PERSONAJES FEMENINOS EN EL TEATRO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
VIRTUDES SERRANO

Después de los trabajos ya dedicados al teatro hernandiano, no es posible dudar de la vocación dramática que tuvo el joven pastor de Orihuela. En 1973, con el artículo de Renata Innocenti[1], se inició el estudio de esta parte de la obra del poeta oriolano; siguió el libro de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco[2], centrado exclusivamente sobre esta parcela de su obra[3]; la recuperación hecha por Agustín Sánchez Vidal de *El torero más valiente*[4] ofreció nuevas perspectivas, que posteriormente se amplían con la edición anotada de *El labrador de más aire*[5] y la exhaustiva y reciente publicación de la *Obra Completa*[6]. La mayor parte de sus críticos, sin embargo, ha abordado temas de carácter general[7]; lo que este trabajo pretende es analizar en concreto el personaje femenino como uno de los elementos constitutivos del drama.

La doble personalidad de poeta y dramaturgo llevó a Miguel Hernández a componer en sus piezas teatrales un mosaico de caracteres femeninos que, funcionando como tipos y arquetipos, trasladan sus emociones líricas a la materialidad de sus personajes. En tanto que poeta, proyecta Miguel su intimidad en los seres que como dramaturgo ha construido; en ellos se cumple lo que afirmaba Concha Zardoya, al decir que toda su obra «no es más que la transfiguración poética de ásperas, fuertes y tremendas realidades»[8].

Las mujeres del pueblo que aparecen en las piezas hernandianas son víctimas de la violencia que sobre ellas, como componentes del sector más débil de la sociedad, ejercen los más fuertes. Las palabras de amor y las quejas por la injusticia, la muerte y la soledad, que el autor pone en sus bocas, están inspiradas por el mismo aliento con que, como poeta y como hombre, las expresa en su lírica.

Un elemento de suma importancia para analizar los comportamientos femeninos en los dramas hernandianos es el de la presencia que la visión del mundo del escritor tiene en sus creaciones. En general, Miguel Hernández configura a sus personajes femeninos a partir de un estereotipo social procedente de su medio, que resulta negativo en ocasiones, pasivo a veces y, excepcionalmente, activo y positivo; y los agrupa de acuerdo con las funciones que están destinados a desempeñar en la sociedad.

Realizaré el análisis de los personajes femeninos de los dramas de Miguel Hernández teniendo en cuenta los rasgos dramatúrgicos que los configuran dentro del marco textual y los condicionantes personales, procedentes de la visión del mundo del escritor y de las influencias literarias que en cada momento inciden en su obra. Me detendré, sobre todo, en algunos de los que componen *El labrador de más aire*, por ser la pieza dramática más lograda de su autor.

A pesar de su permeabilidad, Miguel Hernández no participa de la corriente que impregna el teatro de otros escritores del momento, que colocan a la mujer como sujeto

activo y rebelde ante el destino. Su procedencia y educación lo han acostumbrado a ver a la hembra sometida y a identificar a las de todas las especies, por tanto sus mujeres, en general, no se plantean siquiera salir de esa situación; son dóciles ante la adversidad y se comportan de acuerdo con unos cánones que dependen de su condición social y estado.

Un ejemplo evidente de la proyección de sus ideas y vivencias personales sobre una de sus criaturas se encuentra en la actitud de los hombres ante Retama, la pastora víctima de los abusos del Señor en *Los hijos de la piedra*. El punto de vista del Pastor y del Leñador, individuos positivos en el drama, y el del propio autor, trasladado a las acotaciones, no se aleja en este aspecto del que posee el Señor, personaje negativo; lo que distingue a los dos grupos no son las palabras, sino la buena o mala voluntad de sus intenciones.

El Pastor expresa su necesidad de mujer como un objeto más entre los que le son imprescindibles:

> La necesito y la pido, además del cayado y el perro, para vivir con la sangre serena en esta soledad (O.C., II, pág. 1.557);

y su impulso amoroso está condicionado por la luna, como el del ganado:

> Me paso las noches deseando compañera, ahora que la luna altera y enamora el ganado (O.C., II, pág. 1.557).

De igual manera, el Leñador asocia la influencia del verano en la mujer y en las hembras de los animales:

> Ahora las hembras, tanto las animales como las nuestras, desean con más fe que nunca y son sencillas de conseguir (O.C., II, pág. 1.557).

Por ello anima al Pastor, que se muestra tímido y remiso, a que establezca relación con ella:

> Ven conmigo a donde la vi... Me ayudarás a recoger unos haces y, si entre tanto resulta, te apareas con ella. No creo que le desagrade tu juventud (O.C., II, pág. 1.558).

Retama, por su parte, no se opone a la dinámica de la actuación anunciada en el diálogo de los hombres, señal evidente de que, para su construcción como personaje, el autor no ha tenido en cuenta ninguna otra posible actitud. Su acatamiento la convierte en una víctima de la naturaleza con la que ha marcado su autor. Es significativa la situación propuesta por el dramaturgo para el primer encuentro de la pareja:

> *Se quedan en silencio, él dando con el cayado en tierra, ella desatando una cadena de claveles del monte. El Pastor la atrae echándole el anillo del cayado al cuello [...] Se van yendo [...]. Encima de una peña, proyectados contra la luna, surgen una cabra y un chivo requiriéndola a grandes balidos y querellas, hasta caer enlazado sobre ella impetuosamente* (O.C., II, pág. 1.563).

El ejemplo de Retama no es único. Al seleccionar el comportamiento de todos los personajes femeninos que, distribuidos en grupos o individualizados, pueblan sus textos, el escritor está proyectando hacia el público su particular visión del mundo, producto del influjo que sobre él ejerció el entorno social en el que había crecido.

A la figura de la madre la caracterizan el amor y el sufrimiento, que adquieren connotaciones negativas en las piezas en las que dichos sentimientos representan un obstáculo para la realización del destino del héroe[9]. Hay, sin embargo, madres de signo positivo, en las que la nota común del sufrimiento es el símbolo de la lucha. De entre ellas destaca por el dramatismo de su gesto y la belleza de sus palabras, aquella a la que una

bomba ha matado a su hijo de un año en *Pastor de la muerte*. Estas madres abnegadas, que se crecen en el dolor, representan la actitud revolucionaria de Miguel y se encuentran en el teatro de guerra. Tras el emotivo planto ante los despojos de su hijo, la Madre Enloquecida abandona el tono privado de su elegía para pasar al de arenga heroica, mediante la que se une al espíritu poético y revolucionario del Miguel de *Viento del pueblo*[10],

Otro tipo es el de la novia, caracterizada por la frialdad y la dureza, como Soledad *(El torero más valiente)*; o por el instinto posesivo, como Ana *(Pastor de la muerte)*. En el primer caso es la herencia literaria de la poesía amorosa clásica, también presente en los poemas de *El rayo que no cesa*, la que condiciona las actitudes de los personajes. En el segundo, el reflejo de su concepción de ciertos tipos femeninos que, al igual que algunas madres y hermanas de su teatro, con el amor quieren anular la voluntad de los hombres.

El análisis dramatúrgico de las mujeres en el teatro de Miguel Hernández nos lleva a considerar tres grupos: los coros, los tipos y los personajes. Los *coros,* por su propia función, son grupos homogéneos cuyo comportamiento escénico obedece a un canon clásico encargado de marcar la acción y recordar el destino del héroe, o de configurar unos arquetipos de comportamiento, como en los compuestos por madres, hermanas y novias. A la categoría de *tipos* pertenecen casi todas las mujeres hernandianas; dramatúrgicamente marcados, encontramos muy pocos rasgos que las individualicen y sus actitudes dramáticas están impuestas por unos esquemas previos, que, según comentamos, dependen de la visión del mundo y de las influencias literarias recibidas por el dramaturgo. Lingüísticamente, sus discursos están sometidos a dichos influjos o a la expresión poética que se superpone a lo dramático. Como auténtico *personaje* destaca solamente Encarnación, de *El labrador de más aire*.

Triple es también el camino mediante el que se configuran los seres: sus propias manifestaciones lingüísticas y gestuales; lo que los demás dicen de ellos y lo que el dramaturgo indica en las acotaciones como referencias explícitas a su aspecto y comportamiento. Miguel Hernández, que construye unas acotaciones tan complejas para la delimitación de ambientes y situaciones, apenas se ocupa de sus mujeres en los textos secundarios. En *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* el auto sacramental, es la Carne la única encargada de describir, de acuerdo con los tópicos del bucolismo, el aspecto de la Pastora, a quien el dramaturgo hace aparecer en escena de improviso, y es ella, sin más ayuda que sus palabras, la que transmitirá el amor y el sufrimiento que sucesivamente la dominan en los dos momentos de su presencia escénica. Por otra parte, en esta primera pareja de su teatro podemos percibir cómo la dependencia establecida por el amor entre el Pastor y la Pastora hace de ella la víctima de un destino que, representado por el Hombre, ha truncado su felicidad. El evidente eco de la poesía mística no es obstáculo para percibir la autenticidad de su dolorosa queja.

La obra hernandiana mejor construida es *El labrador de más aire*, y en los personajes femeninos que en ella toman parte se dan ejemplos evidentes de todas las categorías dramáticas empleadas por su autor. De entre todos destacan Blasa y Antonina, que corresponden a dos tipos muy bien delimitados. Blasa es la madre que, como en las otras piezas, soporta su carga de amor y sufrimiento por el hijo, pero en su presentación el poeta-dramaturgo la califica de «mujer reposada», y como tal se manifiesta ante las situaciones conflictivas que se le van presentando, hasta que el peso del sufrimiento la haga cambiar su talante. El empleo de refranes, frases hechas y formas lingüísticas populares hablan, así mismo, de su procedencia campesina. Ante don Augusto, el amo, se muestra respetuosa, pero firme, dejando en ocasiones aparecer en sus palabras chis-

pazos de ironía. La intertextualidad que este personaje establece con los villanos con honor del teatro clásico no impide que sus matices enriquezcan el tipo haciendo pensar en un esquema más completo de personalidad.

Como madre, sufre por todo lo que a su hijo le afecta, y resume, con hernandianas imágenes, cargadas de expresividad, el sentimiento que la domina. Pretende salir al paso del peligro que para Juan representa Alonso mostrándose conciliadora, pero la violenta respuesta del mozo la hace cambiar de actitud, pues una madre «acongojada y dolida» es capaz de cualquier cosa por su hijo. La fuerza de su carácter termina por ceder ante la adversidad, hasta tal punto que cambia su forma de ser:

> Esto ya no es vida
> [...]
> ¡Ay quién me dijera
> que la despaciosa
> sería ligera! (O.C., II, pág. 1.736).

Antonina presenta un tipo de mujer de pueblo, entrometida y curiosa que en el transcurso de la acción será reconocida como la desesperada esposa de Carmelo, el «labrador borracho». Antonina está descrita como «curiosa y doliente»; a esos dos caracteres responde su actuación. El popularismo que caracteriza su expresión a lo largo de toda su presencia en escena hacen de este tipo un reflejo vivo de aquellos que Miguel tenía en su entorno próximo. No es casual, a la vista de la construcción de los seres que dan vida a esta acción, que el autor los singularizara desde el comienzo con la denominación de «personas»[11]. Bajo la apariencia superficial de Antonina se encuentra la mujer atormentada por la adversidad, que ella misma se encarga de mostrar mediante el relato de sus desdichas que hace a Blasa. Así se llega al conocimiento de que tiene «un marido borracho / que ni trabaja ni expira»; y de que la miseria ronda su casa porque no hay quien lleve a ella el sustento. Este tipo, como el de Blasa, es más complejo de lo acostumbrado en el teatro hernandiano. La técnica de presentación usada por el dramaturgo permite ver su exterior y conocer la intimidad cotidiana del personaje, uno de los más verosímiles, además, por el equilibrio existente entre su lenguaje, su actuación y su caracterización.

Es, sin embargo, Encarnación el personaje femenino más interesante de todos. Su comportamiento no se parece en nada al del resto de las amadas y amantes del teatro hernandiano, cuya voluntad, o no aparece, o ha sido violentada. Ella, con ánimo resuelto, actúa como lo haría su autor; por eso es sin duda la personalidad femenina más viva compuesta por Miguel Hernández[12]. Encarnación se acerca así mismo a los mejores personajes masculinos de Hernández (Juan, el labrador de más aire, y Pedro, pastor de la muerte) porque, como a ellos, el dramaturgo la ha formado a su «imagen y semejanza».

Desde las precisiones que acompañan a su nombre está marcada como «enamorada» y «prima de Juan». Ambos caracteres actúan como oponentes de su felicidad porque su amor no es correspondido (el giro final del varón es una solución ocasional) y su parentesco es otro obstáculo que ponen de manifiesto en distintas ocasiones otros personajes.

El amor organiza toda su actuación. Aparece en ella como una fuerza incontenible que la fija a la imagen del ser amado, no como a las otras mozas, sino desde las más profundas raíces de su ser. Además posee un rasgo que la acerca aún más a su autor y la hace aparecer como su *alter ego* dramático: su amor es material y requiere, para ser completo, el disfrute físico del ser amado. Encarnación actúa bajo ese impulso del amor en toda su plenitud pasional, presente para el receptor en las formas de expresión de la

protagonista que lo comunica a los otros, o lo describe y se lamenta en emotivos monólogos y soliloquios de hondo y apasionado contenido lírico.

Al tema del amor no correspondido se une en el discurso de Encarnación el del presagio de la desdicha. Desde sus primeras expresiones amorosas, la protagonista predice su adverso destino. Los últimos versos del romancillo de mayo así lo anuncian:

Pocas flores, mayo,
diste a mi vergel:
¡la del amor mío
no va a florecer! (O.C., II, pág. 1.614).

En el poema que tiene como estribillo «Y estoy a gusto en mi herida» afirma con pleno convencimiento:

Sé que de este frenesí
he de salir tan vencida
como la hoja caída
antes del otoño amargo (O.C., II, pág. 1.634).

El marco lírico no encubre el trágico sino al que está predestinada y que ella acepta, por lo que se convierte en un personaje más complejo que los demás, capaz de calibrar las consecuencias de sus actos. En las dos últimas escenas de la obra se reúnen todos estos matices de la personalidad de Encarnación. Con el monólogo inicial del acto III, cuadro III, escena II cristaliza el tema del presagio de muerte:

Huele a sangre corrompida
el aire que me rodea,
y me trastorna la vida
una sangrienta marea (O.C., II, pág. 1.772).

Con la actitud decidida mediante la que, por fin, es ella la que declara su amor a Juan y se entrega a él, culmina el tema del amor. La extensa elegía final que dedica a su amado es una síntesis perfecta de lo que en este personaje hay de humano y auténtico. En las oscilaciones temperamentales mediante las que se estructura se encuentra la psicología de un ser de carne y hueso; en la concepción del amor, en la expresión dolorida por la muerte y en la decidida resolución de su heroína, Miguel Hernández se está reflejando a sí mismo; con Encarnación ha olvidado los prejuicios que condicionaron la construcción de los demás personajes femeninos de su teatro y ha configurado a una heroína doliente, víctima de los abusos de un poder que no permite la rebelión de los débiles.

NOTAS

[1] Renata Innocenti: «Il teatro di Miguel Hernández», *Lavori Ispanistici*, III, Mesina-Firenze, 1973, págs. 151-210.

[2] Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981; 2.ª edic., Alicante, 1986.

[3] Jesucristo Riquelme Pomares le ha dedicado posteriormente dos extensos estudios: *El auto sacramental de Miguel Hernández*, Alicante, 1990; y *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990.

[4] Miguel Hernández: *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986.

[5] José Carlos Rovira y Carmen Alemany, eds., Miguel Hernández: *Antología poética. El labrador de más aire,* Madrid, Taurus, 1990.

[6] Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, eds., Miguel Hernández: *Obra Completa,* Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Citamos por esta edición.

[7] Sobre distintas cuestiones relacionadas con el teatro hernandiano pueden consultarse los artículos de varios autores publicados en, María de Gracia Ifach, ed., *Miguel Hernández,* Madrid, Taurus, 1975; y Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, eds.: *Estudios sobre Miguel Hernández,* Murcia, Universidad, 1992.

[8] Concha Zardoya: «El mundo poético de Miguel Hernández», en María de Gracia Ifach, ed., *Miguel Henrández*, cit., p. 109.

[9] Mientras el sufrimiento de la madre no traspasa los límites de lo doméstico, sirve únicamente como signo caracterizador del tipo; pero cuando mediante su actitud pretende influir en el hijo para que no cumpla con sus deberes patrióticos adquiere un claro sentido negativo, como ocurre con la madre de *El hombrecito*, o con María, la madre de Pedro en *Pastor de la muerte*. Otra dimensión de la madre en Miguel Hernández es la de tierra fértil que ofrece el fruto de sus hijos, como prolongación de la vida de los padres.

[10] Un análisis más detallado de éste y otros textos elegíacos del teatro hernandiano puede verse en Virtudes Serrano, «Lamento de amor y muerte. La elegía en la obra de Miguel Hernández», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, eds.: *Estudios sobre Miguel Hernández*, cit., págs. 455-466.

[11] Con esta denominación el autor singulariza también a los personajes que toman parte en el desarrollo de este drama.

[12] En carta a Carlos Fenoll (12 de junio de 1936) muestra su satisfacción porque «el personaje, mejor, los dos personajes centrales de la obra, los estoy creando a mi imagen y semejanza de lo que siento que soy y quisiera ser» (O.C., II, pág. 2.424).