs. 275-277.

[16] José María Balcells: *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Dirosa, 1975, pág. 129. Y *Miguel Hernández*, Teside, Barcelona, 1990.

[17] Miguel Hernández: *Teatro completo*, edición de Vicenta Pastor Ibáñez, Manuel Rodríguez Maciá y José Oliva, Madrid, Ayuso, 1978, pág. 103.

[18] Buenos Aires, Ediciones Quetzal, 1959.

[19] Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco: *El teatro de Miguel Hernández,* pág. 33.

[20] José Guillén García: *op. cit.*, pág. 175.

[21] Miguel Hernández: «Nota previa», *Teatro en la guerra, Teatro completo,* ed. cit.

[22] Robert Marrast: *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'historia i documents*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, pág. 221.

[23] Concha Zardoya: «Miguel Hernández: vida y obra», pág. 278.

[24] Nicolás Guillén: «Un poeta en espardeñas: hablando con Miguel Hernández», en *Miguel Hernández*, el escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1975, pág. 60.

[25] Robert Marrast: *op. cit.*, pág. 207.

[26] Vicente Ramos: *Miguel Hernández*, pág. 152.

[27] María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa,* pág. 211.

[28] *Gaceta de la República*, 8 de octubre de 1937.

[29] *Gaceta de la República*, 15 de abril de 1938.

[30] Buenos Aires, Losada, 3.ª edición, 1976.

[31] Juan Guerrero Zamora: *Proceso a Miguel Hernández. El Sumario 21.001,* Madrid, Dossat, 1990.