EL *TEATRO EN LA GUERRA* DE MIGUEL HERNÁNDEZ

JOSÉ PAULINO AYUSO
Universidad Complutense de Madrid

Suelen los biógrafos comentar el intenso trabajo de Miguel Hernández durante los años de la guerra civil y su presencia en los frentes de combate, aunque no llegara -según parece- a empuñar un fusil. Parte de ese trabajo se hizo en excavaciones y atrincheramientos, con riesgo de su vida, cerca de Madrid, y otra parte consistió en la escritura de la poesía, el teatro y los artículos de la guerra, junto con los recitales ante los soldados. Dejando ahora aparte - por la exigible y necesaria brevedad - cualquier referencia a la composición y a la edición de las obras poéticas, así como la detallada crónica de sus vicisitudes biográficas y de su presencia en los campos de batalla, los datos que conocemos sugieren que las cuatro piezas recogidas en el *Teatro en la guerra* fueron, desde luego, obras de urgencia, escritas de manera rápida, incluso improvisada, y en condiciones de escasa tranquilidad. Tal vez la tercera de ellas deje ver otra situación, ya que su texto muestra un mayor reposo y su situación dramática es más entrañable, aunque no menos propagandista e incitadora. En cualquier caso, la conexión entre la estancia del poeta en Madrid y la primera obra, y la permanencia en Jaén y la tercera y (quizás) la cuarta obras me parece constatable.

En efecto, durante cinco meses, y a partir de su incorporación al V Regimiento, en septiembre de 1936, Miguel Hernández está en el frente de Madrid. El 9 de marzo de 1937 se casa con Josefina Manresa y pasa con ella un mes en Jaén. Luego queda en ese frente, haciendo "vida de poeta". En julio asiste al II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, en Valencia, y a comienzos de agosto sale hacia Rusia, pasando por París. Su regreso se inicia a comienzos de octubre y al llegar a España descansa con su familia, en Cox, para incorporarse en noviembre al frente de Teruel. Ya entonces se han publicado *Viento del pueblo* y *Teatro en la guerra*. Así, cabe suponer que esas piezas teatrales las escribe entre enero y marzo/abril de 1937. (La primera de ellas está fechada el 5 de enero, en Madrid, y la tercera el 17 de marzo en Jaén. *Pastor de la muerte* se escribe entre finales de 1937 y comienzos de 1938). Está Miguel Hernández en un periodo álgido de la lucha militar y de su compromiso, tal como él lo entiende, con la causa del pueblo, de su defensa y de su libertad. Aquello que en él había sido naturaleza (por su origen, formación y trabajo) se hace ahora conciencia: "y me metí pueblo aden-

tro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieron, dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión". (*O.C.* II, 1992, 1787).

A este teatro, en su "Nota previa", lo considera "hiriente y breve, un teatro de guerra"; es decir, un arma de combate. Dominan por ello el aspecto instrumental y la idea de la defensa, como dice el texto citado líneas arriba. Parece, por tanto, a primera vista, un teatro de circunstancias absolutamente excepcionales, que se quiere inmediatamente útil. Sin embargo, el poeta no deja de pensar en otra dimensión más exigente (desde el punto de vista artístico) y más utópica, aunque siempre desde la conciencia de vinculación colectiva y de íntima correspondencia entre vida y arte. Ahora, ante la miseria de la guerra, el teatro muestra (sólo) ese rostro duro y seco; una vez cumplida la misión, culminada la transformación de la revolución social, el arte podrá ser la manifestación natural de ese estado, que abarcará la totalidad de la vida, un nuevo teatro "que será la vida misma de España".

Dos observaciones parecen salir aquí al paso. Ahora, el tono de reproche o reconvención es el dominante, a causa de las resistencias que hay que vencer para llegar a un estadio positivo y al comportamiento ejemplar. Estamos en el momento negativo de una dialéctica que sólo en el horizonte final muestra el rostro feliz definitivo, marcado ahora todavía por el rictus del dolor. Además, esta idea del esfuerzo y de la ilusión por la paz es la misma que expresan (en otra clave) algunos poemas de *Viento del pueblo* y, en particular, la "Canción del esposo soldado", con estos versos: "y dejaré a tu puerta mi vida de soldado/ sin colmillos ni garras.../ Para el hijo es la paz que estoy forjando...".

El volumen contiene los siguientes cuadros dramáticos (que, en la edición de *Obra completa* ocupan tres o cuatro páginas): "La cola", que escenifica la pelea de unas mujeres por el puesto ante la carbonería; "El hombrecito", discusión de un adolescente (de quince años) con su madre, para ir al frente; "El refugiado", encuentro de un soldado con un anciano, desplazado de su pueblo, que cayó en manos del enemigo; y "Los sentados", que muestra la indiferencia de algunos en la retaguardia ante las necesidades y urgencias de la guerra, con un cambio final de actitud.

La crítica ha pasado muchas veces con rapidez sobre estos textos y no suele ser precisamente favorable o positiva. Se acepta que no alcanzan la necesaria calidad literaria, que descienden respecto del nivel poético de su autor (incluyendo la poesía de la guerra). Díez de Revenga y Mariano de Paco describen así el conjunto: "Son unos cuadros breves y directos, de evidente esquematismo y linealidad, con intención didáctica y de propaganda... Hay interesantes aspectos de crítica interna al mismo tiempo que se anima a la lucha frente al enemigo. Muestra este teatro pocos valores dramáticos; pero sus obras deben ser juzgadas en un contexto en el que lo que a su autor interesa es provocar en el público una toma de conciencia... etc" (1981, 186.) El juicio se repite (en Vilches-Dougherty, 1996, 227) más tarde, por parte de Díez

de Revenga, para concluir: "En todo caso, el *Teatro en la guerra* supone un descenso notable en la calidad y en los climas poéticos con referencia a la dramaturgia precedente".

José Carlos Rovira y Jesucristo Riquelme señalan con insistencia el carácter propagandístico o proselitista como factor determinante de las limitaciones de estos textos dramáticos y de su escaso valor literario y artístico. Y Sánchez Vidal sentencia: "Se trata de un teatro antiburgués. Cabría también decir que es un teatro ramplón y a ras de tierra, muy poco elaborado" (1992, 237). Algo semejante dice José Luis Ferris en la última biografía del poeta.

Ya en su libro primero acerca del teatro español republicano durante la guerra civil, Robert Marrast, sin hacer un balance totalmente negativo ni entrar en detalles de valoración, señalaba estos rasgos, aplicables a todo el teatro de urgencia (aunque propuestos precisamente en relación con el de Miguel Hernández): "hom i troba els personatges *tipus*, el *judici dramàtic* (és a dir, la demostració dialogada d'una idea elemental), el *litomuntatge* a partir de fragments de discursos, de cançons populars, d'eslògans politics, etc. Sovint, cal dir-ho, les interpretacions del teatre d'urgència quant a tragèdia son decepcionants." (1978, 221).

Desde luego no es mi intención aportar pruebas y razones en apoyo de tales críticas o censuras, más discretas o más categóricas, como tampoco tratar de rebatirlas, descubriendo ignorados alcances estéticos o dramáticos. Simplemente quiero analizar la composición de las piezas y establecer algunas de sus características. Y para esto, un contexto adecuado lo establece la clasificación que realizó Robert Marrast del teatro republicano propio de la guerra civil. Aprecia él tres grupos fundamentales: el "literario", escrito antes o al margen de los acontecimientos bélicos y dirigido, de forma obligada, a comentar aspectos de las circunstancias vitales del momento; el teatro que adaptó obras clásicas, según diversas modalidades de proximidad e intención; el teatro de combate o de urgencia, formado por obras breves, en general, de denigración del adversario, aviso a los republicanos de retaguardia o exaltación de la resistencia y de los combatientes. Naturalmente se puede entender que algunas obras participan de características de varios grupos; así entiendo el "Nuevo retablo de las maravillas", de Dieste. En cambio, es bastante evidente que el *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández entra plenamente en la tercera categoría. Lo común a todos los grupos es el carácter militante y de propaganda, sea con insistencia mayor en el aspecto político-militar o en el aspecto de la revolución social. Aunque esta faceta no se descarta en el teatro de Miguel Hernández (en casi todas sus obras hay referencias a la tierra, al trabajo y a la propiedad) no es el mensaje central, que se dirige a la necesidad de participar en la lucha o contribuir generosamente a ella. Por otra parte, tampoco estas obras se enfrentan satírica o críticamente con el enemigo, como pueden hacer Alberti en "Radio Sevilla" y Dieste en el "Nuevo retablo de las maravillas", "El moro leal" o "Al amanecer". El motivo fundamental de ellas es la crítica a las actitudes particularistas y egoístas, de protección individual que se producen en la retaguardia.

Para leer este teatro (y más desde hoy) hay que tener en cuenta la situación pragmática de la comunicación de estos textos, bien en teatros de ciudades o pueblos, cuyo público se puede sentir aludido con la representación, bien en lugares del frente. Como teatro de combate y de propaganda parte de la complicidad general del público con la propia causa (lo que no excluye los comportamientos individuales contrarios) y supone el reconocimiento inmediato de la verdad social de las situaciones dramáticas. A partir de aquí, la diferencia que se percibe entre esta realidad social (deficiente) y los valores de la causa, permite una suerte de proclama al público (mediante la voz de un personaje o del poeta) que rebasa la mera comunicación interna en el escenario, con un mensaje en que se identifica la voz o el personaje con la voz del pueblo o de España. He aquí algunos ejemplos. Dice La madre en "La cola", dirigiéndose a las otras mujeres: "Vosotras...satisfechas de vuestro egoísmo, negáis la sangre de vuestros varones a España, al pueblo" (*Obra completa*, II, 1793). Y luego, ya desbordando el marco escénico: "Así recuperaremos la España que nos quieren quitar. ¡Que todos participemos en la salvación de España!" (*id.*, 1794). Más intensamente dice algo semejante La madre en "El hombrecito". En "El refugiado", el soldado anima a su interlocutor: "Vamos a luchar por tu hija, por España... España habrá comenzado a ser independiente y libre, el huerto del mundo" (*id.*, 1806). Y en "Los sentados" concluye el poeta:

> Levántate, jornalero,
> que es tu día, que es tu hora...
> Es tuyo el día;
> España, la tierra es tuya.

De esta manera, la situación pragmática y la finalidad comunicativa (apelativa) no sólo permiten, sino que obligan - en cierto modo - a un tipo de teatro con las características de la brevedad, lenguaje directo, fábula reducida y ejemplar, mensaje explícito y doble identificación: interna, de la obra, entre el individuo (personaje) y la colectividad; externa (hacia el público) entre los personajes y la sociedad.

Tal vez lo más peculiar de Miguel Hernández en estos textos - como en *Pastor de la muerte*, ya desde el título - es la insistencia en la lucha, en el sacrificio y en una victoria del pueblo, de la patria, de la colectividad trascendida en sujeto casi metahistórico, más allá y a través de la muerte, que no es sólo una posibilidad o una amenaza (que también) sino una demanda, a la que hay que responder con la entrega. Esto es más claro en "El hombrecito" (y determina las posiciones contrapuestas de la madre y del hijo), pero está presente en "La cola". Dice La madre: "Madrid ha de presentarse a todos los ojos envuelto en el aire digno de los sufrimientos callados, de la sangre derramada que convierte sus piedras en corazones..." Y concluye: "Así salvaremos la sangre que se nos ha caído en el barro de las pisadas de la invasión" (*id.*, II, 1794). De nuevo es el poeta el que habla en "El hombrecito":

No morirán, yo lo digo:
Caerán, sí, pero no muertos.
¡Madres, quedarán conmigo
de relámpagos cubiertos!

A lo que La madre añade: "No te quedarás en la muerte, si caes, que saltarás por encima de ella. Vivirás, vivirás, te tendré siempre conmigo y andarás relumbrando sobre todos los montes de España" (*Id.,* 1800). Y ante la posibilidad de la muerte en el frente, el indeciso "Sentado 1°" reflexiona: "Y si viene el fascismo, aunque me dejase vivo, ¿no llevaría una vida más triste que la muerte?... No puedo desear a mis hijos la vida que a mí me han dado..." (*id.*, II, 1812).

Esta actitud que advertimos en las cuatro obritas es la que Jacinto Soriano considera el *ethos* radical de Miguel Hernández: "la necesidad del *compromiso* con una Verdad que primero fue espiritual y católica, luego sería humana y sociopolítica, y la necesidad de plasmar en su obra una *dimensión activa* y movilizadora, primero en un teatro religioso y de apostolado, luego en un teatro social de dimensión política" (Serge Salaün y Javier Pérez, 1996, 223-224).

De esta manera, el teatro de combate y propaganda de Miguel Hernández tiene su rasgo propio dominante en la insistencia en la lucha y el sacrificio, que derivan del heroísmo, la generosidad, la solidaridad, el amor por España y por su libertad y el amor por la tierra que se trabaja. Aparece menos (y desde luego no se escenifica como en otras obras) la victoria, aunque esté siempre en el horizonte, como resultado y, más aún, como deseo y afirmación que apunta a un estado final de paz y felicidad que llamo utópico (en el sentido más positivo y noble del término). A su vez la movilización (o dominio de la función apelativa) la apreciamos en el lenguaje, lleno de imperativos, que desborda hacia la comunicación al espectador, y en el sistema proxémico de los finales: en ellos los personajes se deciden y andan, salen, se dirigen al frente, a veces de manera impetuosa.

En determinados finales se subraya también - aunque sea mediante imágenes poéticas - esa dialéctica del sacrificio victorioso, tomando como modelo (me parece) el del sacrificio de Cristo. Antes hemos mencionado las piedras que se cambian en corazones. Y La madre de "El hombrecito" dice (dirigiéndose necesariamente a las espectadoras, pues no hay nadie en escena): "Mirad, madres, mirad: ¡mi hijo avanza como una semilla a convertirse en el pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos!" (*id.*, II, 1800). Las alusiones van, por un lado, hacia la Eucaristía, con la mención del "pan de todos los hijos"; por otro, como en caso anterior, hacia la profecía cristológica de la muerte y la resurrección: "si el grano de trigo no muere..." (Juan, 12, 24).

Ahora bien, lo que advierto como insuficiencia común y fundamental de estas obras de Miguel Hernández es la falta de conjunción de dos términos presentes y estructuralmente determinantes: la dimensión práctica, inmediata, social, que determina una estética realista; y la mítico-poética, transindividual y creo que transhistórica. Por otra parte, aprecio falta de madu-

ración y de proyección poética en las figuras que encarnan escénicamente la verdad, la dimensión absoluta y la representación del pueblo. Finalmente, entre la subjetividad inmediata de la "Nota previa" y la objetividad de las obras parece haber también una distancia apreciable.

Acerca de la configuración lingüística de los textos dramáticos podemos partir de las observaciones de Dario Puccini (1987, 72-73) y establecer dos tipos fundamentales que corresponden a estas dos dimensiones: un lenguaje más propio de escena costumbrista, directo, de réplicas breves; y otro más discursivo, ideológico y de énfasis retórico. Cada uno de ellos es propio de distintos grupos de personajes en "La cola" y "Los sentados" y forma secuencias cerradas, aunque el segundo puede determinar el cambio de conducta de los personajes primeros. Cuando un discurso, como el de El Poeta, es acogido y glosado por La madre, en "El hombrecito", nada vincula su contenido a la realidad dramática del personaje y a su posición, psicología, etc. El cambio de discurso comporta un cambio de registro y de tono lingüísticos. Y esta separación y oposición pragmática y funcional es un rasgo que parece oponer estas piezas a una parte de la poesía contemporánea del autor, en la cual se dan esos tonos y registros, pero combinados y alternados en las mismas composiciones: "a esta subterránea fusión de los varios grados de participación del poeta en la materia cantada, corresponde la mezcla, el entrecortamiento y la fusión de los distintos planos del lenguaje" (Dario Puccini, 1987, 72).

La función apelativa, que se funda en el testimonio verídico y en la identificación con la verdad de la lucha del pueblo, queda encomendada a una voz impersonal (El Poeta, que no se presenta en figura) o a un personaje individual que se opone a un conjunto: "deslenguadas", "sentados". Esa repetición por dos veces de una voz sin presencia física en la escena nos indica que lo que vale es el mensaje y que éste tiene un carácter general, universal. Sustituye, digamos, a la voz de la conciencia o recuerda escenas del Evangelio que Miguel Hernández conocía bien (bautismo, tentaciones o transfiguración de Cristo) en que se oye una voz divina.

Por otra parte, en la dimensión figurativa encontramos que los personajes aparecen sin individualidad, con falta ya de la primera marca que es el nombre propio. Y en dos casos, los personajes del ámbito realista-costumbrista actúan colectiva o coralmente. Frente a su multiplicidad (no individualizada) se alza una figura señera que adquiere otro carácter representativo por su denominación: madre y soldado. Son dos figuras cuyo trasfondo simbólico luego comentaré, porque creo que es lo que ha determinado su elección, como emblemas de todo el pueblo. Los personajes vienen caracterizados por dos series de rasgos morales opuestos también: los primeros, por su egoísmo, su comodidad o su lucha particular por sobrevivir; y de ahí, su indignidad, marcada por los gestos, gritos, lenguaje mostrenco o grosero; los segundos, por su identificación altruista con la causa general, por su esfuerzo y por la dignidad de su lenguaje (Manuel Aznar en Serge Salaün y Javier Pérez, 1996, 146).

Tampoco tienen nombre los personajes de "El hombrecito" y "El refugiado", pero la situación dramática es diferente al constar sólo de un diálogo verdadero, mediante el cual se produ-

ce un intercambio personal. En un caso hay oposición, que será vencida por la intrusión de la voz general del poeta; en el otro, un proceso que lleva primero al reconocimiento personal (tanto el refugiado como el combatiente son sujetos) y luego a la integración de las dos posturas para salvar (curar) a España, desde la base común de su pertenencia al pueblo.

El problema que nos plantea el teatro en la guerra (y que trata de superar *Pastor de la muerte* por una doble vía: la proyección autobiográfica y la poetización del lenguaje) es –según este análisis– la ruptura de la dimensión personal/subjetiva con la dimensión épica, colectiva/objetiva, en la experiencia y representación literaria de la lucha. La poesía parece ir, en general, de lo subjetivo a lo objetivo, con distintos grados de relación y diversos resultados[1], mientras en el teatro sólo aparecen presentadas dos formas de objetividad como comportamientos axiomáticos de figuras simples, de esquemas figurativos. La subjetividad ha desaparecido prácticamente: no está la del autor, que naturalmente queda fuera del sistema dramático; pero que podría hacerse presente justo como "poeta", ya que se concede esa licencia. Y es insignificante la de las figuras, excepto en el caso de "El refugiado", en la cual, por debajo del discurso crítico e ideológico, consigue filtrarse ese mínimo grado de subjetividad concreta. Las demás carecen de tal grado de interioridad o complejidad, como individuos dotados de emociones o matices propios. En general, pues, se imponen la funcionalidad didáctica e imperativa del lenguaje y la necesidad de la ética militante sobre cualquier atisbo de dialéctica de la subjetividad. Esto constituye para mí el eje del fracaso estético de estas obras de Miguel Hernández (además de su limitación constructiva en la fábula).

Los comentarios de Díez de Revenga, Mariano de Paco, Jesucristo Riquelme y Dario Puccini acerca de *Pastor de la muerte* nos sugieren el esfuerzo que Miguel Hernández trató de hacer para superar esa representación plana e ideológica, ese teatro-cartel de su visión militante, aunque el resultado final de esta obra última siga siendo, para algunos, insuficiente e incoherente. Sin embargo, en *Teatro en la guerra* la figura del poeta queda eliminada, reducida a voz que tiene más de consigna que de experiencia, aunque en los versos y en la proclama de los portavoces, esa doctrina se quiera enraizar en el sentimiento: "¡Que a todos nos duela en el pecho el corazón de Madrid, compañeras!" ("La cola"). "Si tú llamas a eso sentimiento, ¿qué llamaré yo al sentimiento de tener un hermano asesinado y de ver caer a mi lado, sobre mi piel, la sangre de los compañeros más valientes entre barro y frío?" ("Los sentados").

Sin embargo, el lugar en que se integran verdaderamente de manera más intensa los aspectos épico-colectivos de la lucha con la raíz personal del compromiso y con la evolución propia (ideológica y afectiva) del autor es en la "Nota previa". Por eso la hemos destacado del conjunto y por eso ha sido comentada por quienes con más asiduidad se han acercado al teatro de Miguel Hernández (por ejemplo, Mariano de Paco o Díez de Revenga). En ella, tanto el lenguaje como la relación del autor con los acontecimientos remiten de manera más natural a algunas poesías de la guerra y a las cartas.

Hay que hacer aquí un alto y reconsiderar el análisis desde la perspectiva contraria, que es la de la más pura subjetividad en la escritura que se aprecia en la correspondencia privada del poeta. Y esto porque en ella deja ver precisamente las mismas ideas que ofrece en los textos dramáticos, expresadas como convencimiento personal. Así, reprocha a Josefina su natural inquietud en los primeros meses de la guerra: "Me da mucha rabia saber que sufres y lloras, pensando en que ahora, precisamente ahora, cuando tantas novias y tantas madres se están quedando sin sus hijos y sus compañeros, cuando debieras ser más fuerte que nunca, te dedicas a las lágrimas, como si sólo existiéramos tú y yo en el mundo..." (*O.C.* III, 2461) También muestra su actitud, más directamente combativa, en algunos artículos. Respecto de la retaguardia, sabemos sus reticencias a ocupar un lugar en la Alianza de Intelectuales, cosa que finalmente hizo en sus regresos del frente, y cómo veía tanto la tranquilidad de Jaén como la situación en "Defensa de Madrid. Madrid y las ciudades de retaguardia": "Cuando la ciudad de Madrid se conmueve y se desangra... cuando los obreros y los campesinos... están viviendo en las trincheras unos días inacabables de hambre, fuego y muerte, sin dormir... cuando la guerra está salpicando de luto el corazón de tantas madres y tantos compañeros... siento con pesadumbre y cólera ciudades de retaguardia ajenas, ajenas por completo, a pesar de sus aparatos de carteles y carteleros de propaganda, a la terrible verdad que nos circunda... No puede ser. Hemos de acabar con ese disfrazado fascismo de orgías, de cobardes resentidos... El que cree que la victoria es cosa de los demás y no suya debe recibir el duro castigo que se da a los fascistas" (*O.C.* III, 2166). Aquí vuelve a surgir la retórica de la consigna. Por el contrario, y coincidiendo en tono e ideas con la "Nota previa", escribe: "Me he metido con toda ella [la poesía] dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo 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.* III, 2227).

Y ante la necesidad que siente de casarse con Josefina, cosa que haría al mes siguiente, Miguel Hernández le escribe estas palabras: "Yo no quiero que esos hijos nuestros pasen las penalidades, las humillaciones y las privaciones que nosotros hemos pasado, y no solamente nuestros hijos, sino todos los hijos del mundo que vengan. A tus hijos, a mis hijos, les enseñaré a trabajar, sí, porque el trabajo es lo más digno en el hombre, pero a trabajar con alegría y sin amos que los hagan sufrir con insultos y atropellos" (*O.C.* III, 2493).

Aparecen en estos textos motivos e ideas que concuerdan naturalmente con las expuestas en el teatro. No es, por lo tanto, achacable a Miguel Hernández falta de convencimiento o mero servicio a un propósito propagandístico. Lo que allí falta es esa integración de objetividad y subjetividad, colectividad e individualidad que aquí notamos, pues todo está pasado por la experiencia y sensibilidad de un sujeto que escribe: "En la vida no se puede ser otra cosa más principal que soldado contra todos los movimientos venenosos"; pero antes ha dicho: "tengo ganas de abandonar la lucha- luego tienes ganas de morirte"; y añade a continuación: "Estoy cansado, pero no vencido" (*O.C.* III, 2227). Es precisamente también la lección ejemplar de uno de

los poemas más apreciados de *Viento del pueblo*, la "Canción del esposo soldado", porque en ella se integra la doble dimensión y el sentido profundo, armónico de la lucha, presentada por un yo poético que muestra su autenticidad humana. Si el comportamiento humano del poeta fue generoso y convencido, su expresión artística quedó temporalmente afectada y limitada. Así, ha escrito Manuel Aznar: "Este realismo se concibe en Hernández como necesario e impuesto por la guerra, pero en absoluto constituye un ideal permanente y menos un dogma estético" (1996,151).

Visto ya este aspecto, queda por analizar la composición de las figuras principales, a las que he atribuido falta de desarrollo o de proyección. En primer lugar, se observa que Miguel Hernández ha reducido el elenco de las "figuras ejemplares" a dos: la madre y el soldado; a las que acompaña y completa la voz del poeta. Estas figuras aparecen apegadas a su función crítica sobre la realidad negativa y a su función apelativa, con lo que no desarrollan su posible y más radical dimensión artística, que sería mítico-simbólica, aunque tampoco dejan de mostrar atisbos de ella. Esto es algo que también trató de recomponer en *Pastor de la muerte.*

Integrar lo social/realista y lo mítico/simbólico no resulta fácil. Ya he comentado la yuxtaposición de figuras y discursos que se aprecia al menos en la primera y cuarta de las piezas. Pero el análisis siguiente puede poner de manifiesto que - aunque insuficientemente expresada- tal dimensión mítica existe. Y precisamente el primer rasgo es la singularidad de las figuras junto con su aparición reiterada. Luego, el carácter emblemático de sus nombres tomados como marcas propias, sin más. La Madre en "La cola" y al final de "El hombrecito" se identifica con la causa universal, es la que pare los hijos, la madre del pueblo y, por tanto, trasunto mítico de España. Es una conclusión que no es evidente en el texto, aunque de ningún modo resulta arbitraria. La segunda figura repetida en tres obras es la del soldado, el Combatiente, anónimo, uno de tantos, y por ello héroe desconocido que representa la fuerza del pueblo en la lucha. Él reúne todos los rasgos significativos del héroe (como arquetipo): altruismo, generosidad, impulso, sacrificio, alto ideal, virilidad, madurez. Dice el niño que quiere ser soldado: "¡Si vieras, madre, qué alegría da coger un fusil! Casi llora uno para fuera... Me desespera no ayudar a conseguir la victoria" (*O.C.* II, 1798). En el caso de "El Refugiado", éste pregunta: "¿Quién eres tú?" Y la respuesta de El Combatiente es: "Un combatiente del pueblo, un defensor del pueblo, una semilla del pueblo." A lo que el Refugiado replica: "Buena semilla tiene el pueblo en ti" (*Id.*, 1806).

La Voz del poeta expresa el sentir y la voz popular de manera convincente y definitiva. Se da como la instancia suprema (trasunto de una trascendencia no religiosa, como antes sugerí) y palabra interior que no puede brotar de los mismos personajes. Y su función es justamente invitar a esa transformación de individuo particular (hijo, jornalero, etc). en guerrero, en héroe, en gigante ("No servís para madres de los españoles gigantes que van naciendo en esta guerra", se dice en "La cola", *O.C.* II, 1794), poeta se puede relacionar con el esfuerzo y el sacrificio, como caminos de la victoria,

Si el combatiente se identifica con la lucha y con el héroe colectivo que la soporta, el pueblo, del que forma parte; y la madre con la tierra y la patria, la voz del poeta moviliza a la lucha, aunque en ese camino esté la muerte, que se enfatiza como un modo de participar en el destino colectivo.

No contengáis los alientos
que llevan a los caminos
generosos movimientos...
Parid...
gigantes para la hazaña
Caerán, sí, pero no muertos.
¡Madres, quedarán conmigo,
de relámpagos cubiertos!

Así se oye decir en "El hombrecito":

Y en "Los sentados":
Levántate, jornalero,
que es tu día, que es tu hora.
Lleva un ademán guerrero
al ademán de la aurora.

Las dos figuras personales remiten a los arquetipos fundamentales de los regímenes polares de la imaginación (según la clasificación de Gilbert Durand): el de la luz, el héroe con sus aspectos de lucha, discriminación, destrucción de las fuerzas negativas o caóticas (fascismo extranjero), victoria; y el de la integración o asimilación colectiva - la madre- con sus referentes de seno, tierra, vida... La figura del héroe tiene una determinación más simplemente positiva (aunque pueda derivar, en otros casos, en maligno o destructor). Aquí aparece como salvador y en una situación dramática intermedia entre el frente (al que pertenece) y la retaguardia (en la que se encuentra). Y es el que lanza a los demás de éste hacia el otro lado (después de asumir, como el hombrecito) ese paso por sí mismo. Por eso en estas obras el combatiente se nos ofrece en dos modelos de distinto grado de realización: el niño y el adulto. La madre es una figura más ambivalente, en su vinculación a lo elemental de la vida y de la tierra: puede presentar, frente al hijo, el principio de indiferenciación, los lazos con lo doméstico e infantil; y esto es lo que trata de romper el adolescente, saliendo del ámbito materno femenino (las colas) para ir a cumplir su destino individual entre los varones (el cuartel), y para quien la figura emblemática es el padre-soldado. Pero la madre, vencida en su otro lado, se identifica finalmente con la patria y con la causa universal del hijo-pueblo.

La estructura de los personajes y de la acción dramática de estas piezas establece, por tanto, en dos casos, unas figuras de carácter colectivo, de actitudes negativas y de lenguaje apenas diferenciado, frente a estas figuras emblemáticas; y en otros dos, un diálogo de caracteres opuestos (enfrentados o no: "El hombrecito" y "El refugiado"). Los dos grupos de personajes

nos remiten a los dos tipos de teatro que, meses después, Miguel Hernández señalaría en una nota, producto de su estancia en Moscú. De esta manera comprobamos también la idea central de estas páginas: hay una dualidad, una dicotomía que lastra las piezas de *Teatro en la guerra*, ya que parecen querer participar de la doble dimensión de teatro satírico y de teatro poético (mítico) en los distintos componentes que vamos analizando, sin lograr la integración artística de ambas tendencias. He aquí lo que Hernández escribió:

> Hay un realismo en el teatro que es caricatura de la realidad mala... y otro realismo que es exaltación de la realidad y [es] el que cultivan los poetas. En aquel se pueden permitir los salivazos, aquel es un teatro de exageración y éste de pura acción.

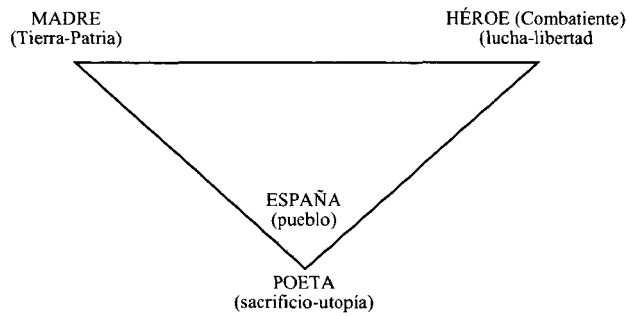
El teatro de caricatura sirve para destruir los viejos vicios y costumbres sociales. El teatro de la poesía para reflejar, volviéndola a crear, la vida mejor... (*O.C.*II, 2279).

Estos dos tipos de teatro parecen convenir, sobre todo, a una época de guerra, en que el teatro es un arma y sus funciones se simplifican en la sátira y en la apología o exaltación. Al juntar las dos puede lograrse una pieza efectiva, dada la situación pragmática de su representación, pero más difícilmente se alcanza el nivel artístico. Y creo que la dimensión que falla aquí es la mítica, ya que sus figuras emblemáticas (madre, soldado y poeta) no alcanzan la proyección a la que parecerían llamadas, quedan demasiado sujetas a su función satírica (entiéndase crítica) e ideológica y al espacio del realismo.

Algo distinto ocurre en "El refugiado". Consiste esta pieza en un diálogo entre un anciano que ha tenido que evacuar su pueblo, en Jaén, y un soldado que llega del frente de Madrid. El ambiente rural, entre olivos, y la cualidad de los dos personajes confiere a la obra un carácter propio. Aunque una buena parte del diálogo se dedica a la crítica de los aprovechados y cobardes, de los dirigentes que se nutren del pueblo y luego huyen; y también a la censura de quienes no ayudan a los refugiados de guerra, la comunicación afectiva entre estos varones, identificados con la misma causa, logra a veces traspasar la pura dimensión del mensaje. Por debajo del desarrollo discursivo, volvemos a encontrar la dimensión de figuras emblemáticas de esos personajes: la del héroe o combatiente, ya analizada, y la de padre, hombre del pueblo y pueblo él mismo, que parece ocupar el lugar de la madre (ya que la hija se identifica alegóricamente con España). La correspondiente diferencia de edad entre ellos no hace sino corroborar ese esquema de arquetipos, cuyo contenido semántico es ahora, más que el sacrificio, la solidaridad. Tal vez podamos de nuevo remitir esta obra a otros textos no literarios de Miguel Hernández, en particular al impresionante artículo titulado "No dejar solo a ningún hombre", en el cual refiere un episodio de la retirada en Boadilla del Monte, bajo el fuego enemigo. Allí, un herido gritaba: "¡Me dejáis solo, compañeros!" Y Miguel cargó con él mientras tuvo fuerzas. Y termina su artículo: "Y ahora, como entonces, me siento en disposición de no dejar solo en sus desgracias a ningún hombre" (*O.C.* III, 2234). En clave distinta, y con menos dramatismo en la situación, parece que el sentimiento básico se ha trasfundido a la pieza teatral.

Después de este análisis, y para terminar con él, cabe resumir la estructura semántica profunda - basada en las relaciones entre las figuras- en un triángulo que recoge lo que llamamos la cosmovisión (semejante a la de la "Canción del esposo soldado"). Las dos figuras principales (en el lado positivo y de exaltación) son las de la madre y la del soldado (héroe). Ambas, con sus palabras y con su función emblemática (dar vida/ luchar) convocan a todos (personajes y espectadores) al esfuerzo, a la entrega, es decir, al sacrificio, cuya dimensión utópica universal queda encomendada a las palabras poéticas.

Combinando el diseño de las figuras y el de los conceptos más representativos de cada una de ellas, tenemos finalmente esta construcción:



Esta estructura pone de manifiesto la cualidad poética que está en el origen de las obras, a pesar de su intención propagandística y de su reducción satírica (o crítica) realista. Esa cualidad, que no llega al lenguaje, propiamente, se funda en una proyección mítica de las realidades cotidianas. Pero el cuadro indica también, a mi juicio, el fondo de origen cristiano que Miguel Hernández ha transformado, pero no eliminado definitivamente, porque forma parte de esa primera constitución de su universo simbólico y axiológico. Ya he comentado ocasionalmente algunas referencias que me parecían versiones "seculares" de palabras evangélicas. Ahora tendría que decir que la tipología que aquí aparece, así como la idea básica de un camino para la salvación - histórica y material, pero apuntando más allá de ella - a través del sacrificio propio que es fecundo para todos, son genuinamente cristianas, aunque volcadas en moldes de realización social, dentro de un contexto militante de guerra civil.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMANY, Carmen, ed., *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.

AZNAR SOLER, Manuel, "Ética y estética del comunismo", en Serge Salaün y Javier Pérez Bazo, *Miguel Hernández: Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil- Albert, 1996.
—— "El teatro en Madrid durante la guerra civil española", en José Esteban y Manuel Llusiá (comp)., *Literatura en la guerra civil. Madrid, 1936-1939*, Madrid, Talasa Ediciones, 1999.
BALCELLS, José María, *Miguel Hernández, corazón desmesurado,* Barcelona, Dirosa, 1975.
BASALISCO, Lucio, "L'ultima produzione teatrale di Miguel Hernández (*Teatro en la guerra, Pastor de la muerte*)", *Annali Istituto Universitario Orientale*, nº25, 1983.
BILBATÚA, Miguel, "Intentos de renovación teatral durante la II República y la guerra civil. (Notas para un estudio).", presentación a *Teatro de agitación política. 1933-1939*, Madrid, Edicusa, 1976.
CAUDET, Francisco, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años treinta*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
Cuadernos de El Público: *El teatro durante la guerra civil*, Madrid, 15 de junio de 1986.
DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y PACO, Mariano de, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981.
—— *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
DÍEZ DE REVENGA, Javier, "La guerra civil y el teatro de Miguel Hernández", en Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca "Teatro, sociedad y cultura en la España del siglo XX"* (Madrid), nº19-20 (diciembre 1996), pp.215-229.
ESTEBAN, José y LLUSIÁ, Manuel (comp)., *Literatura en la guerra civil. Madrid, 1936-1939, op., cit.*
FERRIS, José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 2002.
HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 3 vols.
IFACH, María de Gracia, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Planeta, 1975.
IFACH, María de Gracia, ed., *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975.
MARRAST, Robert, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'historia i documents*, Barcelona, Institut del Teatre/ Edicions 62, 1978.
PUCCINI, Dario, *Miguel Hernández: vida, poesía y otros estudios hernandianos,* Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil- Albert, 1987.
RAMOS, Vicente, *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973.
RIQUELME, Jesucristo, "El teatro bélico", en Carmen Alemany, ed., *Miguel Hernández*, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.
ROVIRA, José Carlos, ed., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional...* , Alicante, Comisión de Homenaje, 1993, 2 vols.
SALAÜN, Serge y PÉREZ BAZO, Javier, eds., *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil- Albert, 1996.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.

NOTAS

[1] Agustín Sánchez Vidal propone tres actitudes de Miguel Hernández en su poesía de guerra: "la puramente militante, que no logra entroncar con su cosmovisión y su talante íntimo aquí se sitúa también este teatro]; la que logra equilibrar ambos aspectos... en la que reverbera lo individual y lo colectivo, la voz individual y el idioma heredado; el cansancio ante la matanza y la derrota, que le conduce al final repliegue hacia lo más primordial..." (1992, 209-210).