

**DEL TEATRO SOCIAL AL TEATRO POLÍTICO:
SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LOS DRAMAS DE MIGUEL
HERNÁNDEZ**

El teatro de Miguel Hernández ha sido hasta hoy relativamente poco estudiado,¹ y eso a pesar de que esa parte de su obra presenta unas características que la hacen especialmente apta para seguir la evolución ideológica del autor y la génesis de sus objetivos literarios. Sus dos dramas más importantes, *El labrador de más aire* y *Pastor de la muerte*,² permiten seguir una trayectoria que va desde un teatro de crítica social hasta un teatro de militancia y compromiso. Hay que situar *El labrador de más aire* en el marco del centenario de Lope de Vega, en 1935. Sabemos que el 27 de agosto de 1935 Miguel Hernández da una conferencia en la Universidad Popular de Cartagena sobre el tema *Lope de Vega en relación con los poetas de hoy*. La obra teatral citada, que concluye en vísperas del estallido de la guerra civil (18 de julio de 1936), la presenta al Premio Lope de Vega, que no se le concede.³ A eso se junta una honda crisis espiritual en el año 1935, provocada por su segunda estancia en Madrid (a partir de 1934). En la capital española, Miguel Hernández entra en relación con Pablo Neruda, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, María Teresa León y Luis Cernuda⁴ y se familiariza con sus ideas de crítica social que hacen en él profunda mella. Una prueba la tenemos ya en su obra *Los hijos de la piedra* (1935) y, muy especialmente, en *El labrador de más aire*. Este drama, tres actos en verso, presenta la historia de Encarnación y Juan y su trágico desenlace con el asesinato del protagonista. Abundan en la obra las escenas de ambiente popular, de festejos, sin que falten las referencias a la pobreza del campesinado. Uno de los temas centrales es la rivalidad entre las mozas del pueblo, al parecer enamoradas todas de Juan, un simple labriego y pastor. La inesperada aparición del terrateniente don Augusto acompañado de su hija Isabel, que viene a exigir mayores tributos de los vecinos del pueblo, provoca un brusco cambio. Juan es quien se enfrenta valerosamente con él y defiende intransigentemente los derechos de los pobres del pueblo. Se enamora también de Isabel, que nada quiere saber de él por la diferencia de condición social. Don

Augusto decide deshacerse del importuno rebelde y se sirve de Alonso para llevar a la práctica su siniestro plan. Juan es asesinado en las eras del pueblo; Encarnación, que estaba enamorada de él, llora su muerte.

Las escenas de amor y de celos son sólo telón de fondo ante el que resalta la verdadera intención de la pieza. Miguel Hernández se propone, por boca de su protagonista Juan, avivar la conciencia del espectador (o lector) ante los problemas del país, quiere hacerle sensible a la injusticia y a los abusos de la sociedad en que vive y allanar de este modo el camino hacia una solución. Son varios los argumentos que Juan aduce. Se niega rotundamente a aceptar la explotación y atropello de los terratenientes y poderosos: "No puedo aceptar un daño, / aunque me llegue del rey, / ni con corazón de buey / ni con alma de rebaño" (722). Su objetivo es hacer entrar en razón a don Augusto: "Habemos de retraer / al señor a la razón: / ésta es hoy nuestra cuestión / y no hay más cosa que hacer" (724 s.). Cuando le dice en la cara: "Es señor de lo que sea, / pero no de mi persona" (715), le recuerda la dignidad e inviolabilidad de todas y cada una de las personas --a diferencia de Gabriel, que parece aceptar su suerte como un destino fatal. Rechaza además, en un diálogo con Isabel, la opinión de ésta de que hay una relación entre condición social y honor (acto II, cuadro II). Según él, la honra nada tiene que ver con la riqueza o la influencia política. Por fin, en la discusión con don Augusto se atreve a reclamar sin ambages hasta su derecho a la tierra que trabaja (acto II, cuadro III):

Es mía la tierra llana,
que sobre el surco he nacido
y con mi esfuerzo la cuido,
con mi amor y con mi gana.

...

Es mi madre y es mi amiga
desde siempre, sí, y por eso
ando en ella siempre preso
y le doy, diariamente,
un manantial con la frente
y con las plantas un beso. (Hernández 762)

En realidad, ningún derecho sobre la tierra tiene aquel que no mueve ni un dedo para trabajarla: "Nadie merece ser dueño / de hacienda que no

cultiva, / en carne y en alma viva / con noble intención y empeño" (763). Ahí se cuestionan las relaciones de propiedad y el poder abusivo de los caciques que de ellas resulta--problemas soterrados desde siglos, siempre a la espera de solución. Es en el socialismo que Juan ve una posible salida de la inmovilidad. Así llama a los campesinos a la protesta bajo signo del futuro, la hoz y el martillo (acto III, cuadro II): "Basta de resignación, / de pies y de manos presos. / ... / ¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?" (791). El Juan de *El labrador de más aire* (tras el que se esconde posiblemente el propio Miguel Hernández)⁵ nombra los grandes problemas del momento y, haciéndolo, pide comprensión para los desheredados, apunta en cierta dirección, quiere despertar la conciencia de una flagrante injusticia. No se da todavía ningún paso hacia la acción, por bien que quede clara la opción política del autor. Un tal tipo de teatro, en el que se emiten señales claramente alusivas a una problemática política y social, podría calificarse de "teatro social."

El labrador de más aire muestra numerosas afinidades y coincidencias con el teatro de Lope de Vega, especialmente con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y con *Fuenteovejuna*. En la primera, el labriego Peribáñez salva el honor de su mujer matando al comendador; en la segunda, un pueblo entero se venga de los abusos del Gran Comendador de la Orden de Calatrava dándole muerte. Los Reyes aprueban en ambos casos la forma de proceder, colocándose así del lado de la justicia y del pueblo. En el drama de Miguel Hernández no hay nada de eso. Lo que él se propone es hacer sensibles a los espectadores (o lectores) las causas de los conflictos sociales.

El labrador de más aire hay que verlo también en el marco de la discusión en torno a una renovación del teatro que tiene lugar en España a principios de los años treinta. Al respecto merecen destacarse los escritos de José Díaz Fernández, Francisco Pina y Ramón José Sender. En ellos defienden una "vuelta a lo humano," tras la vigencia de los principios de la estética formalista de los años veinte. Díaz Fernández publica en 1930 su libro *El nuevo romanticismo* en el que aboga por un "arte social" que lleve a la consecución de una sociedad más justa. El arte, y por ende el teatro, ha de volver a asumir los problemas del hombre.⁶ En 1930 aparece además el escrito de Francisco Pina *Escritores y pueblo*. En él se dice que es deber de los intelectuales intervenir en favor de los derechos de todos los ciudadanos sin excepción, y que el

escritor ha de tematizar la realidad tal como es y ha de comprometerse por los intereses del pueblo. Por ejemplo, leemos:

La calle, el campo, la mina, la fábrica y el taller son un buen gabinete de trabajo, porque en estos sitios está, oculto o en la superficie, el venero inspirador para el artista de hoy. Es preciso olvidar las duquesas, los diplomáticos y los salones elegantes como tema literario.⁷

En los años de la segunda República (que es proclamada el 14 de abril de 1931) se intensifican los esfuerzos en el sentido de una "vuelta a lo humano." Ramón José Sender publica en 1932 su libro *Teatro de masas*, de amplia resonancia, en el que desarrolla las ideas de Díaz Fernández. Sender rechaza categóricamente la "literatura pura," de la que dice peyorativamente que es una "actitud pasiva e inerte," y exige en su lugar el "teatro de masas" --se inspira en los experimentos del Teatro de Arte de Moscú y en los principios de la Volksbühne (Teatro Popular) de Berlín (ésta bajo la dirección de Reinhardt y Piscator). El teatro de masas --sigue Sender-- no es, como antes, mero análisis interpretativo de los procesos históricos, sino que él mismo se hace acto en el proceso dinámico de la historia. Sender habla de que hay que ir hacia un "teatro teatral, activo, dinámico, que exalta y estimula la realidad de nuestra vida."⁸ Los elementos de crítica social en *El labrador de más aire* hacen de esta obra parte del debate sobre un nuevo teatro comprometido y así habrá de verla al enjuiciarla.

Con el estallido de la guerra civil (18 de julio de 1936) cambian las cosas, también para Miguel Hernández. Trabaja de Comisario de Cultura en el batallón "El Campesino," después, en el grupo "El Altavoz del Frente," en Andalucía, y lucha en las filas del "Quinto Regimiento."⁹ Miguel Hernández se convierte ahora en autor militante al servicio de un programa político y de los ideales de la República amenazada. En 1937 escribe su *Teatro en la guerra*, cuatro piezas breves de un acto, que entran en el tipo de "teatro de urgencia."¹⁰ El autor quiere alentar al pueblo en su lucha contra los enemigos. En una *Nota previa*, Miguel Hernández se declara partidario de una poesía combativa y de un teatro combativo. La literatura, dice, ha de convertirse en "arma combativa" contra los traidores. Escribe:

Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan, y ahora, en estos momentos de revolución y renovación de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca ... Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana. (807)

Miguel Hernández se convierte así en un autor eminentemente político. Su obra teatral más importante es, sin duda, *Pastor de la muerte*, en que tematiza la guerra y que hay que situar dentro del "teatro político." Inicia la obra en verano de 1937 y la concluye después de su viaje a la Unión Soviética en agosto del mismo año. La presenta sin éxito a un concurso. La pieza no llega nunca a representarse y aparece por primera vez en 1960 en la edición de *Obras completas*¹¹ de Losada (Buenos Aires). Se trata de un drama de cuatro actos, en verso, de carácter marcadamente autobiográfico. Tras la figura del protagonista Pedro es posible descubrir al propio autor, y tras el Cubano, a su amigo Pablo de la Torriente. El pastor Pedro se cría en un pueblo apartado y toma la decisión de abandonar a su madre y a su prometida, que espera un hijo de él, para ir a luchar por la República en las milicias antifascistas. En la escena de la despedida con Ana apremia a los vecinos del pueblo a ir a la guerra para construir un futuro mejor y más justo para sus hijos:

¡Eh, jornaleros del alba,
salid de vuestras viviendas,
salid de vuestros arados
y de vuestras barbecheras!
Venid conmigo a luchar
por los hijos que ahora empiezan
a moverse y a cavar
en las entrañas maternas. (853)

En el segundo y el tercer acto encontramos a Pedro en el frente de la Sierra de Guadarrama y en el escenario de guerra madrileño. Cuando el

comandante, prisionero del enemigo, proclama, aun ante la muerte, su orgullo de morir por la salvación de España y entonces es fusilado, Pedro quiere vengarse: "Hemos de vencer: vencer / y vengar al Comandante, / siempre mirando adelante, / no atrás como la mujer. / Prometed que nadie alcanza / a vencernos" (899). Su actuación heroica logra detener los tanques enemigos ante la capital cercada. La batalla de Madrid pasa así al centro de la acción. El ejemplo de Pedro es estímulo para la resistencia en la hora del mayor peligro. El drama termina con la vuelta del protagonista y el llanto de la madre por los muertos. Pedro procura dar consuelo diciendo que la sangre no ha sido derramada en vano: "No lloréis, porque yo os digo / que encontraréis el sabor / de vuestro hijo mejor / en el venidero trigo" (925). En *Pastor de la muerte*, Miguel Hernández toma abiertamente partido y hace un llamamiento a la acción en favor de la causa republicana. Es autor "político" al servicio de un programa determinado y su drama es "arma combativa." Merece destacarse la visión profética que cierra la obra, la visión de una nueva España futura, "huerto de flores." Miguel Hernández recurre a los efectos de distanciamiento propios del teatro "épico." Aparecen figuras que rompen la ilusión de la acción, hacen comentarios sobre lo que está sucediendo y así provocan la reflexión del espectador. Son figuras tales como El Eterno, la Voz del enemigo y la Voz del poeta. Esta Voz del poeta es la que en la escena final, en un largo parlamento en alejandrinos, glorifica el futuro de España:

España se levanta limpia como las hojas,
limpias con el sudor del hombre y las mañanas,
y aún sonarán las voces y las pisadas rojas
cuando el bronce se arrugue y el cañón críe canas. (929)

Los acontecimientos políticos son los que hacen de Miguel Hernández un autor comprometido y combativo, y los que impulsan su "teatro social" hacia un "teatro político."

Notas

- 1 Véase especialmente Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández* (Murcia: Universidad de Murcia, 1981).
- 2 Véase Miguel Hernández, *Obras completas*, Ed. Elvio Romero y Andrés Ramón

- Vázquez, prólogo de María de Gracia Ifach (Buenos Aires: Losada, 1960) 663 ss. y 833 ss.
- 3 Véase Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, 24 ss. La pieza es publicada en 1937 y no es puesta en escena hasta el 17 de octubre de 1972 en Madrid.
 - 4 Véase Vicente Ramos, *Miguel Hernández* (Madrid: Gredos, 1973) 139 ss.
 - 5 Sobre su existencia como campesino y pastor, Hernández escribe: "He tenido una experiencia del campo y sus trabajos penosa, dura, como la necesita cada hombre. Cuidando cabras y cortando a golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos, de ardientes. La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y, como hombre, la conllevé, procurando a cada paso dignificarme a través de sus martillazos." Citado en Ramos 155.
 - 6 Con respecto a la discusión sobre el teatro a principios de los años treinta, véanse Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Prólogo de Manuel Tuñón de Lara (Madrid: Ediciones de la Torre, 1980) 119 ss. y Manfred Lentzen, "Zur Diskussion über das Theater am Anfang der dreißiger Jahre in Spanien," *Romanistisches Jahrbuch* 39 (1988): 342-351.
 - 7 Véase Lentzen 346.
 - 8 Lentzen 348.
 - 9 Ramos 150 ss.
 - 10 Con respecto al "teatro de urgencia," véanse Manfred Lentzen, *Der spanische Bürgerkrieg und die Dichter. Beispiele des politischen Engagements in der Literatur* (Heidelberg: L'institut del teatre, 1985) 84 ss.; Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola, assaig d'història i documents* (Barcelona: 1978); José Monleón, "El Mono Azul." *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil* (Madrid: Ayuso, 1979).
 - 11 Díez de Revenga y de Paco 28 ss.