Miguel Hernández, una recapitulación

Ángel L. Prieto de Paula

Universidad de Alicante

El centenario (y los centenarios) de Miguel Hernández

PARA LA IMAGEN de un escritor, cumplir cien años –no importa los que lleve efectivamente muerto– es ocasión propicia para buscarle un acomodo más o menos estable en el canon que conforman críticos, historiadores y lectores. Y aunque a menudo los fastos de un centenario atienden más al ruido (propagandístico) que a las nueces (literarias), también pueden ayudar a repensar lo que se da por sabido, a cuestionar tópicos, a interrumpir inercias y a dotar de actualidad a unas u otras estéticas de entre las que componen su completa entidad artística.

Dado que las presentes consideraciones tienen como origen el centenario del nacimiento de Miguel Hernández, bastaría con acudir a su obra para apreciar la importancia que en ella tuvieron los centenarios de *otros* autores: eso, acaso, ayudará a vencer las reticencias de algunos acerca del sentido de estas conmemoraciones. Las poéticas del 27, que se encuentran en el origen de la suya propia, están vinculadas a un centenario: el tercero de la muerte de Góngora, que a la altura de 1927 ejemplificaba para los jóvenes renovadores la insurgencia frente al academicismo y la apuesta por una literatura volcada a la imagen y liberada del referencialismo inmediato. La figura de Lope, segundo modelo dramático en quien puso Miguel Hernández los ojos –el primero fue el Calderón de los autos sacramentales–, vino reforzada por la celebración en 1935 del tricentenario de su muerte. Precisamente el 27 de agosto, fecha de la muerte del Fénix tres siglos atrás, pronunció Miguel Hernández una conferencia sobre la presencia de Lope en los poetas «de hoy» en Cartagena, a cuya Universidad Popular

Miguel Hernández hacia 1933

lo invitaron sus amigos Carmen Conde y Oliver Belmás, donde interpreta en clave revolucionaria y con notable anacronismo los dramas lopescos «de comendador», en la base de *El labrador de más aire*. Y sigamos con los centenarios. En 1936, el río Tajo es paisaje acuático común para la recreación que efectúa de Bécquer, de quien se conmemoraban los cien años de su nacimiento, en «El ahogado del Tajo»; y para la de Garcilaso de la Vega, con motivo de los cuatrocientos de su muerte, en «Égloga». Al final, Garcilaso se impondría sobre Bécquer en la implantación de una estética clasicista en la forma, que dio sus frutos en importantes libros del propio Hernández (en quien la métrica garcilasiana no congela los hervores románticos) o de Germán Bleiberg, o incluso en el Lorca de los *Sonetos del amor oscuro*. No siempre las razones de la prevalencia de unos autores sobre otros son literarias: aunque muy apreciados ambos poetas, la mitología de la España franquista propició un mejor aprovechamiento simbólico de Garcilaso (poeta-soldado, allegado a Carlos V y *contino* de los ejércitos imperiales) que de Bécquer.

Así las cosas, el centenario del nacimiento de Miguel Hernández nos permite revisar la actualidad de su poética, del mismo modo que en su tiempo hizo él con Lope, con Bécquer, con Garcilaso de la Vega, y poco antes habían hecho sus contemporáneos mayores con don Luis de Góngora.

Claves y cadenas biográficas de su obra

Si quisiera expresarlo en pocas palabras, afirmaría que la valoración literaria de Miguel Hernández ha dependido demasiado de las circunstancias de su biografía: autodidactismo, búsqueda afanosa del triunfo literario, acelerada evolución ideológica, fiebre creativa en medio del bullebulle de preguerra y del ruido de obuses en la guerra, cárceles, enfermedad, muerte temprana. En su psiquismo destacan la persecución contumaz del cumplimiento de su designio de escritor, y una trayectoria poética lúcida en su atropellamiento, que en un parpadeo pasó del costumbrismo decimonónico a la verbena vanguardista, y de ahí, sucesivamente, a la poesía neorromántica, surrealista y de trincheras, para terminar en los poemas de *Cancionero y romancero de ausencias*. Sorprende mucho y conmueve más aún el que este camino fuera recorrido por alguien que vivió treinta y un años, solo diez de ellos de creación literaria –y seis de esos diez pasados en la guerra y en la cárcel–, entre precariedades culturales y materiales, zozobras bélicas, enfermedades y presidios. Todo ello afecta necesariamente a la percepción que de él pueda tener un lector. No deja de ser lógica, pues, la gran relevancia de lo biográfico en Miguel Hernández; pero que sea lógica no significa que resulte bueno para la suerte del escritor mantener indefinidamente esta situación, como trataré de explicar más adelante.

Un bosquejo recapitulativo como este no puede recorrer con detalle aquellos aconteceres biográficos que se imbrican más estrechamente en la sustancia de su obra. No puede, ni siquiera debe, recorrerlos, pero sí distinguir la silueta de su andadura existencial, sin perderse en detalles no relevantes: modo de contemplación éste que exige entrecerrar los ojos para no ver sino los grandes trazos de su afirmación experiencial. En esa silueta psicobiográfica destacan los trompicones en la formación literaria del escritor, al que por conveniencias económicas sacó del colegio su padre, un tratante de ganado acomodado (y no el paupérrimo cabrero que nos presenta el tópico). A los consejos y libros prestados por el canónigo Almarcha ha de sumarse el aprendizaje proveniente de su contacto con varios jóvenes cultivados que se juntaban en la tahona de los Fenoll, aunque es lo cierto que se trató más de una reunión ocasional que de una tertulia regular. Particularmente fructífera fue su relación con José Marín («Ramón Sijé»), cuya gran cultura casi no había podido ser metabolizada por razones de edad (era tres años más joven que Miguel, y murió apenas cumplidos los veintidós). Muy pronto, el provinciano que llegaba a Madrid desde su ciudad levítica fue cegado por las luminarias intelectuales y artísticas de la capital, lo que provocaría su alejamiento del torturado y ultramontano catolicismo de Sijé, cuya tempranísima muerte, al alimón con el remordimiento, dictaron a Hernández la «Elegía» al amigo «con quien tanto quería».

En un poeta nuclearmente amoroso como Miguel Hernández, es muy importante su relación con las mujeres que acompañaron el proceso de su maduración sentimental. En un plano de afinidades espirituales, destacan entre ellas María Cegarra e incluso María Zambrano, pero sobre todo la pintora Maruja Mallo, en el contexto de la apertura del poeta a la

María Zambrano

estética de la Escuela de Vallecas. Maruja Mallo es la receptora de la mayor parte de los poemas de *El rayo que no cesa*, aunque al cabo, y frustraciones sentimentales al margen, el autor retornara a la novia del pueblo, Josefina Manresa, como en una regresión fetal a la seguridad de los orígenes, resultado de la necesidad de un refugio ante los azacaneos madrileños. Las circunstancias de la guerra, en uno de cuyos paréntesis se casó con Josefina, y a pesar de la presencia sostenida de esta en la mente del poeta cuando ya había emprendido su periplo carcelario, explican el que Miguel Hernández apenas viviera algunas semanas discontinuas con Josefina, de cuya frecuente incomprensión se duele. Sus cartas combinan las declaraciones sentimentales a la mujer –como amante y luego como madre– con sus quejas, veladas o explícitas, por la cerrazón tradicionalista y el derrotismo de aquella. La dulzura y determinación de su novia y enseguida esposa supusieron un contrapunto práctico a las ideaciones políticas del poeta, a cuya ingenuidad suicida no pudo, empero, imponerse el buen sentido de Josefina, cuando aquel se empeñó contra toda prudencia en regresar tras la guerra a Orihuela, donde lo detuvieron y comenzaría su calvario.

Antonio Machado

Tratándose de Miguel Hernández, resulta casi inevitable entender su vida a la luz de su muerte, como si los acontece-res sucesivos de su aventura existencial fueran eslabones de un destino al que la muerte daría cumplimiento. «En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte», escribió César Vallejo, el indio de Santiago de Chuco que podría ser su hermano mayor. Hernández pareció sentir a su espalda los pasos acelerados de una muerte que le estaba ya dando alcance. Y por eso las prisas, el turbión de su existencia, la evolución desasosegada e increíble.

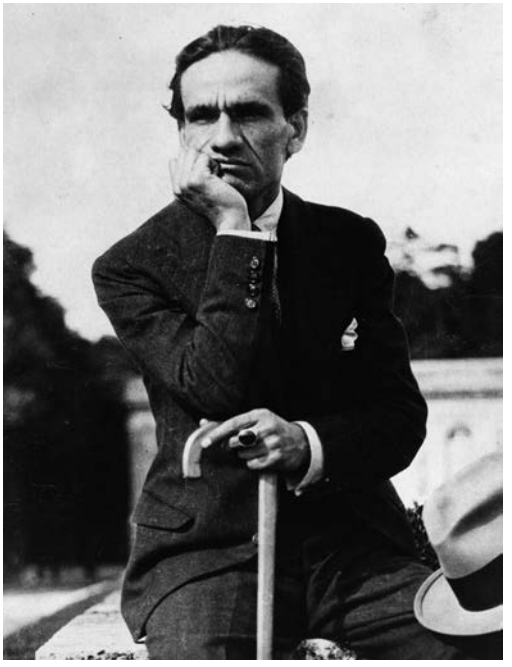
Aun cuando lo anterior sea el resultado de una mistificación –poética; pero mistificación al cabo–, podría asumirse sin graves dificultades si no fuera porque, de este modo, toda la obra de Miguel Hernández termina reducida a la condición de trasunto de su biografía, al punto de que hasta hace poco ha sido tarea imposible deslindar la una de la otra. Así sucedió durante toda la posguerra, e incluso en los primeros años del posfranquismo. No es el único caso en que se ha producido esta confusión, que ha provocado la canonización cívica del hombre a costa de su entidad como creador. Con Antonio Machado ocurrió otro tanto, a pesar de que su vida, más dilatada que la de Hernández, no admite una simplificación como la de este, atenida a la Guerra Civil y a su entorno sociopolítico; no obstante lo cual el Machado dominante durante mucho tiempo fue el ajustado al arquetipo de poeta cívico, por contraste con los artistas a los que se presentaba encerrados en su torre de marfil («turriebúrneos», Unamuno *dixit*) al modo de Juan Ramón Jiménez. De forma que no deberíamos desesperar por el hecho de que la escritura y la biografía de Miguel Hernández hayan aparecido ante los lectores en un paquete único. A fin de cuentas, los lectores de las décadas pasadas conocían de primera mano las penalidades en que dicha escritura hubo de producirse, y no les resultaba fácil omitir en su interpretación del texto los acontece-res históricos y personales que están en la base del mismo. Sin embargo, ha llegado el tiempo en que el proceso de relación entre vida y poesía deberá ser el inverso, si es que Miguel Hernández es un autor destinado a permanecer. Ante unos lectores nuevos, alejados de la experiencia del hombre, habrá de ser la obra, en todo caso, la que conduzca a la vida del poeta, y no la vida la que permita mantener encendida la llama de la obra.

A partir de este momento, en que ya no cabrá contar con la complicidad o la contaminación patética de los receptores, el poeta deberá salvarse a cuerpo gentil: en su escritura. Si así no fuera, terminaría por desactivarse estéticamente. Y no es que esté propugnando la desatención a los difíciles avatares de su vida, sino la consideración de estos como un punto de arranque necesario para su literatura, pero finalmente subsidiario de esta. Otros muchos coetáneos padecieron semejantes penalidades a las del oriolano, y, sin embargo, no despiertan nuestra atención en igual medida. Si esto es así, es porque en Miguel Hernández los materiales fungibles de la experiencia vital han cuajado

en un producto estético que requiere de un entendimiento también estético. Solo si liberamos al escritor de la cárcel de su biografía podrá emerger su voz con todas sus potencias expresivas. En la medida que el centenario propicie esa lectura del poeta en cuanto poeta, habrá resultado de utilidad. De lo contrario, los espectáculos y celebraciones a la mayor gloria del autor quedarán amortizados en cuanto se apaguen las luces, reducidos a humo de pajas, desechos de una arquitectura cultural efímera.

Constitución estética del poeta

La poética hernandiana se apoya en tres parejas de elementos que constituyen la sustancia fundante de su escritura. La primera de estas parejas, de índole temática, está formada, de un lado, por el elemento pastoril de cierta tradición ruralista en la que había bebido –Gabriel y Galán, Vicente Medina–, y, de otro, por la sublimación bucólica de ese mundo, hasta su desleimiento esteticista. Buena parte de sus poemas anteriores a *El rayo que no cesa* vacilan entre ambas propensiones contrapuestas, aunque solo la primera lo empuja hacia la visión conservadora que entiende la vida campesina como dechado de virtudes frente a la colonia de los vicios representada por la ciudad. Hubo el poeta de superar ese momento creativo (el de los «sonetos pastores» y la alabanza de aldea) y resolver los nudos de su ideología primera para estar en disposición de avanzar, ya sin rémoras del pasado, hacia el mundo del progreso. La segunda pareja de constituyentes, de índole estética, está formada por dos tendencias enfrentadas: clasicista, que encontró en Garcilaso y en sus herederos la pauta en que fijarse; y vanguardista, en sus varias formas de manifestarse en los años de su primera madurez (neobarroquismo, plétora nerudiana, irracionalismo). La tercera pareja, relativa



César Vallejo

a la intención tanto como al tono, sería la formada, por una parte, por la inclinación hacia una poesía donde asoma el yo personal, en sus diversas expresiones psíquicas y sentimentales; y, por otra, hacia la poética coral, hímnica en su enunciación y subversiva en sus propósitos, a que lo abocarían los ejemplos de otros autores y las circunstancias sociopolíticas vividas a partir de 1935.

Los miembros correlativos de estas tres parejas tienen distinta presencia a lo largo de su evolución poética, y no pueden sin más asignarse a una sola de sus etapas. Por no citar sino un ejemplo, la poética de la intimidad, en la vertiente contraria a su escritura comprometida, corresponde a periodos distintos y no consecutivos de su vida, de manera que la última colección de poemas –*Cancionero y romancero de ausencias*– supone un regreso a la intimidad después de los dos libros de guerra: *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*.

El difícil asentamiento literario de Miguel Hernández tuvo su momento principal en torno a la publicación de *El rayo que no cesa* (1936), coincidente con los preparativos e inicio de la Guerra Civil. El contacto con autores del entorno del 27,

Ignacio Sánchez Mejías

sus copiosas y desordenadas lecturas, y, sobre todo, su inextinguible fiebre creativa dentro ya de un ámbito en que la rehumanización venía a ocupar el hueco del purismo de los años veinte, darían como resultado este libro, que debe entenderse como un producto de la tensión entre la proclividad hernandiana al patetismo y la condensación expresiva que caracteriza sus mejores momentos.

Para llegar hasta ahí, había hecho las genuflexiones debidas al *statu quo* estético, muestra de lo cual es *Perito en lunas*, de 1933. Pero ya entonces, no obstante, el gongorismo y el purismo a los que rendía pleitesía (con su fascinación cinematográfica por lo visual, la ligereza metafórica a lo Gómez de la Serna, la nota aforística a lo Bergamín, la atracción por la literatura jeroglífica de estirpe tanto barroca como vanguardista) estaban en franco repliegue, y comenzaban a ser una nota del pasado. El libro remitía, sí, a otros anteriores de Alberti (*Cal y canto*) y Gerardo Diego (*Fábula de Equis y Zeda*), el cual apuntaba, a su vez, a Gabriel Bocángel; pero también era un ejemplo de la atracción por el criptograma conceptual tan presente en la figuración cubista como en los emblemas barrocos. Al brindis ya extemporáneo, por tardío, a la poética seiscentista y a la literatura de ciertas vanguardias, se unió el reconocimiento a la mitología generacional. De dicha actitud es buena muestra el homenaje poético al torero Ignacio Sánchez Mejías, muerto en la plaza de Manzanares. Me refiero a «Citación fatal», poema que Miguel Hernández envió al *ABC* para su publicación sin que el periódico se dignara darlo a la luz. La anécdota apunta a la categoría: cuando murió el torero, una tarde de agosto de 1934, se echaba una losa simbólica sobre la homogeneidad de un grupo literario a cuyos miembros, siete años atrás, él mismo había llevado hasta su Sevilla para homenajear a Góngora (cordobés, por cierto, y no sevillano) y les había acogido, a cuerpo de rey, en su finca de Pino Montano. Que Lorca, amigo de Sánchez Mejías desde antiguo, o Alberti, que tuvo pujos de torero y llegó a hacer el paseíllo con él, compusieran sus respectivos plantos, entraba en lo razonable y aun en lo esperable; que lo hiciera Miguel Hernández es solo una muestra de su empeño por ser acogido bajo el paraguas de aquellos poetas y dramaturgos a los que admiraba tanto, y a cuya zaga se empeñó en ir hasta darles alcance.

La poética de Miguel Hernández es como es, entre otras cosas, por sus relaciones con los poetas del 27, por los que fue recibido y aceptado de manera desigual. En las *Memorias* de 1937, año de su matrimonio con Octavio Paz y de su llegada a España, Elena Garro da a entender que algunos escritores de ese círculo consideraban a Hernández una suerte de arrimado, que cultivaba una imagen de pastor menos idílica que rústica para hacerse un hueco en el panteón de la nueva poesía. Entre todos los que mostraron algún desvío a Hernández, destaca Lorca, en quien se adivina un paternalismo displicente

entremezclado con la admiración y quién sabe si con los celos; y no porque la renuencia de Lorca fuera mayor que la mostrada por algún otro, sino por el contraste con la admiración que por el granadino sentía el poeta-pastor, para quien Lorca era el dechado absoluto. El joven de Orihuela buscaba con indisimulada impaciencia hacerse un sitio en Madrid, y debió de parecer un moscardón a quienes, dada su situación social o preeminencia literaria, se sintieron atosigados por ese muchacho que, con el atrevimiento que dan la seguridad en lo que se hace y la determinación de triunfar, pedía, rogaba, inquiría y suplicaba: dinero, reseñas, favores literarios, atención.

Tras la sustitución del influjo de sus paisanos, singularmente de Ramón Sijé, e incluso del compañero de los novísimos poetas José Bergamín, por el de los madrileños de adopción Aleixandre y Neruda, entre otros, Miguel Hernández se vio afectado extraordinariamente por el turbión de los años de la guerra, al punto de convertirse en uno de los más activos propagandistas políticos tanto en el frente como en la retaguardia. A esa tarea puso las armas y los bagajes con una intensidad y un acierto que no encuentran parangón en la poesía española, salvedad hecha, acaso, de Rafael Alberti. Había pasado el tiempo en que la asepsia purista y la gratuidad tropológica constituían el ideal de los nuevos escritores. Los mismos autores que hasta finales de la tercera década del siglo encarnaban un vanguardismo experimental y lúdico estaban modificando sus planteamientos: Lorca afirmaba en 1931 que el arte por el arte era una cursilería arrumbada, y que en un momento dramático como el que se vivía entonces, el poeta debía unirse a las aspiraciones populares. El cansancio del purismo, la revolución estética surrealista y el clima prebélico propiciaron en los autores del 27, y desde luego en Miguel Hernández, una rehumanización temática, de carácter político en ocasiones.

A los tres años del conflicto corresponden dos obras hernandianas de distinto signo, a pesar de que suela aludirse indiscriminadamente a ellas. *Viento del pueblo* (1937) es un libro de aluvión, poco congruente en su estructura, que obedece más a los azares de una construcción yuxtapositiva que a una planificación para la que se hubiera requerido una calma de la que no dispuso el poeta. El libro se inscribe dentro de una poesía de índole coral y optimismo voluntarista, concebida como aliento épico para los combatientes. Hernández acude a la mitología del objeto-herramienta, que había sido cultivada principalmente por los teóricos y creadores del futurismo parafascista o fascista. Ello explica que sus versos adopten un aire de exaltación de la violencia, dinamismo bélico y destrucción apocalíptica. Cosa distinta sucede en *El hombre acecha* (1939), a horcajadas entre la condición de édito y de inédito, pues su impresión no fue seguida de la distribución y la lectura, al ser sus ejemplares destruidos por las tropas franquistas que entraron en Valencia al final de la guerra. El pindarismo de su libro anterior no desaparece, pero adquiere una complejidad mayor, y en los intersticios

Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y José Bergamín en la guerra, 1936 (Fundación Cultural Miguel Hernández)

Dámaso Alonso

de su canto penetran las consideraciones relativas a la devastación, el dolor y el vislumbre de una derrota que se adivinaba inminente.

Si *Viento del pueblo* respondía a un modelo de poesía revolucionaria, de muchos de cuyos poemas se había barrido la palpitación lírica, *El hombre acecha* supuso una inflexión hacia su intimidad desarbolada, al tiempo que un avance estético que nos permite entrever la poética que habría de cuajar en sus trémulos, desazonantes, densos en la expresión aunque livianos en la forma, poemillas de *Cancionero y romancero de ausencias*.

Pinturas murales en la cárcel de Alicante en homenaje a Miguel Hernández, 1976

Las composiciones de esta última colecta fueron escribiéndose entre el final de la guerra y el inicio de su exhaustivo viacrucis por los penales de la España franquista, cuando se encaminaba hacia su muerte en la cárcel de Alicante en 1942, a causa de una enfermedad pulmonar agravada por la desidia y el chantaje moral de quienes supeditaron su ayuda a la retractación ideológica del cautivo. Poco importó que la pena de muerte a que fue sentenciado se le conmutara por la inmediatamente inferior (Franco no quería otro escándalo como el de Lorca); así que el condenado a muerte se convirtió en un condenado a morirse, mientras escribía a hurtadillas sus lacerantes poemas terminales. Si este ramillete poético se hubiera difundido como libro a poco de su escritura, la lírica española habría tenido un modelo distinto al del plastificado garcilasismo de los años cuarenta, al que dieron pábulo los autores del grupo *Juventud creadora* nucleado en torno a García Nieto; y, acaso también, a la contestación a este de mano de los poetas tremendistas, al hilo de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, a quienes el último Hernández proponía un dechado conmocionante, corto de voz y largo de belleza, disonante de las exasperaciones gesticulantes y los desgarrones expresionistas que acabaron siendo, hacia 1950, un modo codificado y casi funcionarial de desesperación.

Pero las cosas, es sabido, no sucedieron así. Al margen de la pérdida de una línea poética que presentaba la síntesis entre pureza –pero no asepsia– y compromiso –pero no panfletarismo–, queda en pie la cuestión de hacia qué alturas hubiera escalado este poeta que, en *Cancionero y romancero de ausencias*, se había desprendido del patetismo y del desafuero expresivo a los que propendía naturalmente, pero

también de la aparatosidad procedente de las vanguardias. Esos poemas terminales, escritos en papeles robados a la basura, entre las ratas de la cárcel y la tuberculosis que lo iba dejando sin aire, calcinan nuestra sensibilidad. Con turbadora sencillez e intenso dramatismo, el poeta se plantea en ellos las interrogaciones recapitulativas sobre la vida y la muerte, la inmediatez biográfica, el tema del hijo y la vuelta al amor como única esperanza. Es aquí donde el talento lírico de Hernández, dueño discreto de todos los recursos técnicos pero desprovisto de cualquier inflamación retórica, alcanza el ápice de la emoción.

Nuria Espert en una representación de *La casa de Bernarda Alba*

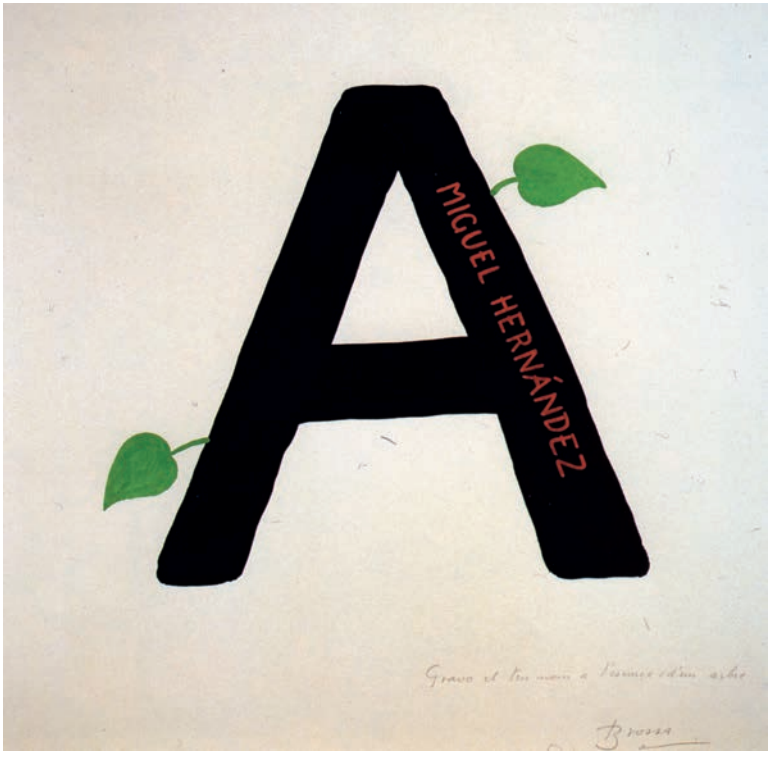
¿Y el dramaturgo?

Cotejado con el poeta, el dramaturgo Miguel Hernández es un interesante ejemplo de acomodación a su tiempo de las alegorizaciones barrocas del auto sacramental, y de transposición ideológica de los dramas de comendador del teatro del Siglo de Oro. Pero así como, en la poesía, las turbulencias existenciales no le impidieron acceder a una cima al alcance de muy pocos, y en algún punto elevada sobre todos, no puede decirse otro tanto del teatro, que requiere de más demorada planificación.

Miguel Hernández en cuanto dramaturgo hubo de imponerse, más que a la inercia de los gustos de un público ahormado por la comedia burguesa y el género chico (que ese sí podía ser el caso de Valle, de Jacinto Grau o, más próximo a él, del propio García Lorca), a su imagen dominante de poeta, tronchado además, como dijera Garcilaso de Elisa, «antes de tiempo y casi en flor». Si en poesía hay que afirmar, sin rebozo, que Hernández es un poeta esencial del siglo XX, en teatro no llegó a ese punto de maduración a que señalaban sus excelentes condiciones. Sus contigüidades con Lorca, el faro que le sirvió de guía en su aventura dramática y en su persecución del triunfo literario, no van muy lejos: pese a lo temprano de su muerte, Lorca vivió el tiempo suficiente como para escribir la trilogía trágica que culmina y concluye en *La casa de Bernarda Alba*, luego de haber purgado sus excesos líricos. Miguel Hernández no dispuso del tiempo suficiente, y su teatro se resiente de cierta inflación poética, en unos casos, y de esquematismo ideológico, en otros.

Ilustración de Ramón Sijé para la revista *El Gallo Crisis* (Archivo de Ramón Sijé)

Su ingreso en la literatura dramática tuvo lugar con el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, entregado a Bergamín para su publicación en la revista *Cruz y Raya*, donde apareció en 1934. Si en términos absolutos no puede afirmarse que es este el canto de cisne del dogmatismo católico dependiente de su joven mentor Ramón Sijé, la obra es, al menos, una de las últimas manifestaciones de un pensamiento cerrado y conservador, que identifica la subversión revolucionaria de los valores establecidos con los elementos alegóricos de la carnalidad y del mal. En el auto de Hernández prevalece una visión contrarreformista del mundo, propia de quien había ido a nutrirse en Calderón de la Barca. En ese mismo año escribió *El torero más valiente*, que se publicó –en parte reconstruida por su editor, Agustín Sánchez Vidal– por vez primera en 1987. El oriolano, que había instado infructuosamente a Lorca para su representación, publicó tan solo un par de escenas en la revista oriolana *El Gallo Crisis*.



Joan Brossa, *Homenaje a Miguel Hernández* (Fundación Cultural Miguel Hernández)

En 1935 escribió Hernández su «tragedia minera y pastora» *Los hijos de la piedra*. Ese mismo año, en el ámbito del homenaje a Lope de Vega, inicia la composición de *El labrador de más aire*, su obra dramática más lograda, aunque resulte en exceso dependiente de sus modelos, que no son otros que *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* o *El mejor alcalde, el rey*. La obra se imprimió en 1937, en la editorial valenciana Nuestro Pueblo. En un denso clima de lucha social, esta tragedia rural en verso presenta la rebelión del héroe individual, Juan, contra el poder caciquil de don Augusto, dueño de haciendas y voluntades, quien dispone finalmente la muerte de aquel. El amor también enfrenta a estos dos polos sociales, confiriéndole a la obra un sentido que va más allá del alcance casticista y de la valoración de la honra que domina en Lope. Tampoco hay en Hernández el sentido colectivista de las rebeliones populares en el teatro de Lope. Por lo demás, y ahora sí dentro de la línea lopesca, el desarrollo trágico está contrapesado por emotivos remansos líricos, como el «romancillo de mayo» o determinados monólogos de Juan y de Encarnación, cuya belleza no llega a asfixiar el nervio dramático.

Que la orientación teatral de Miguel Hernández no era un capricho de poeta lo indica su dedicación intensa al teatro en los años de la guerra, cuyo fragor proporcionó nuevas orientaciones a su escritura. En agosto de 1937 viajó a la Unión Soviética para asistir al V Festival de Teatro Soviético. En el tiempo en que publicó *Viento del pueblo*, dio a la luz las piezas cortas tituladas *Teatro en la guerra*, para cuya ponderación artística ha de tenerse en cuenta el carácter ideológicamente instrumental de casi toda la literatura del periodo. El visible maniqueísmo es el tributo que hubo de pagar Hernández a esa gramática de urgencia, que pretendía antes que otra cosa alentar el espíritu de los combatientes y espantar las dudas ideológicas. Al mismo

espacio creativo corresponde otro drama bélico, titulado *Pastor de la muerte*.

Pronto el periodo carcelario abocaría al joven Hernández a una literatura de ausencias, sin dirección comunicativa. En las cárceles franquistas se apagaría su actividad teatral, que se revela sin sentido ante las nuevas y penosas circunstancias, en las que solo puede manar esa voz de la lírica que pronuncia el yo mientras se dice a sí misma.

Para concluir

La influencia de un creador en la escritura de los autores más jóvenes viene dada por dos elementos: su importancia intrínseca, si es que tal cosa puede acordarse con algún grado de evidencia, y las condiciones en que se produce su inserción en el contexto que le es propio. No siempre ambos elementos van de la mano. Hay escritores de valía incontestable que, sin embargo, son barridos por otros que gozaron de unas circunstancias favorables que los primeros no tuvieron. Miguel Hernández es uno de los autores que vivieron ese desajuste entre su obra y la sociedad que hubiera debido recibirla. Su llegada al escaparate literario, con *Perito en lunas*, se producía con retraso respecto a las nuevas orientaciones poéticas. Pero ello habría de subsanarse pronto, pues con *El rayo que no cesa* se sitúa en línea con la poesía de su tiempo. Los libros de la guerra adolecen, como no podía ser de otro modo, de las carencias que tuvo en general la poesía puesta al servicio de una de las facciones combatientes. Cuando compuso *Cancionero y romancero de ausencias*, la poesía española estaba en un estado de postración del que solo pudo salir bastantes años más tarde.

Toro, de Alfonso Ortuño

Para entonces, sin embargo, Miguel Hernández había pasado a ser un símbolo, silenciado por unos y reivindicado por otros. La enjuta y hermosísima lección que proponía ese conjunto de poemas ya no pudo encontrar el terreno donde fructificar.

Cien años después de su nacimiento, es hora de releer al escritor para que emerja al cabo entero y, sobre todo, verdadero: libre de las penosas ataduras que padeció en su tiempo existencial, pero también libre de cualquier bienintencionada manipulación simbólica.