MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL TEATRO

Por
MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia

El teatro de Miguel Hernández, como hace años indicamos en las páginas iniciales de un trabajo sobre su teatro, puede ser considerado «obra de un poeta con vocación dramática»[1]. Muy recientemente, al comenzar el estudio introductorio del Teatro en su *Obra Completa,* José Carlos Rovira afirmaba que «por el número de producciones, debemos estar ante un objetivo de creación que debió de ser casi obsesivo para el poeta...»[2].

Nos hallamos, en efecto, ante una temprana inclinación teatral del escritor de Orihuela, que se manifestó incluso antes que la poética, como sus biógrafos han venido señalando. Vicente Ramos escribe que «Miguel cifró sus primitivas aspiraciones literarias no en la poesía, sino en el teatro...»[3] y evoca, al igual que lo hiciera Concha Zardoya[4], aquellos momentos juveniles en los que, con sus amigos oriolanos, forma parte de un grupo teatral, «La Farsa», en el que Miguel es actor en dramas de Joaquín Dicenta o de Federico Oliver. Entonces se sitúan algunos «ensayos que no llegaron a cuajar»[5], entre los que se encontraría *La gitana,* dramón en cinco actos que casi puede darse por definitivamente perdido, al no existir referencia alguna en la exhaustiva *Obra Completa*[6].

Participa Miguel en su juventud en lecturas de poemas y recitales en el Círculo Católico y en el Casino de Orihuela; el 29 de abril de 1933 recita en el Ateneo de Alicante, tras una conferencia de Ramón Sijé, su «Elegía media del toro», con una *teatral* novedad: lo hace ayudándose de un cartelón en el que su paisano Francisco Die había realizado dibujos que ilustraban el poema. En ese verano repite su actuación en la Universidad Popular de Cartagena, dando una muestra más, en palabras de Juan Guerrero Zamora, de su *temperamento dramático*: «Recitó con su grave voz de barítono, con abundantes gestos teatrales pero expresivos, como el mejor moderno juglar...»[7]. Y en febrero de 1934 tiene lugar en el Círculo de Bellas Artes de Orihuela un acto en el que se recaudan fondos para ayudar a Miguel ante la proximidad de su segundo viaje a Madrid; éste recita, entre otros, poemas de Vicente Medina, de Rubén Darío y de Juan Ramón Jiménez.

Miguel Hernández, que, como hemos dicho, ya se había acercado al teatro como escritor, concluye ese año su auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, redactado sin duda bajo la influencia directa de Sijé, autor también del esbozo de un auto del que se ha señalado «una incuestionable influencia» en el de Miguel[8]. El que éste comience escribiendo precisamente un auto sacramental lo sitúa, con independencia de su orientación ideológica, en un contexto de revitalización del género, tanto por la puesta en escena de los textos clásicos como por la creación de otros nuevos[9], que debe considerarse en el ámbito de los numerosos intentos de renovación teatral de la época, aunque no quepa pensar en una actitud deliberada en ese sentido del bisoño dramaturgo.

Éste se moverá siempre en el teatro acuciado por circunstancias concretas (influencia de Calderón, de la poesía del Siglo Oro y de las ideas de Ramón Sijé en el auto; del mundo de los toros, de Ramón Gómez de la Serna y de Bergamín en *El torero más valiente*; de paisajes familiares y sucesos de la época, del teatro lopesco y quizá de situaciones personales en *Los hijos de la piedra* y en *El labrador de más aire*; de la contienda civil y, en algún aspecto, de la experiencia soviética en *Teatro en la guerra* y en *Pastor de la muerte*). No obstante, en las distintas obras y en las diferentes etapas de su evolución dramática, por encima del valor concreto que cada una pueda tener, y que es evidentemente desigual, mantiene muy apreciables cualidades, como la conseguida virtud lírica o la sinceridad de los sentimientos.

El teatro es para Hernández un modo de forjar un universo singular en el que manifiesta poéticamente creencias y deseos. Pero la escritura teatral tiene también para él, según ha señalado José Carlos Rovira, un «carácter de salvación personal, de redención de las propias circunstancias»[10]. En una de sus primeras cartas, de 12 de diciembre de 1931, escribe a su *hermano* Sijé desde Madrid: «Mi única ilusión sería... ganar mucho, mucho dinero... el... para volver a Oleza y a la orilla... del Segura estarme cantando hasta morir!» (*O.C.*, pág. 2.288)[11]. Este anhelo de bienestar, que hay que entender en un sentido más amplio que el estrictamente pecuniario, no llega a cumplirse a lo largo de sus días; pero si respecto a su poesía hay momentos en los que supera la amarga decepción sufrida tras la publicación de *Perito en lunas*[12], en el mundo de la escena nunca logra las representaciones que pretende.

El auto sacramental se publica en *Cruz y Raya* en el verano de 1934 y Miguel recibe una compensación económica y, lo que es mucho más importante, se produce el reconocimiento del poeta-pastor en los ambientes literarios de la capital; llega pronto, sin embargo, la primera contrariedad al no conseguir el estreno que intentó[13]. Su correspondencia va mostrando más tarde gestiones, esperanzas y posteriores desilusiones respecto a la escenificación de las piezas que va escribiendo. De la segunda mitad de 1934 es *El torero más valiente*, compuesta con ocasión de la trágica muerte de Ignacio Sánchez Mejías[14], y en noviembre de ese año dice en carta a Pedro Pérez Clotet: «Dentro de unos días –diez... doce– voy de nuevo a Madrid. "El torero más valiente", tragedia española mía, me lleva en busca de teatro allí. Además, también quiero ver si estreno el auto sacramental. Tengo en preparación muchas cosas...» (*O.C.*, pág. 2.317). En enero siguiente, a Luis Felipe Vivanco: «¿Por qué no ves a Federico García Lorca y le dices que cuándo piensa escribirme diciéndome si Cipriano Rivas y la Xirgu han leído mi *Torero* y qué piensan hacer del pobre abandono mío y si ha intercedido, interesado mucho por él por su estreno?» (*O.C.*, pág. 2.329). Y en carta a Federico (1 de febrero de 1935) manifiesta claramente su desilusión: «Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena "El torero más valiente"? Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice esa tragedia por aliviar la mía» (*O.C.*, pág. 2.333).

Miguel se rehace, sin embargo, rápidamente y pone su empeño en un nuevo drama, *Los hijos de la piedra*, que supone también una distinta orientación, la social. En agosto de 1935 escribe a Carmen Conde y a Antonio Oliver Belmás: «He comenzado mi tragedia montés con entusiasmo muy grande: todo se ha conjurado en favor mío: la luna, al plenilunio; la viña, al rojo y al azul; las eras, a la cosecha; las chicharras, a la locura. Me siento grandemente satisfecho de estos paisajes de piedra y tierra de que me rodeo» (*O.C.*, pág. 2.357). Con Maruja Mallo[15], que iba a ocuparse de la escenografía, prepara un estreno, como dice en septiembre a María Cegarra (*O.C.*, pág. 2.360), que tampoco tendría lugar.

El que sin duda es el drama hernandiano de mayor alcance, *El labrador de más aire*, marca otro momento de exaltación, aunque el autor manifieste su desconfianza en conseguir el Premio Lope de Vega, al que piensa concurrir con él: «Tengo escritos casi dos actos de mi obra. Me presento al premio, pero sin ninguna esperanza. La escribo, eso sí, entusiasmado, porque sé que no es posible que tarde en estrenar, pero sobre todo porque el personaje, mejor, los dos personajes centrales de la obra, los estoy creando a mi imagen y semejanza de lo que siento que soy y quisiera ser» (Carta a Carlos Fenoll, 12 de junio de 1936, *O.C.*, pág. 2.424). A Josefina le escribe el 21 de septiembre de 1936 lo que parecen simplemente encendidas ilusiones de enamorado: «Mira, oye, escucha lo que te digo: anoche he leído un cuadro de mi obra de teatro y hoy voy a leerla del todo a la compañía del teatro Español. Tengo muchas esperanzas de que se estrene muy pronto y creo que me va a dar el dinero suficiente para que yo pueda cumplirte la palabra que te he dado de casarme contigo...» (*O.C.*, págs. 2.456-2.457).

Puede ser cita oportuna para concluir este apartado la de una afirmación de Miguel, en carta a Josefina desde Rusia, el 14 de septiembre de 1937, quizá influido por las circunstancias o con el pensamiento de aceptar la dirección de La Barraca, que se le había ofrecido poco antes[16]: «Es posible que cuando vuelva a España no me dedique más que a mi trabajo de teatro, y no vaya más o vaya poco por los frentes» (*O.C.*, pág. 2.521).

Ideas sobre el teatro

A pesar de esta ferviente dedicación al teatro, no son muchas las ocasiones en las que manifiesta ideas o pensamientos acerca de él, y, salvo la «Nota previa» a su *Teatro en la guerra*, contamos apenas con algún apunte o texto fragmentario. En la conferencia que, al conmemorarse el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, pronunció Miguel en la Universidad Popular de Cartagena el 27 de agosto de 1935 («Lope de Vega en relación con los poetas de hoy») pueden rastrearse lo que Rovira ha denominado «orígenes de una teoría teatral»[17]. El final del texto que debió de ser el guión de la exposición dice así:

> Lope siempre estuvo con [el labrador] la gente de la tierra: el labrador, el hortelano, el pastor. Fuenteovejuna y Peribáñez son dos ejemplos de lo que digo: las dos tragedias son una protesta y una amenaza sangrienta contra el [poderoso] hombre que abusa [de su poder] de los [pobres, humildes] destituidos. Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario. Lope fue un revolucionario perpetuo, [en el amor] (ilegible) amoroso (ilegible), moral [en el teatro de la literatura, en la de], literario, religioso.
>
> Yo estoy escribiendo ahora una tragedia minera y pastora (*O.C.*, pág. 1.199).

Miguel Hernández acentúa en esas líneas la dimensión social del teatro de Lope, hacia la que orienta él mismo su producción dramática posterior desde *Los hijos de la piedra*.

La reciente edición de la *Obra Completa* hernandiana nos ha permitido conocer dos interesantes notas redactadas con ocasión de su viaje a la U.R.S.S., en el que Miguel participó formando parte de la delegación que representaba a España en el V Festival de Teatro Soviético[18]. En la primera, apunta muy brevemente algún aspecto relativo al montaje («Distribución de luces para destacar un rostro, técnica del movimiento escénico») y hace una sugerente distinción entre dos modos de realismo teatral: el que es «caricatura de la realidad mala», realismo de *exageración*, y el que califica de realismo de *depuración*, «que es una exaltación de la realidad y el que cultivan los poetas». Aquél, el de caricatura, «sirve para destruir los viejos vicios y costumbres sociales»;

éste, el «teatro de la poesía», «para reflejar, volviéndola a crear, la vida mejor»; «los dos hay que aprovecharlos, aprovechando sus mejores poetas, para demoler todo lo podrido», y a esos dos tipos pueden corresponder respectivamente, como Agustín Sánchez Vidal ha apuntado, *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*[19].

En la siguiente, contrapone el teatro al cine («Nos interesa el ocio y el negocio del teatro. El cinema es la sombra, el sueño de la vida; el teatro, su realidad palpable, voluminosa, grandiosa y emocionante») y señala algo que tiene aplicación en sus dramas anteriores, pero que cobra cabal significación al referirse al teatro de guerra:

> El poeta es el hombre más expuesto a todas las bajezas y las grandezas, ha de ponerlas en teatro, condenando unas por condenarlas en él y en los demás y exaltando otras para que abunden en los demás y en él con más frecuencia [...]. Las pasiones en grande, de horizontes amplios, no puedo con los pequeños sucesos, las pasiones empequeñecidas, girando alrededor de pequeñas cosas. Hago teatro breve, pero nunca menudo, o no quiero hacerlo (*O.C.*, pág. 2.279).

Muy próximas se encuentran estas ideas a otras anteriores, contenidas en la breve «Nota previa» a su *Teatro en la guerra*, título con el que su autor agrupó cuatro piezas breves *de urgencia* o *de circunstancia* (*La cola*, *El hombrecito, El refugiado* y *Los sentados*)[20]; es éste el único texto en el que Miguel Hernández se ocupa de modo expreso de los caracteres de su producción dramática (aunque se refiere a la poesía junto al teatro y se extiende en realidad a toda su obra creativa) y uno de los que más claramente deja ver el pensamiento revolucionario de Hernández, por lo que creo que merece atenta consideración. Posee la Nota planteamientos comunes a los de otros intelectuales que militaban en las filas de la República y en ella ofrece nuestro poeta su visión de la trágica situación en la que se hallaba y sus propósitos como hombre y como escritor.

Comienza el texto con la mención del inicio de la guerra y de su significado: el 18 de julio de 1936, «entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida»[21]. Como en el Discurso leído por Max Aub en el X Congreso Internacional de Teatro, celebrado en junio de 1937 en París[22], o en la «Ponencia Colectiva», que Arturo Serrano Plaja leyó en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, que tuvo lugar en Valencia en julio de ese mismo año, y que Miguel Hernández suscribió junto a otros escritores y artistas[23], esa grave circunstancia se revela decisiva «para que el teatro español cambie de estructura» o para la actuación de los intelectuales y creadores. Al comenzar el artículo «Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra» Miguel avisa de la extraordinaria (e ineludible) «cantera» que la existencia de la guerra brinda a escritores y artistas:

> A los hombres españoles que irremediablemente dedican su vida a la vida del arte se les ofrece una tremenda, inagotable y dura cantera de donde extraer el mármol definitivo para su obra: la de esta guerra, la de esta vida que vivimos tan al desnudo en sus pasiones, en sus sentimientos (*O.C.*, pág. 2.235).

Por encima de un vacío esteticismo o de una rechazable frivolidad, los poetas han de reflejar «los problemas que la situación de este tiempo ha planteado». No debe, sin embargo, olvidarse que la creación literaria ha de concebirse de modo específicamente artístico. Estamos también ante una «tremenda experiencia poética» y por ello ante una tensión que no es fácil de resolver, como en la «Ponencia Colectiva» se avisaba: el rechazo del esteticismo no habría de suponer la total ausencia de estética. En ella se afirmaba igualmente que la Revolución «no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal»[24].

Nos encontramos, pues, con un realismo carente de dogmatismo y ajeno por ello, como fue habitual en la izquierda comunista española de esos años[25], a la rigidez del realismo socialista. El de Miguel Hernández es un realismo directo y testimonial que, más que a consignas, responde a un ideal ético que se plasma literaria y dramáticamente. La dignidad en la existencia constituye, como es sabido, un concepto básico para el poeta de Orihuela y también en la Nota se manifiesta: «Quiero ver cuajados los sentimientos y los pensamientos de mi gente en una vida de dignidad, de grandeza, y para eso pongo mis cinco sentidos en este trabajo de engrandecimiento, como puedo y como sé, junto a los mejores hombres de España».

En esa tarea, teatro y poesía son un «arma de guerra»[26]. Reconoce Hernández que hasta entonces «había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués», pero es la traición del 18 de julio la que le dio el impulso para levantar sus escritos como arma combativa. El teatro revolucionario soviético parece ser el modelo de este teatro de urgencia, que Miguel cultiva en sus piezas breves[27], indica Robert Marrast, que, al referirse a la visita que hizo Piscator a Barcelona en diciembre de 1936, recuerda que, para aquél, el teatro y la cultura son armas de combate del mismo modo que los cañones[28]; pero con él pretende una «renovación de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca». Porque teatro y revolución deben ser ejemplares y, si eso se logra, «tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea»[29].

El breve e interesante texto para el que Cano Ballesta ha propuesto el título de «La poesía "como un arma"»[30] termina precisamente así:

> En la guerra, la escribo [la poesía] como un arma, y en la paz será un arma también, aunque reposada. Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir (*O.C.*, pág. 2.227).

Miguel quiere introducirse, en efecto, «pueblo adentro» para «defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión». Los poetas han de buscar al pueblo y han de dirigirse inexorablemente a él, como afirma en la dedicatoria de *Viento del pueblo* (publicado en septiembre de 1937) a Vicente Aleixandre: «Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante» (*O.C.*, pág. 550).

El teatro está buscando así mismo en España, desde la proclamación de la República en 1931, un nuevo público, que no puede ser otro que el pueblo. No pretendían algo distinto La Barraca, las Misiones Pedagógicas, el Guiñol Octubre o El Búho; ni, durante la guerra civil, Nueva Escena, las Guerrillas del Teatro o el Teatro de Arte y Propaganda... Poco después de publicarse la Nota, en el preámbulo del decreto de creación del Consejo Central del Teatro, el 22 de agosto de 1937, se indicaba: «La necesidad de redimir el teatro español de su carácter exclusivista mercantil, evitando que sea una actividad de lucro, para convertirla en manifestación cultural y educadora, hace que el Ministerio de Instrucción Pública se preocupe de obtener los medios adecuados para hacer de este espectáculo un instrumento de elevación del espíritu del pueblo»[31]. Recordemos, finalmente, a este respecto la relación que Alejandro Casona establecía entre *pueblo* y *teatro* al referirse al trabajo de las Misiones[32] o las repetidas afirmaciones de Federico García Lorca identificando al pueblo con el público virgen que precisaba el teatro, cuando hablaba de La Barraca y de su «teatro para el pueblo»[33].

Entre los intelectuales y escritores de la época se tiene por evidente que la revolución ha de modificar de raíz el teatro. Miguel Hernández se enfrenta igualmente de modo muy directo con un teatro burgués que no es únicamente un mal recuerdo del

pasado, sino que continúa enseñoreándose de los locales, deformando al público, ocultando la realidad, impidiendo los efectos catárticos de la revolución. Puesto que ha postulado la ejemplaridad de la revolución y del teatro y la necesidad de la verdad, tiene que rechazar radicalmente estas representaciones: «Hay que sepultar las ruinas del obsceno y mentiroso teatro de la burguesía, de todas las burguesías y comodidades del alma, que todavía andan moviendo polvo y ruido en nuestro pueblo. ¡Fuera de aquí, de los ojos y las orejas de aquí, aquellos espectáculos que no sirven para otra cosa que para mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón reluciente de los españoles!».

El último párrafo de la Nota posee dentro de ella gran importancia e interés porque supone la proyección hacia el futuro, la voluntad de crear un teatro distinto para una sociedad transformada, como será la que nazca de la paz conseguida con la victoria del pueblo[34]: «Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes». La salvación de España es la más honda esperanza de Miguel Hernández, como se advierte en estas líneas finales de la Nota y como se afirma al concluir cada una de sus piezas de guerra: por boca de la Madre en *La cola*, de la Voz del Poeta en *Los sentados* y *Pastor de la muerte,* de una y de otra en *El hombrecito* y del Combatiente en *El refugiado*. Y en esa nueva España habrá un teatro, ambulante y popular, que será a un tiempo un teatro de la verdad, que no encubrirá la realidad, sino que avivará el entendimiento y abrirá el corazón.

Hay una obra teatral posterior a la «Nota previa», *Pastor de la muerte,* pieza de guerra pero con apreciables diferencias de estilo y estructura respecto a las cuatro breves; en ella puede advertirse una vuelta a los más genuinos valores poéticos hernandianos y cierta novedad en cuanto a procedimientos técnicos[35]. El teatro que Miguel Hernández vislumbraba y quería hacer quedó, sin embargo, definitivamente truncado con su muerte.

NOTAS

[1] Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, pág. 11.

[2] José Carlos Rovira: «Introducción» a «Teatro», en Miguel Hernández, *Obra Completa*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992. pág. 1.179. Citamos por esta edición (*O.C.*) todos los textos de Miguel Hernández.

[3] Vicente Ramos: *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 105.

[4] Concha Zardoya: «Miguel Hernández: vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, XXI, julio-octubre 1955, pág. 204.

[5] María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa,* Barcelona, Plaza-Janés, 1976, pág. 100.

[6] Josefina Manresa había dicho que nada sabía de *La gitana* en carta de 8 de junio de 1979 a Francisco Javier Díez de Revenga y a Mariano de Paco. De 1932 es el villancico dramatizado, «breve pieza de la primera juventud», *Villancicos extrafinos* (*O.C.*, págs. 2.044-2.046).

[7] Juan Guerrero Zamora: *Miguel Hernández, poeta*, Madrid, El Grifón de Plata, 1955, pág. 71.

[8] Jesucristo Riquelme: *El auto sacramental de Miguel Hernández*, Alicante, Técnica Gráfica Industrial, 1990, pág. 76.

[9] Vid. Mariano de Paco: «El auto sacramental en los años treinta», en Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos, eds., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C. –Fundación Federico García Lorca–, Tabacalera, S.A., 1992, págs. 265-273.

[10] José Carlos Rovira: «Introducción» a «Teatro», en Miguel Hernández, *Obra Completa*, cit., pág. 1.180.

[11] Renata Innocenti («Il teatro di Miguel Hernández», *Lavori Ispanistici*, III, 1973, pág. 158) señala como uno de los estímulos que la actividad teatral de García Lorca ejerció en Miguel Hernández el del éxito del teatro lorquiano, representado ya en España y en el extranjero, que había dado a su autor gloria y ciertas ganancias. Hernández habría visto también en el teatro el modo de resolver sus acuciantes dificultades económicas.

[12] Recuérdese al respecto la carta a Federico García Lorca de 10 de abril de 1933 (*O.C.*, págs. 2.306-2.308).

[13] Indica Renata Innocenti, art. cit., pág. 155: «Hernández si aspettava anche di più. Sperava cioè che l'opera fosse rappresentata da qualche compagnia della capitale, e a questo fine prese contatti prima con la compagnia del teatro Eslava, poi con quella del teatro Español, ma senza ottenere null'altro che vaghe promesse».

[14] De tema taurino es igualmente el fragmento de una obra teatral, cuyo título sería *Juan de Oro*, que los editores no creyeron oportuno incluir en la *Obra Completa* por su precariedad (vid. pág. 2.043). Miguel Ángel Auladell la ha estudiado en una interesante comunicación («Nuevos materiales para la revisión del teatro de Miguel Hernández») presentada en este Congreso.

[15] Agustín Sánchez Vidal (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, págs. 132-152) ha señalado la vinculación de Miguel en esta época con la Escuela de Vallecas, lo que se deja ver, por ejemplo, en la iconografía de la piedra, después restringida o desechada por el poeta. «Lo más novedoso –afirma– y de mayor nervio de *Los hijos de la piedra* procede de la Escuela de Vallecas, a la que podía perfectamente adscribirse como una de sus obras emblemáticas, al igual que el segundo *Silbo vulnerado*» (pág. 152).

[16] Vid. Ricardo Muñoz Suay: «Un pequeño fragmento de vida» y José Domingo: «Miguel Hernández: la vida y la muerte», en María de Gracia Ifach, ed., *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, El Escritor y la Crítica, 1975, págs. 45-47 y 48-50. Vid. también Juan Guerrero Zamora: *Proceso a Miguel Hernández. El Sumario 21.001*, Madrid, Dossat, 1990, págs. 76-81.

[17] José Carlos Rovira: «Introducción» a «Teatro», en Miguel Hernández, *Obra Completa*, cit., pág. 1.196.

[18] Vid. Juan Cano Ballesta: «Una imagen distorsionada de Europa: Miguel Hernández y su viaje a la Unión Soviética», *Rilce*, I, 2, 1985. págs. 199-210.

[19] Agustín Sánchez Vidal: «Introducción» a «Prosas», en Miguel Hernández, *Obra Completa* cit., págs. 2.061-2.062.

[20] Miguel Hernández: *Teatro en la guerra*, Valencia, Nuestro Pueblo, 1937.

[21] Vid. la «Nota previa» en Miguel Hernández: *Obra Completa*, cit., págs. 1.787-1.788. Por su brevedad, no creemos necesario señalar la paginación tras cada una de las citas de la misma.

[22] Vid. en *La Estafeta Literaria*, 638, 15 junio 1978, págs. 16-17.

[23] Vid. en *Hora de España*, VIII, agosto 1937, págs. 81-95.

[24] *Hora de España*, VIII, cit., pág. 87.

[25] Vid. Manuel Aznar Soler: «El Partido Comunista de España y la literatura (1931-1936)», en Jacques Maurice, Brigitte Magnien et Danièle Bussy, eds., *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, págs. 289-302. Afirma Aznar que «entre 1931 y 1936 la literatura realista del nuevo romanticismo español, la literatura realista publicada por los escritores españoles comunistas, partió del sectarismo feroz y del maniqueísmo más extremo de *Campesinos* hasta asumir, a través de un proceso artísticamente enriquecedor, la complejidad del hecho estético y el reflejo activo de las contradicciones de la realidad. Lógicamente esta literatura quiso reflejar, ante todo, la lucha de clases y el protagonismo revolucionario de la clase obrera y campesina, pero lo hizo sin sumisión a ninguna clase de dogmatismo estético» (pág. 299).

[26] Lo son también en un sentido directo al ser utilizadas en los lugares de lucha: «La actuación del Altavoz del Frente explica también el contenido de algunos versos, ya que una de las funciones de este servicio cultural consistía en la utilización de la poesía como auténtica arma de combate, recitándola a través de los altavoces para que llegase a oídos del enemigo, invitándole incluso a cambiar de bando...», escribe Agustín Sánchez Vidal: *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, cit., pág. 224.

[27] Me he ocupado con mayor amplitud de este aspecto en «La "Nota previa" a *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: eds., *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1992, págs. 283-294.

[28] Robert Marrast: *El teatre durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62, 1978, págs. 223 y 127.

[29] Lucio Basalisco («L'ultima produzione teatrale di Miguel Hernández» (*Teatro en la guerra, Pastor de la muerte*) *Annali Istituto Universitario Orientale*, 25, 1983, págs. 193-195) apunta la relación de Miguel Hernández con Bertolt Brecht en la visión del teatro como medio para mejorar el mundo y advierte que, en este texto, Hernández tiene afinidades con el teatro épico, en cuanto éste debe encerrar una función didáctica

y social, aunque se trate de «puras coincidencias», puesto que es muy difícil que el poeta de Orihuela conociese la obra teórica brechtiana al escribir la Nota.

[30] Juan Cano Ballesta: «Unas prosas desconocidas de Miguel Hernández», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: eds., *Estudios sobre Miguel Hernández*, cit., págs. 47-62.

[31] Vid. en Robert Marrast: *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., pág. 245.

[32] Vid. «Prólogo» de Federico Carlos Sainz de Robles a Alejandro Casona: *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1966, págs. XVII-XIX. Recuérdese el artículo de Miguel Hernández, «Misiones Pedagógicas», *O.C.*, págs. 2.148-2.149.

[33] Vid. Federico García Lorca: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963[5], págs. 1.708-1.712, 1.747-1.749, 1.767 y 1.810-1.811.

[34] La esperanza en un teatro futuro, una vez concluida la guerra, es un sentimiento generalizado entre los escritores republicanos. Max Aub, por ejemplo, se refiere a ello al final del citado Discurso (nota 22); y Manuel Altolaguirre («Nuestro Teatro», *Hora de España*, 9, septiembre 1937, págs. 29-37) escribía: «El teatro español ha de destacarse, pese a todos los derrotismos, con una fuerza insospechada, en el momento en que, pasados estos dolorosos meses de guerra, empiece el pueblo a recibir las compensaciones merecidas por sus incalculables sacrificios» (pág. 30). Con un sentido más general, se afirmaba en la Ponencia Colectiva: «Sólo estimaremos nuestro fin conseguido en la medida en que sepamos devolver a esa juventud, cuando ya no lo sea, en nuestra obra futura, en forma de creación artística y literaria, los mismos valores humanos que con su acción enaltecedora, en su caliente obra generosa nos afirma hoy en la actuación...» (pág. 85).

[35] Vid. Mariano de Paco: «*Pastor de la muerte*: ruralismo y teatro de guerra», en prensa en las Actas del *Hommage à Miguel Hernández*, Toulouse-París, mayo, 1992.