

Elementos místicos en el teatro de Miguel Hernández

Giuseppe Mazzocchi
Universidad de Pavía

En la interpretación de la figura y la obra de Miguel Hernández siguen teniendo vigencia, aunque hoy de forma más subterránea, dos planteamientos críticos, opuestos entre sí, respecto al abandono de la fe católica por parte del poeta: por un lado hay quien ve una reverberación automática de este elemento ideológico en la producción literaria hernandiana, mientras que otros abogan con energía en pro de la unidad substancial de la misma ¹.

Ya que se pretende analizar aquí la presencia de lo místico en el teatro hernandiano, es imprescindible la aclaración previa que el análisis no se limita al auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934), sino que se extiende a toda la producción dramática del nuestro. El objetivo no es, ni mucho menos, volver a poner en discusión lo definitivo y total del rechazo de lo que el poeta llamó la «tontería católica» ², sino indicar como una serie de elementos expresivos y temáticos propios de la literatura mística pasan a la creación dramática hernandiana. La lectura en esta perspectiva de las

¹ Vid. los reparos todavía actuales de Oreste Macrí, *Dialogo con Puccini su Hernández*, «Quaderni ibero-americani», 35-36, 1968, pp. 134-138.

² Me refiero al tan citado fragmento de la carta de julio de 1935 a Juan Guerrero Ruiz: «Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica. Me dedico única y exclusivamente a la canción y a la vida de tierra y sangre adentro: estaba mintiendo a mi voz y a mi naturaleza terrena hasta más no poder, estaba traicionándome y suicidándome tristemente» (cito según Miguel Hernández, *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1986, p. 70). Resultan poco convencedores los esfuerzos de demostrar en el poeta el sobrevivir de la fe, por nobles y entrañables que sean las razones que los produjeron (cf. Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962, p. 31, donde se recoge el testimonio de don Luis Almarcha).

piezas demuestra la profunda unidad artística de la obra de Hernández y ofrece un elemento más de reflexión sobre el carácter culto de toda su producción, no sólo de la poética.

Los elementos místicos, incluso en el auto sacramental, quedan totalmente modificados en su sentido porque, cuanto más explícitos, tanto más hacen referencia a una realidad de tipo humano. Basta con volver a leer el conocido fragmento de diálogo entre el Pastor y la Pastora (fase posterior, esc. VIII) donde los ecos del *Cántico espiritual* de San Juan se acumulan ³.

Un monte, en lo más alto de su altura nevado de trecho en trecho, de cuando en cuando, verde. Hay un nicho pastoral en cualquier parte visible. Es de noche, y el silencio altísimo y picudo está adornado de un dindalear de esquilas, cuyo meneo coincide con el de los luceros. La luna, en el cénit, azulea misteriosamente las blancuras sembradas de frío. Del interior del nicho o cueva saldrá un resplandor no visto.

LA PASTORA, y en seguida el PASTOR.

PASTORA. ¡Por fin, Pastor, por fin veo tu ausencia
hecha presencia viva!
¡Qué sola me encontraba, qué imperfecta,
yo sin mi compañía!:

¡tú!... ¿cuándo nutrirán las soledades
su voz y su figura?
¿Cuándo seremos, únicos y pares,
dos soledades juntas?

¿Cuándo proveerá el cielo de su gracia,
de sus aspectos grises?...
¿Cuándo, cuándo?, yo a mí me preguntaba...
Y en un *¿cuándo?* viniste.

PASTOR. A tu *¿cuándo?* mi ¡ahora! ha respondido
trayéndome amoroso.
Pastora, ¿y el ganado?

PASTORA. En el aprisco
hace música el ocio.
¿No escuchas el va-y-ven de sus gargantas?

³ La edición utilizada ha sido siempre la madrileña de la colección «Endymión» (Miguel Hernández, *Teatro completo*, Madrid, Ayuso, 1978) salvo para *El torero más valiente*, para que sirvió, evidentemente, la edición de Agustín Sánchez Vidal (Miguel Hernández, *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*, Madrid, Alianza, 1986).

PASTOR. Lo escucho, y lo contemplo
realizado en aquellas luces altas
que canean meneos.

Lo percibo en la paz de este silencio
soleado de luna;
lo recibe la esfera de los ecos,
exacta, fiel, segura.

Igual que fuentes de los ruidos, copian
los ecos los productos
de la voz, las esquinas y las tórtolas
en sus lejas desnudos.

PASTORA. ¡Asiéntate, Pastor!: estás cansado
y estoy enamorada.
Abrévente los aires elevados,
la música callada.

Aspira los olores del romero
donde la abeja encuentra
panales floridos a lo cielo,
dulcísimas faenas.

¡Déjate en manos hoy de mis caricias!
me das penas de amores,
y llagas regaladas sin heridas
me abres sobre este monte.

¡Guárdate por ahora tus cuidados
y acepta mis ternuras!
¡ya me darás, Pastor, el dulce pago
con réditos de usura!

¡Duérmete! Cantaré para que el sueño
ahuyente tu vigilia.

PASTOR. ¡Ya me duermo, Pastora!... ¡Dame presto
los ojos de tu vista!

(Hay una escena tiernísima entre PASTOR y PASTORA hasta que aquél
se duerme. Canta la PASTORA).

PASTORA. No hieles, viento, ahora,
que se duerma mi cielo
hasta el día de la aurora.

No lo dejes de hielo.
 No lo dejes de hielooó...
 No lo dejes de hielooó...
 Que estoy enamorada
 de su mata de peloó...
 Pasa, paz, por su frente,
 tu mano sosegada.
 Para, paz, de repente,
 que estoy enamorada.
 Nocturno mediodía,
 no levantes el vuelo.
 Alma mía, alma mía,
 no lo dejes de hielo.
 No madrugés, rosada:
 no vengas hoy de prisa,
 que estoy, enamorada,
 fuera de mi camisa.
 Está que arde la nieve
 con la luna lunada;
 está que arde la nieve
 de verme enamorada.
 Dedos de terciopelo
 quisiera para cada
 caricia de mi cielo,
 que estoy enamorada.
 Está la luna en celo
 sobre tornalunada.
 Más pálida que el hielo
 esto-y enamorada.

(Se entra con el sueño del PASTOR apoyado en un hombro en el interior de la cueva).

(pp. 104-106)

Además de la estructura dialogada y del fondo pastoril, con una cueva ⁴, en el que la escena se desarrolla, tenemos en efecto citas textuales explícitas, particularmente frecuentes en las palabras de amor de la mujer: la «música callada», después del recuerdo de «los aires elevados» (en San Juan «el silbo de los aires

⁴ En general *vid.* Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, s. v. *caverne*. Y también Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968², pp. 293-299; y San Juan de la Cruz, *Poesía* (ed. de Domingo Ynduráin), Madrid, Cátedra, 1982, pp. 139-142.

amorosos» precede de 2 versos la «música callada»), los «amores» (plural propio de la tradición lírica), las «llagas regaladas» que remiten a la «regalada llaga» sanjuanista ⁵. Los elementos retóricos que estructuran el discurso son de abolengo místico. El encuentro entre los dos amantes produce la misma satisfacción, largo tiempo buscada, de la unión entre el alma y Dios. A la llegada del Pastor, la Pastora exclama, recogiendo un motivo típico de la reflexión poética ibérica sobre la relación amorosa ⁶: «¡Por fin, Pastor, por fin veo tu ausencia/ hecha presencia viva!»; y la nana que la mujer canta para que su amor duerma tranquilo abunda en oxímoron («está que arde la nieve/ con la luna lunada;/ está que arde la nieve/ de verme enamorada»), y referencias sensuales, sobre todo táctiles. Finalmente la misma forma métrica, el cuarteto-lira, recuerda la lira empleada por San Juan en el *Cántico*.

A pesar de tantos parecidos hay que subrayar, sin embargo, una profunda diferencia de tipo estructural, que conlleva otra de tipo ideológico. Si el *Cántico espiritual* empieza con la desesperación de la mujer y termina con su felicidad llena, la fase posterior de la parte segunda del auto, después del goce amoroso, ve el asesinato del Pastor por parte del Hombre y la consiguiente desesperación de la Pastora que pronuncia su *planctus* recurriendo a las típicas imágenes del desengaño (las flores y las aguas que desembocan en el mar). Esto es así, evidentemente, porque el amor del Pastor y la Pastora es totalmente humano: el lenguaje místico queda depauperado de toda referencia a lo trascendente. Se trata de un amor terreno, aunque contrapuesto al apetito sensual encerrado en sí mismo del Hombre. Estamos por lo tanto ante una exaltación sublime del erotismo conyugal como expresión de amor, en la línea que seguirá caracterizando la reflexión poética de Hernández incluso después del abandono de la fe ⁷.

Buscar el rastro de la gran tradición mística hispánica en Hernández sería decepcionante —el ejemplo aducido parece muy elocuente al respecto— si nos moviéramos con la intención de detectar huellas más o menos conscientes de un pensamiento religioso. Si ni siquiera en la obra de la época católica del dramaturgo encontramos una semantización trascendente de lo místico, sino la aplicación de cierto lenguaje y ciertas formas a una realidad humana, no parece viable para las otras piezas, escritas todas bajo otro signo ideológico, ir a la búsqueda de la misma «nostalgia de Dios» que Danielle Bajomée encuentra en otra escri-

⁵ Todas las citas de los versos de San Juan de la Cruz proceden de la edición de Paola Elia: San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Castalia, 1990.

⁶ Cf. Giovanni Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, en *Miscellanea di studi iberici 1971-1973*, Pisa, Università di Pisa, 1973, pp. 7-101 (en especial pp. 44-59).

⁷ No estoy de acuerdo con Marina Mayoral (*El último rincón de Miguel Hernández*, en *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 95-108) y su contraposición de la sexualidad liberada de la época posterior al abandono del catolicismo, a la sexualidad reprimida de la juventud del poeta. Hernández no entendió nunca el sexo como mera fuente de placer físico, y lo enmarcó constantemente en un contorno conyugal. A esto le impelía, además de su sensibilidad (en especial la profundidad con que vivía la función procreadora), también su nueva fe marxista.

tora no creyente, Marguerite Duras⁸. El atento estudio de Marie Chevalier⁹ es sin duda apreciable por el análisis de las huellas místicas en el verso hernandiano (en especial se recogen las metáforas del centro y de la fusión), pero discutible en sus conclusiones. En mi opinión (y sobre esto se volverá) es atrevido hacer afirmaciones como la siguiente: «la obra entera nos dice una búsqueda constante, un esfuerzo áspero del poeta para perfeccionar su amor, para darle un fin trascendente a pesar del aparente hundimiento de toda trascendencia. [...] La metáfora mística, entre las formas más cumplidas de la escritura poética hernandiana, nos demuestra hasta qué punto el modelo cristiano queda subyacente en la 'religión' de amor que anhela el poeta y de la que va edificando los frágiles rudimientos. Ilustra el desafío heroico del amor al destino, la única victoria verosímil de lo humano. ¡Tanta fe —¿extraviada o preservada?— haciendo problema personal de los más auténticos valores del cristianismo!»¹⁰.

Sin embargo, es incuestionable que ecos evidentes del lenguaje místico aparecen también en la producción posterior, aunque siempre referidos a una realidad humana, una realidad —como ya apuntó Marie Chevalier— que es siempre la amorosa. El problema es, por lo tanto, el de discernir, en el discurso amoroso, entre lo místico y (dicho sea en términos generales) lo petrarquista, cosa no siempre fácil ya que es el segundo elemento una de las «raíces» de la mística española del siglo de oro¹¹. En cada caso habrá que considerar también cuál pudo ser el cauce más natural por el que cierto elemento llegara al poeta, pues en efecto no se puede excluir qué motivos íntimamente petrarquistas hayan sido asimilados por Hernández a través de sus lecturas de San Juan de la Cruz y Santa Teresa¹².

Me parece sin embargo que los recursos retóricos barrocos, utilizados ampliamente en el auto (como estudió Renata Innocenti¹³) no tienen por qué remitir automáticamente a la mística: si el oxímoron, por ejemplo, es ampliamente utilizado por el místico, al ofrecerle una eficaz (aunque parcial) solución a sus problemas expresivos¹⁴, es cierto que también abunda en los modelos en que el poeta se inspira, en especial en Calderón. Es también importante, en la lectura del auto sacramental, que no se confunda lenguaje místico con lenguaje teológi-

⁸ *Sublime Duras*, «Il Confronto letterario», suplemento al n.º 8 (actas de la «Giornata internazionale di studio sull'opera di Marguerite Duras, 5 diciembre 1986), pp. 51-55.

⁹ *Metáfora hernandiana y experiencia interior en el «Cancionero y romancero de ausencias»*, en *En torno a Miguel Hernández* cit., pp. 142-183.

¹⁰ *Ibidem*, p. 183.

¹¹ Utilizo el término empleado por Dámaso Alonso en su *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1966⁴.

¹² Lecturas que debieron ser bastante tempranas (cf. Concha Zardoya, *Miguel Hernández: vida y obra*, «Revista hispánica moderna», XXI, 1955, p. 202; y María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, p. 27).

¹³ *Il teatro di Miguel Hernández*, en *Lavori ispanistici III*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973, pp. 151-210 (en especial pp. 182-188).

¹⁴ *Vid.* las penetrantes notas del Padre Giovanni Pozzi en Maria Maddalena de'Pazzi, *Le parole dell'estasi*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 36-39.

co. Así, por ejemplo, la imagen de la vidriera de la que el Esposo echa mano para explicarle al Hijo la esencia del viento (que es mensajero de Dios):

ESPOSO. Un elemento
de inacabable caudal,
transparente, celestial,
que ni es vidriera ni es fuente,
siendo como ésta corriente
y como aquélla cristal.
Pero cristal sin presencia;
sólo espíritu sonante
de cristal, de esencia errante
de cristal: ¡sólo potencia!
Provoca la diligencia,
el bienestar, el desvelo,
cuando el recreado suelo
toca; la afición provoca
de una sed, de un ansia loca
de irse a su compás de vuelo.

(pp. 21-22)

tiene poco que ver con la vidriera de los místicos, metáfora del alma penetrada por la Gracia ¹⁵.

En otros casos la lectura de los místicos aflora exclusivamente como magisterio estilístico. Así en estos versos pronunciados por el Hombre ¹⁶.

HOMBRE. ¿Morir?... ¿Podré resistir
tamaño acontecimiento,
o moriré en el momento
en que me vaya a morir
de pena y de sentimiento?

¹⁵ Cf. Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, p. 155, y San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías* (ed. de Cristóbal Cuevas García), Madrid, Alhambra 1979, p. 69. Y tiene que ver poco también con la utilización de la imagen por parte de los teólogos para referirse a la concepción virginal de María (cf. Robert Ricard, *Paravicino, Rabelais, el sol y la vidriera*, en *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 259-263). Lo que hay en Hernández es, posiblemente, un recuerdo calderoniano.

¹⁶ Sobre los mismos llamaron ya la atención Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (*El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981, pp. 73-74). Aquí Hernández no se refiere a una experiencia mística sino a las últimas resistencias humanas ante la muerte como medio de triunfo definitivo sobre el pecado. Ni falta el retruécano entre muerte psicológica y biológica, muy del gusto ya de los poetas cancioneriles (cf. VV. AA., *Poeti cancioneriles del sec. XV*, L'Aquila, Japadre, 1986: *Indice lessicale e tematico, s. v. morte*).

¡Morir!, ¡morir!... No quisiera
morir para siempre, no...
¡Espérate, muerte!, ¡espera!,
¡y déjame que me muera
cuando te lo pida yo!

No quiero, no puedo verte
este instante de mi vida.
¡Ay! Que tu hielo me impida
cuando con ansias de muerte,
muerte, la muerte te pida.

(pp. 163-164)

Sin embargo, en los versos en que el Esposo habla de su función de dador de vida como padre, parece legítimo ver el recuerdo de un planteamiento místico.

ESPOSO. Y en la soledad de amor, sobre seguro,
un mundo quise hacerle.

¡Crear!, por recrear y recrearnos:
tal fue mi pensamiento.
Todo el que crea y siembra, es más que algo;
es algo Dios, si menos.

Y nutrí de creaciones nuestra nada,
antes vacío solo;
vacío acompañado hoy de parábolas:
caos antes, ahora logro.

Anticipé a su vida la del suelo.
Y dije: Hágase el árbol.

Y la palabra mía creó el objeto,
de pronto, verde y alto.

(p. 28)

Obsérvese en este fragmento la complicación retórica, que afecta términos y conceptos clave en la experiencia mística empezando por la «soledad de amor» (la misma del encuentro entre el Pastor y la Pastora): tenemos el poliptoton con el verbo *crear* (en *derivatio* con *recrear*), la dilogía entre *algo* pronombre (en antítesis con *nada*) y *algo* adverbial, la idea del vacío llenado¹⁷, el tácito re-

¹⁷ Vid., al respecto, lo que observa el Padre Pozzi, *op. cit.*, p. 43.

cuerdo de las escrituras ¹⁸. En cualquier caso, el acto de la procreación, tan fundamental en la personal mitografía hernandiana, es algo estrictamente humano y le permite al hombre sentirse tan poderoso como Dios: quedan lejos, muy lejos, la sumisión y la remisión propias del místico; el lenguaje de una experiencia trascendente se aplica a una realidad inmanente tan arrebatada como para empañar la otra.

Lo mismo se da en las otras piezas teatrales, con la excepción de *Los hijos de la piedra* y del *Teatro de urgencia*, excepción bien explicable por el carácter prosaico de la primera obra, y por el tono propagandístico de las cuatro escenas publicadas en 1937.

En *El labrador de más aire*, en cambio, es bastante evidente la utilización del lenguaje místico en la perspectiva amorosa a que se aludió. Además del motivo de la «llaga regalada» que ya se notó en el auto ¹⁹ (Encarnación dice de su amor por Juan: «Es una herida tan bella,/ que estoy sufriendo por ella/ y estoy a gusto en mi herida», p. 283) ²⁰, el amor desgraciado de Encarnación por Juan cuaja en dos lamentos principales: uno cuando la mujer está a punto de revelar sus sentimientos, el otro cuando el pastor de más aire es asesinado.

ENCARNACIÓN. Malaventurada soy,
 ¡ay!, que entre venturas malas
 muero y vivo.
 Volar quisiera y estoy
 amarrada por las alas
 a un olivo.
 Mi vida es una condena
 y es un anhelar amargo
 de sabor.
 Largo amor y larga pena,
 larga nieve y fuego largo:
 largo amor.
 Por este amor que me embarga
 de cisternas y herrerías,
 fuego y nieve,
 es mi vida muerte larga
 unos días, y otros días

¹⁸ Son evidentes los ecos del primer capítulo de la Génesis. Una investigación paralela a la que se está llevando aquí sería la de las huellas bíblicas en el teatro de Hernández. En el auto constituyen, más allá de lo históricamente concreto de cada texto bíblico, la figura alegórica del hombre cristiano. Pero rastros del texto sagrado se notan también en el teatro social.

¹⁹ Entre varias llagas amorosas no falta en el auto la mística del corazón del hombre herido por el Labrador (Cristo): «Estoy hace tiempo herido./ Bienherido estoy: me hirió/ quien me hirió y se hirió, y quedé/ tan bien malherido, que/ no puedo curarme, no/ hasta que a su lado esté» (p. 165). Sobre estos versos llamaron ya la atención Díez de Revenga y M. de Paco, op. cit., pp. 51-52.

²⁰ Duele en cambio la herida que a Juan le causó Isabel: «¿Has traspasado de mi puerta/ por recrearte en la herida/ que llevo sobre mi vida/ para tu persona abierta?» (p. 372).

vida breve.
Tengo lengua y estoy muda,
tengo voz y para nada,
nadie suena.
Muerdo la flor de la ruda
y ardo sedienta y callada
como arena.
Grano a grano llueve y brilla
la arena caliente y roja,
grano a grano,
y me gasta la mejilla,
y la boca me deshoja
y la mano.
Tráeme, amor, una granada,
que corrobore lo rojo
de mis venas.
No me traigas una espada
de suspiros, un manojo
de aire y penas.
Quítame todos los pesos
que me hacen ir débilmente
sobre el pie,
y una corona de besos
alrededor de la frente
cíñeme.
Adórname con tu planta,
fortalece mis pasiones,
y coloca,
en torno de mi garganta,
un collar de corazones
con tu boca.
Sé molino de mi afán,
que harina deseo ser
y soy trigo:
ser harina de tu pan,
para nutrirte y poder
ir contigo.
Mi frente siempre te lleva
dentro de su hirviente hueso
como un clavo.
Renueva pronto, renueva
mis dos labios con un beso
tuyo y bravo.
Devuélveme los colores,
que parezco una retama

de amarilla.
Que anden tus labios pastores
devorando como grama
mi mejilla.
Agráciame con tu amor,
que en amor sin compañero
me desgracio.
No tiene ningún sabor
sin ti la vida, y me muero
muy despacio.

(pp. 327-328)

ENCARNACIÓN. Espera un poco, Juan mío,
respira un poco, despierta
un poco... ¡Muerto está, frío
está y anhelo estar muerta!
¿Qué monte de pesadumbre
y de desventura soy,
que me arrebatan la lumbre
cuando a calentarme voy?
¿No he de verte vivo más?
¿Y quién revivirte puede?
Ni el agua se vuelve atrás
ni la vida retrocede.
¿Qué haré sin ti con mis días?
Sin ti llegarán los años
como las más negras crías
a los más blancos rebaños.
La muerte de sombra fiera
me sustituye en tu cama.
Mi gusto esperaba miera
y le han traído retama.
De un tajo has quedado en paz,
y de otro tajo, amor mío,
cayó tu cuerpo hecho un haz
y tu corazón un río.
Ya se te quiebra el color:
¿dará tu boca, de pana
para besar, el hedor
de cuanto el tiempo agusana?
Montón de airosa hermosura,
gusto de mi paladar,
era donde la verdura
siempre estuvo por segar.

Sal que dio siempre a mi vida
tanta sazón, miel tan poca,
venda que pidió la herida
incurable de mi boca.
Quiero quitarme esta pena,
y vestirme la mortaja,
y esparcirme como arena,
y aventarme como paja.
Molerme como semilla,
perderme en el polvo vago,
y al borde de tu mejilla
morirme de un solo trago.
Deja tu boca en mi apoyo;
¡ay, no te la lleves, no!
Que no se la coma el hoyo
y que me la coma yo.
No mereces ser deshecho
por el gusano cruel:
¡que hagan un hoyo en mi pecho
y que te entierren en él!
No quiero que hierba sea
tu cuerpo, tu corazón
fundido en una pelea
de un trueno con un león.
De amapola en amapola
iban, y de beso en beso,
tus ojos de carne sola,
tu boca de carne y hueso.
Recogeré tu saliva
espumosa y colmenera,
y la pondré mientras viva
en mi corazón de cera.
Viento que no bebe viento,
nido despoblado, nido,
polvoriento, polvoriento,
ido para siempre, ido.
Gime mi garganta, gime...
Ven a mi regazo, ven...
Dime, primo hermano, dime
quién te ha malherido, quién.
Rebrota en sangre, rebrota
fuerte como el olmo fuerte,
poco a poco, gota a gota,
vida a vida, muerte a muerte.
Puerto has encontrado, puerto,

navío, dulce navío,
muerto ante mis ojos, muerto,
frío para siempre, frío.
Me acomete una desgana
mortal, amor, porque sé
que te buscaré mañana
y ya no te encontraré.
¡Ha muerto Juan, el airoso
de voz y de movimiento,
y al quedar él en reposo
se quedó el aire sin viento!

(pp. 399-401)

Hernández recoge, evidentemente, los rasgos más típicos de la expresión amorosa occidental, pero filtrados, probablemente, a través de la literatura mística. Como se apuntó ya, la distinción no siempre es fácil. En el primer lamento obsérvese la estructura *per opposita* de las primeras estrofas, que en sí remite a la bien conocida estructura estilística romance que reúne ejemplos tan sobresalientes como el soneto 134 del Petrarca (*Pace non trovo e non ho da far guerra*) o la *Cançó d'opposits* de Jordi de Sant Jordi; sin embargo nos recuerda también a nivel léxico y, sobre todo, temático (el dolor espiritual —«muero y vivo»—, la alternancia de momentos de arrebatación y otros de desierto espiritual, la desgarradora afasia), la descripción de los momentos de lucha íntima que se viven en toda experiencia mística. No nos tienen que engañar las referencias aparentemente realísticas: la granada, por ejemplo, es fruto demasiado cargado de resonancias de tipo místico²¹ como para pensar que se alegue sólo como elemento cromático (y en efecto la aparición de esta imagen procede de dos imágenes anteriores: los granitos de arena y el color de la sangre). También una imagen aparentemente tan coloquial como la del clavo («Mi frente siempre te lleva/ dentro de su hirviente hueso/ como un clavo») se puede recoger entre los místicos. Y, por fin, el deseo de Encarnación de ser trigo molido por Juan, y alimento para él, recuerda fácilmente la aspiración a la aniquilación total que místicos de todas las religiones, las épocas y los países han manifestado muy frecuentemente²². Conforme con la inspiración fundamentalmente melodramática de la obra, Hernández abunda en pormenores típicos, y pretende cierta verisimilitud al colocar en los discursos de personajes rurales muchas referencias a su ambiente; sin embargo estos mismos elementos en los momentos clave del drama toman un significado profundo. En la escena IV del primer

²¹ Cf. Chevalier-Gheerbrant, *op. cit.*, s. v. *grenade*.

²² La idea vuelve a aparecer en el segundo lamento.

Sobre lo estrictamente sanjuanista de la construcción de esta imagen *vid.* San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin *cit.*, pp. 36-38.

«cuadro», por ejemplo, cuando las mujeres discuten entre sí acerca de la hermosura de Juan, Baltasara declara:

Sus ojos sólo un momento
en mi cuerpo han reparado
pero con tanto ardimiento
que atravesada me siento
por sus ojos de venado.

(p. 269)

El ciervo que huye después de haber herido de la primera copla del *Cántico espiritual* es bien reconocible en la imagen aparentemente popular de «los ojos de venado». Y lo mismo dígame para el soplar de aires inebriantes a que se refiere Rafaela («¡Qué aire el suyo! Me ha rozado/ al cruzar por su camino,/ y a su soplo se me vino,/ el cabello a este costado/ y a este otro un torbellino» p. 270) o el olor a flor advertido por Luisa («El olor de su pechera/ me ha trastornado de amor./ Nunca olí rosa mejor/ que su pechera, y me hubiera/ marchado tras de su olor» p. 270)²³. Para las aldeanas que se han enamorado de él Juan es el único elemento que da sentido a la existencia, según un esquema retórico («Ser *a* sin *b*», donde *b* es el elemento básico de *a*) aprovechado por los místicos:

RAFAELA. ¡Sin Juan no puedo vivir!
BALTASARA. ¡Sin Juan, mi amoroso afán,
 ansias de muerte me dan!
LUISA. ¡Ganas me dan de morir
 sin Juan!
TERESA. ¡Sin Juan!
TODAS. ¡Ay, sin Juan!
BALTASARA. ¡Sin Juan soy desde esta tarde
 vino perdido en la gleba,
 y no tendré, amarga prueba,
 ni bodega que me guarde
 ni viñador que me beba!
LUISA. ¡Sin Juan soy tierra baldía!
TERESA. ¡Sin Juan soy campo sin flor!
RAFAELA. ¡Y soy fruto sin sabor
 y sin dueño!
BALTASARA. ¡Ay vida mía,
 que te has aireado de amor!
LUISA. ¡Sin Juan seré paladar
 estragado eternamente!

²³ Vid. fray Luis de San José, *Concordancias de las obras y escritos del doctor de la Iglesia San Juan de la Cruz*, Burgos, El Monte Carmelo, 1948, s. v. *olor*.

TERESA. ¡Seré corona sin frente!
 RAFAELA. ¡Sirena seré sin mar!
 BALTASARA. ¡Seré sediento sin fuente!
 LUISA. ¡Seré molino sin viento!
 TERESA. ¡Viento seré sin destino!
 RAFAELA. ¡Seré polvo sin camino!
 BALTASARA. ¡Corazón sin movimiento;
 viento, polvo, pena, vino!

(pp. 271-272)

Para varios lugares de la obra parece oportuna esta misma lectura, como se puede ver en especial en las dos largas intervenciones en que Encarnación y Juan se declaran su amor.

ENCARNACIÓN. Sí, Juan. No ha podido ser
 nadie más que tú, y así,
 mientras tú hacia otra mujer,
 yo he vuelto el alma hacia ti.
 Y todo mi cuerpo entero
 viene arrastrado a ti, Juan,
 como una hebra de acero
 a un precipicio de imán.
 Dame tus labios lucientes,
 antes que se me concluya,
 devorada por mis dientes,
 la boca mía que es tuya.
 Fortalece mis afanes
 de amor con tu voz de viento,
 que mover puede huracanes
 con la fuerza de su aliento.
 Tengo el corazón rendido;
 tengo desesperanzado
 cada amoroso sentido
 y cada amoroso lado.
 Mis brazos de par en par
 los traigo para los tuyos;
 anégame tú en un mar
 de abrazos, besos y arrullos.
 ¡Qué olor a celosa higuera
 y a sangre celosa siento!
 ¡Ay, esta noche quisiera,
 morirme bajo tu aliento!

JUAN. Me conmueve y me da gozo
 oír en la sombra el rumor

de tu amor, que, como un pozo,
hondo ha guardado su amor.
Tu pecho se me revela
transparente junto al mío,
que ya conseguir anhela
su conjunto de rocío.
Salgo esta noche de dentro
de una arenosa pared
y con el agua me encuentro
en un desierto de sed.
A la vista estremecida
de tu amorosa humedad,
verdece sobre mi vida
un árbol de claridad.
Siento que un árbol sediento
llevo incorporado en mí,
y ya sus raíces siento
extendiéndose hacia ti.
Cisterna que de repente
sustenta el árbol que soy;
manantial, aljibe, fuente
desconocida hasta hoy:
¡qué descubrimiento de oro,
qué sorpresa de cristal!
Toda raíz, incorporo
mi vida a tu manantial.
Me salvas de la sequía,
y risueñas estaciones,
fuente amante, prima mía,
a mi triste tronco impones.
Desde un páramo sin flor
hasta un florido cercado,
la cisterna de tu amor
me ha traído y me ha salvado.
Mas ¿cómo no vi en tu cara
tu amoroso sentimiento,
si un deseo se declara
por un solo movimiento?
¿Cómo no leí en tu frente
lo que tu sangre escribía
sobre tu hueso valiente
para la persona mía?
¿Qué ceguera he padecido
para no descubrir, prenda,
amor que en cada sentido

tuyo ha escrito una leyenda?
 Con toda el alma que tengo
 te querré, te quiero ya.
 A un amor posible vengo
 y un imposible se va.
 Para mía, para esposa,
 para madre te requiero.
 Eres sencilla y hermosa
 como la flor del romero.
 Sobre las demás mujeres,
 para mi mujer te escojo.
 Nata de la luna eres
 entretejida en mi ojo.
 Que la vida a borbotones
 salga de nosotros y entre
 a poblar habitaciones
 con los hijos de tu vientre.

(pp. 396-398)

Las dos facetas de toda experiencia mística, o sea el miedo a no llegar a la unión o sufrir su interrupción, y la satisfacción por la intimidad conseguida, se encuentran, vueltas a lo profano²⁴, en las palabras de Encarnación y Juan respectivamente. La mujer percibe como próxima la conclusión de una felicidad que todavía no ha experimentado, y son los campos metafóricos del dolor y la aniquilación los que sobresalen en sus palabras; la metáfora del imán —aunque de uso universal— aparece también en los místicos²⁵. Las metáforas que Juan utiliza se agrupan bajo el signo del agua que riega el árbol seco, el páramo desierto; es metáfora de empleo abundante en el lenguaje religioso, y particularmente rica en sugerencias místicas por la alusión al pozo y la cisterna, evidentes variantes de la cueva y su concavidad la segunda, medio de bajada al «centro» el primero²⁶.

En *Pastor de la muerte* (1937), obra de guerra cuya grandeza literaria hay que reconocer más allá de lo propagandístico, aparece sobre todo el «misticismo de la procreación», estudiado por Marie Chevalier en los poemas:

²⁴ Sobre la vuelta a lo profano, práctica especular respecto a la vuelta a lo divino, *vid.* Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 35-43.

²⁵ Cf. Chevalier-Gheerbrant, *op. cit.*, s. v. *aimant*. *Vid.* también *El torero más valiente: «¿Cómo podré, Soledad, si me imanta tu hermosa?»* (p. 43).

²⁶ Chevalier-Gheerbrant, *op. cit.*, s. v. *puits*. San Juan de la Cruz (*Subida* I, 6) recoge de Jeremías la metáfora de las cisternas rotas.

PEDRO. Porque te quiero sin tregua.
Porque mi querer no acaba
en ti, mujer: que en ti empieza.
Yo te quiero hasta tus hijos
y hasta los hijos que tengan.
Yo no te quiero en ti sola:
te quiero en tu descendencia.

(p. 463)

Al final de estas notas de lectura, quisiera apuntar sintéticamente a lo productivo que es siempre en Hernández el recuerdo de los clásicos españoles: el cabrero poeta, mirado de cerca, se nos revela siempre como hombre de buenas lecturas, aunque tan íntimamente asimiladas y recreadas ²⁷. El teatro hernandiano y su poesía son también un ejemplo más del afecto que los escritores españoles de nuestro siglo siempre demostraron por las raíces de su tradición literaria. Si las deudas con la dramaturgia barroca han sido puestas de relieve constantemente por los críticos, no parecerá inoportuno que se haya perseguido aquí la huella de la gran literatura espiritual española.

²⁷ *Vid.*, por ejemplo, el examen de las huellas garcilasianas de la égloga-homenaje al poeta renacentista (Giovanni Caravaggi, *Un claro caballero de rocío*, «Quaderni ibero-americani», 35-36, 1968, pp. 139-145). En general es también muy sugerente el trabajo de María del Pilar Palomo: *Presencia sanjuanista en la poesía española actual*, en *Simposio sobre san Juan de la Cruz* (Ávila 1985), Ávila, Secretariado Diocesano teresiano-sanjuanista, 1986, pp. 129-150.