

LAS MUJERES DEL TEATRO DE MIGUEL HERNÁNDEZ: Construcción dramática del personaje

Virtudes SERRANO

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

ABSTRACT

This paper pays attention to an aspect in the drama of Miguel Hernández that has so far not been the subject of much analysis. Here the dramaturgical analysis of his female characters is made bearing in mind the world view of the poet-playwright in two aspects: one based on his personal experience, and the other deriving from the literary tradition he assimilated. This double vision leads him to the building of a feminine typology of archetypal behaviours determined by a canonically patriarchal world view, and qualified by the characters of the literary heroines stemming from the playwright's reading. The result is the fiancées/wives, sisters and mothers, women defending the honour that would be taken from them by force, or beloved women whose resistance makes their ardent lovers suffer. However, in *En Labrador de más aire* there is a feminine character that is spontaneous and authentic in her emotions, and whom the author has endowed with an outspoken vehement nature.

No parece admisible en el momento actual la difundida creencia de que el teatro de Miguel Hernández apenas posee interés en el conjunto de su producción. Renata Innocenti inició en 1973 el estudio en profundidad de esta parte de la obra del poeta oriolano; el libro de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (1981), centrado exclusivamente sobre esta apenas explorada parcela, sentó las bases para el conocimiento y aprecio de Miguel Hernández dramaturgo y más tarde aparecieron otros extensos análisis (Riquelme 1990a y 1990b); la recuperación por parte de Agustín Sánchez Vidal de *El torero más valiente* (1986) ofreció nuevas perspectivas que se han ampliado con la publicación anotada por José Carlos Rovira de *El labrador de más aire* (1990) y, sobre todo, con la exhaustiva edición de sus *Obra Completa* (1992).

Las páginas escritas sobre su teatro en libros y artículos se centran en cuestiones generales de sus piezas, como el lenguaje poético y el lenguaje dramático, la evolución ideológica o la identificación con sus héroes, por él mismo tantas veces declarada. Otros estudios más particulares han atendido a los problemas de las influencias y relaciones con nuestros clásicos y contemporáneos (Ifach 1975; Díez de Revenga-de Paco 1992). También ha merecido especial atención el análisis e interpretación de alguna obra en particular, como es el caso del auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*; en él confluyen múltiples elementos que lo hacen atractivo para el investigador, puesto que supone la recuperación de un subgénero dramático de hondos raíces en nuestra tradición teatral que renace

en la pluma del oriolano con sus caracteres más genuinos, uniéndose así a una corriente que, con diferencias debidas al autor que lo construye y a la intención que lo guía, se extiende por el panorama teatral del primer tercio de siglo (De Paco 1992a). Por otra parte llamó la atención que el poeta se convirtiese en dramaturgo, consolidándose como tal por la pronta publicación de su primer texto para el teatro¹. Estas cuestiones generales han retrasado el análisis detallado de los elementos dramáticos de los dramas de Miguel Hernández. Eso es precisamente lo que me propongo al abordar el estudio de la construcción de los personajes femeninos dentro del universo dramático hermandiano.

Resulta evidente que a través del texto literario llega hasta el receptor una visión del mundo producto de la concepción del mismo que tiene el escritor, y que le viene dada desde el exterior a partir del entorno que le ha rodeado, las vivencias que ha tenido, la educación recibida, sus relaciones de distancia o acercamiento a los modelos que le han sido impuestos por el medio familiar, la cultura, las amistades y la conciencia colectiva; junto con sus propios deseos, inquietudes o convencimientos, así como su condición de hombre o mujer y la aceptación o no del canon que ello impone, condicionan de forma evidente su discurso literario.

Si esto es así en todos los escritores, en Miguel Hernández se hace patente de una forma especial ya que la presencia continua de su mundo interior, ético, ideológico, afectivo y estético es un rasgo que personaliza plenamente su producción literaria. Desde este punto de vista me he acercado a considerar los personajes femeninos del teatro de Miguel Hernández. Su construcción escénica, sus actitudes, el trato que reciben por parte del dramaturgo (acotaciones) o de los demás personajes, permiten observar el concepto de lo femenino que posee el autor, así como las categorías que sobre ello establece.

En general los personajes femeninos están configurados a partir de un estereotipo social dominante, negativo en ocasiones, pasivo en otras, y, excepcionalmente, activo y positivo. Además, Hernández compone sus modelos femeninos agrupados de acuerdo con las funciones que están destinados a desempeñar en la sociedad. El teatro, mejor que la poesía, favorece la incorporación del personaje coral y colectivo que se mueve de acuerdo con unas pautas comunes. A esta tipología pertenecen las madres,

¹ El auto se publicó en 1934 en la revista *Cruz y Raya* (16-18, julio-septiembre). El mismo año veían la luz (*El Gallo Crisis*, 3-4) dos escenas de otro de sus dramas, *El torero más valiente*. Sólo uno de sus libros de poesía se había dado a conocer entonces (*Perito en lunas*, Murcia, Sudeste, 1933), y aún faltaban dos años para que apareciese su primer gran texto poético.

hermanas, novias y esposas que aparecen en sus obras; de estas categorías genéricas surgen tipos que adoptan actitudes positivas o visiblemente negativas, en íntima dependencia con los influjos que en cada momento de su vida y su producción son dominantes en el autor.

Realizaré el análisis de los personajes femeninos de los dramas herandianos desde tres perspectivas distintas: determinantes personales procedentes de su visión del mundo; condicionantes literarios, producto de las múltiples y variadas lecturas que fue acumulando y del contacto con los escritores contemporáneos; y rasgos estrictamente dramáticos, que conforman a los personajes dentro del marco textual. En su obra dramática se pueden establecer también tres momentos en relación con el concepto de lo femenino: el que corresponde al auto sacramental, *El torero más valiente e Hijos de la piedra*; el de las piezas de guerra; y, entre ambos, el de *El labrador de más aire*, obra que analizaré de forma independiente por ser la que ofrece una factura dramática más depurada y un mosaico más extenso de personalidades femeninas.

EL INFLUJO DE LA COSMOVISIÓN DEL POETA

Desde el punto de vista que llamamos humano o de experiencias directas del autor, es interesante comprobar cómo Miguel Hernández, tan receptivo para otros aspectos de su obra, fue impermeable ante la corriente que impregna en esos años a algunos de sus más admirados autores, como Federico García Lorca, que hace de la mujer el símbolo de la lucha por la libertad, desde su mariposa que levantó el vuelo hasta Adela, la hija de Bernarda Alba, que prefiere la muerte al encierro y la castración. En medio queda el recuerdo de Rosita, la Novia o Yerma, sometidas por la estructura social pero rebeldes a su destino. Miguel Hernández no participa de esta idea, 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 no se plantean siquiera salir de esa situación. Son dóciles ante la adversidad y se comportan, en general, de acuerdo con unos cánones que dependen de su condición social y estado.

Un ejemplo evidente de la proyección de sus ideas sobre un personaje se encuentra en las opiniones que los hombres tienen de Retama, la pastora víctima de los abusos del Señor en *Los hijos de la piedra*, en ellas se advierte con claridad la concepción de lo femenino que el dramaturgo posee en ese momento. El Pastor expresa su necesidad de mujer como un objeto más

entre los que le son imprescindibles²: "La necesito y la pido, además del cayado y el perro, para vivir con la sangre serena en esta soledad" (p. 1557). El impulso amoroso está condicionado en él por la luna, como el del ganado: "Me paso las noches deseando compañera, ahora que la luna altera y enamora el ganado" (p. 1557). 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" (p. 1557).

No se advierte sentimiento alguno de culpa en este personaje cuando describe el deseo que le suscitó Retama y los motivos que le impidieron llevarlo a cabo: "Ayer me encontré una, Retama la de Juan [...] ¡Y me dio unas ganas! [...]. A no ser casado y amigo de su difunto padre, hubiera hecho una herejía" (p. 1557). Con la misma llaneza 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" (p. 1558).

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. Así se percibe en el encuentro entre ella y el Pastor que tiene lugar en la escena séptima y última de la fase anterior. Tras un fugaz reconocimiento, y sin mediar situación alguna que los relacione o acerque, la acotación explica cómo ha de producirse la unión; las actitudes descritas y la relación establecida con el apareamiento de los animales subrayan el sentido de lo que venimos comentando:

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 (p. 1563).

El comportamiento del Pastor y del Leñador, personajes positivos en el drama, y el punto de vista del propio autor, trasladado a las acotaciones, no se alejan en este aspecto de los del Señor, personaje negativo, que afirma ante la idea de conseguir a Retama: "Se me alargan los dientes ansiosos de un buen bocado" (p. 1566). Lo que distingue a los dos grupos no son las palabras, sino

² Citamos por la edición de *Obra Completa* (1992) indicando únicamente las páginas correspondientes del volumen segundo.

la buena o mala voluntad de sus intenciones. De esta forma lo expresa Retama en la oposición que establece entre el Pastor y el Señor: "Su pelo y su mano, su beso y su voz, huelen a hierba. Vuestro aliento tiene el mismo olor del rabo de la zorra" (p. 1567).

El automatismo que caracteriza el comportamiento de Retama sólo deja paso a una decidida voluntad al defenderse del ataque del malvado amo. En ese momento se muestra capaz de analizar la amenaza que se cierne sobre ella si cede a su requerimiento³: "Es que adivino que vuestro pensamiento es más estrecho que el silbo de la serpiente. Vuestros ojos relumbran como nidos de tarántulas en acecho" (p. 1567); y también de defenderse, no sólo con el gesto, sino con las bellas imágenes que Miguel Hernández pone en sus labios.

El ejemplo de Retama no es único. Al seleccionar el comportamiento de todos los personajes femeninos que, distribuidos en grupos (madres, hermanas, novias, esposas) o individualizados, pueblan sus textos, el escritor está proyectando hacia el público su particular visión del mundo, al tiempo que da noticia del influjo que sobre él ejerce el entorno social en el que se ha criado.

A la madre la caracterizan el amor y el sufrimiento, sentimientos que adquieren connotaciones negativas en las piezas en las que dichos sentimientos representan un obstáculo para la realización del destino del héroe. 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, aquélla 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 la guerra.

En *El torero más valiente*, Gabriela, la madre de José, soporta pasivamente el dolor en que la sitúa el riesgo que corre su hijo:

En pena
estoy por el hijo mío.
No viviré hasta la hora
en que traspasar le vea
ese umbral... (p. 1547).

³ Este comportamiento de defensa lo encontramos también en las mujeres víctimas de los abusos de los poderosos de las piezas de nuestro teatro clásico que probablemente sirvieron de inspiración al drama hermandiano.

y en pena seguirá cuando la copla maledicente lo acuse de la muerte de Flores, cuando solo y sin ilusión vuelva al toreo y cuando, por fin, exclame ante su figura de cera:

Ay, mi José, yo no quiero
vivir (p. 547).

Pero Gabriela no posee matices negativos porque su actuación no pasa del ámbito de lo doméstico, sus temores no pueden influir en José desde un punto de vista ideológico, como podrían hacerlo las madres hemandianas en los protagonistas de las piezas escritas durante la guerra. En Blasa (*El labrador de más aire*) también se da este rasgo, con el mismo sentido que lo tiene la madre del torero; ella padece porque Juan se opone al amo, porque su amor por Isabel lo está destrozando y porque ve en el odio de Alonso su perdición. Sin embargo, este personaje posee también otros matices; su personalidad está mucho más detallada con cualidades diversas y, aunque constituye un "tipo", es más rico que el de las otras madres⁴.

La cola y *El hombrecito* ofrecen dos actitudes maternas opuestas. La primera, marcada positivamente por el dramaturgo, guarda relación con la Madre Enloquecida de *Pastor de la muerte*; ella transmite la postura revolucionaria de Miguel Hernández en las severas palabras de recriminación que dirige a las Deslenguadas y a la Alarmante, tipos genéricos que llevan impresos en sus nombres los aspectos negativos de su función escénica. Los términos animosos de su arenga para la defensa de Madrid ("¡Que todos participemos en la salvación de España! ¡Que a todos nos duela y nos sangre en el pecho el corazón de Madrid, compañeras!", p. 1794) coinciden con la segunda parte de la intervención de la Madre Enloquecida, en el momento en que abandona el tono privado de su elegía por el hijo que acaba de perder, para pasar al heroico de la lucha:

¡No pasaréis, asesinos!
Ante vosotros las puertas
de Madrid se han de cerrar
como este puño se cierra.
¡Venid, que ya os esperamos
en una rabiosa espera! (p. 1871).

⁴ La otra dimensión de la madre en Miguel Hernández es la de tierra fértil que ofrece el fruto de sus hijos, prolongación de la vida del ser humano. Aunque esta idea tiene más proyección poética que dramática, algunas de las mujeres de su teatro la han asimilado, como ocurre con Ana en *Pastor de la muerte* (vid. p. 1919), o con la madre a quien la bomba ha destrozado a su hijito y pide que le caven el vientre para devolverlo a la tierra que le dio la vida (vid. p. 1868).

La madre de *El hombrecito* posee el amor hacia el hijo, signo caracterizador entre todos de las madres hernandianas, que la hace adoptar una actitud egoísta y negativa al querer impedir que el chico vaya a la guerra, pero varía tras escuchar al Poeta, y su voz se vuelve heroica llamada para otras madres: "Mirad, madres, mirad: ¡mi hijo avanza como una semilla a convertirse en el pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos!" (p. 1800). Estas piezas, evidentemente propagandísticas, establecen de forma muy primaria la oposición buenos/malos, que afecta también al grupo de las madres.

De los tres bloques corales que componen el ambiente doméstico en *Pastor de la muerte* (Madres, Hermanas y Novias) surgen tres personajes, individualizados por sus nombres: María, madre de Pedro; Amparo, su hermana; y Ana, su novia-compañera. Tanto las Madres como María actúan bajo el signo del sufrimiento y se quejan por la marcha del hijo. En una imagen muy hernandiana asocia María la ausencia con la muerte:

Cuando comience tu marcha
comenzará mi ataúd (p. 1835).

Por su parte, el Grupo de Madres exclamará al saber que sus hijos han caído en el campo de batalla:

¡Morirme de sobreparto
hubiera sido mejor! (p. 1927).

En analogía con las Madres, las Hermanas también intentan persuadir a sus hermanos para que eludan los peligros, y sufren por las ausencias y los riesgos. Su actitud trae a la memoria la que el dramaturgo hizo adoptar a Pastora y Soledad con relación a José y Flores (*El torero más valiente*). Aunque en la pieza de 1937, el temor de los seres queridos es un impedimento para que se cumpla el destino del héroe; la acotación con la que se cierra el cuadro segundo del acto primero de *Pastor de la muerte*, así lo pone de manifiesto: "La madre y la hermana abrazan a Pedro, que queda como prisionero" (p. 1839).

El otro grupo de personajes concebido desde la propia experiencia del poeta es el de las Novias (en el que se incluyen también las esposas y compañeras; éstas, en *Pastor de la muerte*, también se oponen a la marcha y se quejan por la ausencia, lo que las iguala a los dos grupos anteriores. Como en ellos, en éste destaca Ana, que primero se rebela ante la idea de perder a Pedro, luego se entrega a él para impedirlo y, por último, ha de aceptar desolada la irrevocable decisión del héroe:

¡Hijo, se nos va el calor
del cuerpo que más exijo! (p. 1930).

Aprovechando la segunda actitud de este personaje, Miguel Hernández critica por boca del hombre una moral que para él está en esos momentos trasnochada. Ana se ha dado a Pedro porque piensa que con ello conseguirá que no se marche al frente, pero es inútil, él se mantiene firme en su decisión a pesar de todo, al tiempo que se niega a casarse con ella para evitar la maledicencia y el qué dirán, lo que provoca la avergonzada réplica por la deshonra que acaba de sufrir; a lo que Pedro responde:

No te mandé detenerme,
sino querarme de veras.
Pero para ser honrada,
por lo visto, mi morena
necesita que le den
jueces y curas licencia (p. 1840).

También Soledad, la novia de José, el torero más valiente, lleva en su personalidad literaria los rasgos humanos que Miguel veía en la novia en el momento de la escritura de su pieza. La frialdad y dureza con las que el poeta configura este tipo femenino corre parejas con la actitud que él describe en la amada a través de los poemas de *El rayo que no cesa* y que se deja ver en su correspondencia con Josefina Manresa. Una vez más, el componente humano de Miguel Hernández se traslada a sus personajes, aunque de todas las mujeres de su teatro, en la que más se proyecta es en Encarnación (*El labrador de más aire*), imagen dramaturgica de la concepción hermandiana de la pasión amorosa y del dolor por la pérdida. En la esposa-compañera se da también otro rasgo característico de la concepción hermandiana del amor. Considera a su pareja como el centro de su universo, por eso al faltarle el amado es como si ella misma desapareciese. Este sentimiento, sin embargo, es también común a los hombres y es fácil detectarlo en los poemas de "ausencia" de Miguel. La soledad en que la pérdida de uno deja al otro hace que tanto él como ella deseen la muerte o se consideren muertos ya. A este respecto es muy significativa la bella elegía que el Pastor dedica a Retama en *Los hijos de la piedra*:

[...] El mundo se ha despoblado para mí con tu muerte. ¿A dónde iré ya que no me encuentre solo? ¿Qué objeto tienen ya estas manos? ¿Qué empleo daré a esta lengua que sólo guardaba para el "te quiero"? [...] Yo no quiero vivir solo, Retama. [...] ¡Si me cayera el cielo encima y me dejara para siempre contigo! (p. 1601).

Ya en la primera pareja que encontramos en el teatro de Miguel Hernández, la compuesta por el Pastor y la Pastora en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, podemos percibir la dependencia que el amor ha establecido entre ellos. Su felicidad ha sido truncada por la acción del Hombre que, impelido por el Deseo, ha dado muerte al Pastor. Durante su poética y sentida queja exclama la Pastora:

No duermas, que me muero,
no mueras que no vivo (p. 1348)

y el dramaturgo recalca en la acotación este sentido al explicar: "Se levanta enajenada y da vueltas como una paloma con el marido inútil de un tiro; como una noria de desconsuelo, en torno del Pastor, eje derribado de su existencia" (p. 1348).

El evidente eco literario de la poesía mística no es obstáculo para percibir el dolorido sentir del poeta, cuya alma se conturba con la sola idea de perder el amor. Quien, al igual que en todos los demás aspectos, mejor plasma este sentimiento es Encarnación, que ante el cadáver de Juan pronuncia su honda queja en la línea del sentido discurso poético-elegíaco del autor (Serrano 1992).

INFLUENCIAS LITERARIAS

Como ha quedado apuntado, los personajes femeninos del teatro de Miguel Hernández poseen un fuerte componente literario, que ha sido señalado por la mayor parte de sus críticos. La herencia renacentista de la poesía bucólica y la huella de los místicos se perciben con claridad en las formas expresivas con las que el dramaturgo-poeta ha dotado a la Pastora de auto sacramental, en las dos fases de su intervención, la alabanza del amado y la descripción de su felicidad con él, y el lamento elegíaco con el que llora su muerte. También Retama revela en su actuación y en sus palabras su procedencia literaria; la búsqueda del Pastor la acerca a las amadas de la poesía mística. Al preferir la pobreza de su rústico amado a los atributos del poder y bienestar económico que el Capataz le relata del amo, se aproxima a Casilda, la fiel esposa lopesca. Algunas de las imágenes con que se expresa, a pesar de su soporte agrario, propio del estilo poético de Miguel, poseen claros rasgos vanguardistas. Tan sólo al calcular la fecha del nacimiento de su hijo, se comporta de acuerdo con su personalidad escénica: "¿Olvidas que los niños nacen cuatro meses después de los cabritos?" (p. 1587). Y, sin embargo, a pesar de todas las influencias y del sistema poético de su expresión, sus quejas

de amor y sus lamentos de ausencia son auténticos y están dotados de profunda humanidad.

En *El torero más valiente* que, como ha indicado su editor, Agustín Sánchez Vidal, "es un claro puente entre el auto sacramental y *El labrador*" (1986, 14), se advierte, junto a la herencia lopesca, el influjo del esquema poético caracterizador de la amada en la poesía renacentista. José dice de Soledad: "No hacía más que ser hermosa" (p. 1434). Además, une a la belleza la esquividad, y asocia la actitud de la mujer con la dureza del diamante que ella ha venido a devolverle, por lo que exclama: "¡Qué dura sois!". Pero la herencia clásica no es única, su propia actitud literaria de poeta surge, como hemos señalado, en la evocadora imagen que José pinta del amor y que tantos puntos de contacto guarda con los poemas de *El rayo que no cesa*⁵.

La configuración del discurso dramático de la Madre, en *La cola*, o el de la de la parte final de *El hombrecito* se adapta a la retórica de los discursos y arengas dedicados a los combatientes, a los que se desea animar para entrar en combate. La presencia del género oratorio obedece a que el interés del dramaturgo no se centra aquí en la elaboración de un personaje, ni siquiera de un tipo; lo que mueve a Miguel es el deseo de transmitir al pueblo el aliento para resistir, y lo hace mediante los caracteres del discurso político que, directo en sus consideraciones, se preocupa menos de la construcción dramática, como corresponde a estas piezas de *teatro de urgencia* (vid. Díez de Revenga-de Paco 1981, 181-201). No ocurre así con la Madre Enloquecida, aunque se diseña con idéntica intención. La influencia literaria la recibe del propio poeta que infunde en esa madre el sentimiento trágico de la elegía por el hijo que se va convirtiendo en signo escénico merced a la dureza y plástica expresividad de las terribles imágenes de su lamento:

Un brazo por esta parte,
una mano, otra, por ésta,
y por todos los lugares
tu sangre caliente y tierna.

[...]

Huesos y más huesos tuyos
como juncos en la siega,
iluminando la casa,

⁵ La relación de este texto con *El rayo que no cesa* también ha sido señalada por Sánchez Vidal en su edición. En carta dirigida a Federico García Lorca el 1 de febrero de 1935 escribe Miguel a propósito de *El torero más valiente*: "Hice esta tragedia por aliviar la mía" (p. 2333), con lo que vida y literatura se funden en el entramado de influencias y originalidades que constituye la producción de Miguel Hernández.

la casa de mi tragedia (pp. 1865-1866).

Frente a la fría y doctrinal arenga de la Madre de *La cola*, esta madre convierte su dolor individual en el eco del sentir colectivo, y en su lamento funde el tono privado con el heroico en un solo grito de dolor y fuerza, semejante al de la poesía que Miguel Hernández enarbola en este momento como arma de guerra⁶.

RASGOS DRAMATÚRGICOS.

El análisis dramático 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 crear unos arquetipos de comportamiento, como hemos apuntado de los compuestos por madres, hermanas y novias. A la categoría de tipos pertenecen casi todas las mujeres hemerianas. Dramáticamente 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 direcciones literarias del dramaturgo. Lingüísticamente, sus discursos están sometidos al influjo literario dominante en cada pieza o, con mayor fidelidad, a la expresión poética que se superpone a lo dramático. Como personaje podemos destacar solamente a Encarnación, protagonista de *El labrador de más aire*, a la que me referiré con detalle.

Triple es también, lógicamente, el camino mediante el que se conforman los personajes: 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; deja que los demás personajes lo hagan, mediante la acotación implícita en el diálogo o que ellos mismos se muestren al actuar. En el auto sacramental es la Came 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.

⁶ Es evidente la relación que puede establecerse entre el comportamiento de personajes como éste y la actitud poética que el autor desarrolla en *Viento del pueblo*.

Unos pocos tópicos de belleza y desdén, en boca de José y Flores, configuran el aspecto y actitudes de Soledad y Pastora (*El torero más valiente*). Tampoco de Retama (*Los hijos de la piedra*) ofrece el dramaturgo rasgo alguno. La breve descripción de su belleza que precede a su aparición en escena está en boca del Leñador, que, de forma imprecisa, alude a su "hermosura" y "talle". Ya en su presencia, el Pastor la requebrará con un "tu cara es de miel cuajada", mientras ella se encuentra "desatando una cadena de claveles de monte", gesto que parece inducir a pensar en un comportamiento tímido y recatado ante el varón. El Capataz es portavoz de la belleza de Retama ante el Señor, pero igualmente lo expresa con una abstracta observación: "Una hay en el monte que te distraerá de las demás cosas en cuanto la veas, señor". El calificativo de "buena hembra" con que el Señor acompaña su saludo se hace eco del efecto que le ha causado el aspecto de la mujer. Sí han interesado al dramaturgo los efectos que los abusos del poderoso han provocado sobre la víctima, por eso en la acotación que precede al reencuentro entre Retama y el Pastor, tras la terrible tragedia que han soportado sus vidas, la acotación indica: "Entra el Pastor y se detiene asombrado ante el aspecto de Retama, deshojada y flaca". La última caracterización física del personaje se encuentra formulada mediante el tema clásico del "Ubi sunt?" en las preguntas que ponen fin a la bella elegía del Pastor. Algunas precisiones sobre su comportamiento aparecen en los textos secundarios que acompañan a las escenas de mayor tensión: la agresión del Señor en el primer encuentro con la pastora y el reencuentro de ésta con su amado, poco antes de su muerte.

Como en muchos otros aspectos, la técnica de *Pastor de la muerte* es distinta. Se han eliminado los procedimientos poéticos anteriores y han desaparecido las influencias literarias ajenas a su propia poesía. La pieza está regida por el tono épico y posee una clara intención política (De Paco, 1992b). Los personajes más matizados son los masculinos, sobre todo Pedro, *alter ego* dramático de Miguel. Las acotaciones se han reducido considerablemente y, frente a las expansiones lírico-imaginativas de *Los hijos de la piedra*, la sobriedad expresiva las domina. Las mujeres están distribuidas en coros y tipos; con todo, una acotación marca a la madre que ha visto morir a su hijo con el adjetivo "enloquecida" y algunas precisiones establecen su aspecto: "Cubierta de sangre, polvo, desgarraduras". Su función de símbolo queda subrayada al formar grupo con las "sombras de mujeres que forman un muro ante los campos de Madrid".

EL LABRADOR DE MÁS AIRE

La obra hermandiana mejor construida desde el punto de vista dramático es *El labrador de más aire*, y los personajes femeninos que en ella toman parte son ejemplos evidentes de todas las categorías dramáticas empleadas por su autor. Renata Innocenti (1973, 189 ss.) señaló la proximidad existente entre la pieza de Miguel Hernández y el teatro de Lope de Vega; y la crítica posterior ha abundado en esta idea (Balcells 1975, 136-138; Pérez Montaner 1975, 279 ss.; Hulse 1975, 306 ss.; Díez de Revenga-de Paco 1981). Desde un punto de vista estructural, sí responde al modelo clásico en la caracterización de los personajes femeninos; ésta procede de su actuación y de lo que los otros dicen de ellos, pues, como en el teatro del siglo XVII, han desaparecido casi por completo las acotaciones, encargadas de informar sobre los personajes. Sin embargo, frente a lo que sucede en las demás obras hermandianas, hay una precisión caracterizadora en las que acompañan a los nombres de los personajes en el "Índice de Personas". Mediante ella se da valor coral al grupo de mozas del pueblo, unificadas bajo el calificativo de "enamoradizas". Ellas son las que publican la atracción que Juan produce en las mujeres; lo caracterizan para el público y explican en bellos versos el efecto que produciría su ausencia. Esta actuación está subrayada por el dramaturgo en una de las pocas y breves acotaciones que jalonan el texto, donde las presenta "siempre con los ojos puestos en Juan".

Como el grupo de hombres compuesto por los mozos y el tabernero, ofrecen también ellas acertados momentos en los que su actuación está encaminada a proporcionar a la pieza cierto pintoresquismo local, como sucede en la escena en que se disputan la preferencia del deseado varón. Entonces, hasta sus formas lingüísticas, siempre tan poéticas, derivan hacia el popularismo con insultos que constituyen, además, una descripción negativa de sus figuras: "coja", "pechiplana", "escobón", "bisoja", "gorgojosa", "la del rostro romo", "la del romo pie", totalmente contrapuesta a la que cada una hace de sí misma, de acuerdo con un arquetipo de belleza propio de la literatura pastoril, antes de decidir abandonar al que no las ama y elegir a otro, resolución que acredita el término con que fueron calificadas desde el comienzo, pues no es el amor sino el capricho pasajero lo que las dominaba.

La lejanía del ideal hace evolucionar al personaje hacia una actitud práctica, llevada al extremo por Rafaela:

Y yo a Lázaro, y si éste
tampoco me hiciera caso,
a Tomaso.
[...]

Tomaso, quiéreme,
para que de aburrida
la muerte no me dé (pp. 1718 y 1740).

Blasa, Antonina e Isabel corresponden a tres tipos, categoría dominante en la construcción hemandiana de los seres que pueblan su teatro, pero éstos están dramáticamente más marcados y poseen más matices que los que aparecen en el resto de las obras. Blasa es la madre que, como hemos comentado para las de otras piezas, soporta su carga de amor y sufrimiento por el hijo, pero en su presentación el poeta-dramaturgo matiza: "mujer reposada", y como tal se manifiesta ante las situaciones conflictivas que se le van presentando. Cuando Encarnación le confiesa el amor que siente por su primo Juan, reflexiona consigo misma sentenciosa:

Pena de la juventud
mucho suena y poco dura (p. 1635).

La utilización de refranes, frases hechas y formas lingüísticas populares hablan, así mismo, de su procedencia campesina. Ante don Augusto se muestra respetuosa, pero firme, dejando en ocasiones aparecer en sus palabras chispazos 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.

En su primer encuentro con el amo le replica, cuando éste se queja de haber tropezado en una silla de su casa: "Nadie que viene tropieza". Acata, sin embargo, con humildad el derecho que él reclama de usar durante su estancia en el pueblo su hacienda, si bien no consiente que la apremie con prisas y le aconseja:

Reposo, señor, reposo.
¡Qué pronto se me impacienta!
Aquí la gente es muy lenta
y todo va despacioso (p. 1642).

Cuando el amo, prendado ya de Encarnación, pretende seguirla, Blasa se interpone con las palabras y el dramaturgo añade el gesto: "¡Más paz, don Augusto! (*Don Augusto se arrebatata tras Encarnación, que sale, pero Blasa contiene su arrebatato con un irónico gesto pacífico.*)" (p. 1645).

El único rasgo físico que de ella aparece está puesto en boca de Isabel, que se asombra de que tenga las manos "rudas como labradores". Dicha rudeza, signo del trabajo, se hace en esta pieza símbolo del derecho sobre la tierra que comparten todos los habitantes del pueblo.

Como madre, sufre por todo lo que a su hijo le afecta y resume, con hermandianas imágenes cargadas de expresividad, el sentimiento que la domina:

Me duele el costado izquierdo
como un puñado de avispas,
y me parece que voy
a hacerme de pronto trizas
de tanto tener la sangre
apretada y repudrida (p. 1711).

Pretende salir al paso del peligro que para su hijo representa Alonso mostrándose conciliadora:

Te pido, por Dios, Alonso,
que te calmes, que desistas
de esa intención pendenciera
tan injusta como indigna (p. 1711).

La violenta respuesta del mozo la hace cambiar de actitud, pues una madre "acongojada y dolida" es capaz de cualquier cosa por su hijo:

Que, aunque soy mujer, seré
leona si tu me incitas (p. 1714).

La fuerza de su carácter termina por ceder ante la adversidad, hasta tal punto que muda su forma de ser:

Esto ya no es vida
[...]
¡Ay, quién me dijera
que la despaciosa
sería ligera! (p. 1736).

Antonina presenta un tipo de mujer pueblerina, entrometida y curiosa, que en el transcurso de la acción será reconocida como la desesperada esposa de Carmelo, el "labrador borracho". La intención de caracterizar a sus personajes que Miguel Hernández tiene en esta pieza se hace palpable en los adjetivos con los que los marca desde el comienzo. Antonina es "curiosa y doliente": a esos dos caracteres responde su actuación. Irrumpe por vez primera en escena dando la voz de alarma por la novedad que hay en el pueblo ("Llegó a la aldea el señor") e insiste para que Blasa salga con ella a su encuentro: "Vente a recibirle, vente". Con la presencia del amo en la casa su alteración se trueca en curiosidad e insiste machaconamente en conocer los motivos de aquella visita. Las malas contestaciones de don Augusto no provocan en ella reacción de enojo; por el contrario, sus hiperbólicas respuestas poseen la gracia propia del tipo al que representa:

Si os he ofendido
que la lengua se me anude (p. 1639);
y, en otro momento:

Si le ofendi
que me muera de repente (p. 1643).
Su talante también se pone de manifiesto en la disputa con Alonso, a quien
termina por maldecir:

¡No se agrietara la tierra
y te hundiera en una sima! (p. 1714).

El popularismo de 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". Sin embargo, 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 sutento. El tipo pues es más complejo de lo acostumbrado en el teatro hermandiano. La técnica de conocer la intimidad cotidiana del personaje, uno de los más verosímiles, además, por el equilibrio existente entre su lenguaje, su actuación y su caracterización.

Isabel es un arquetipo de clase, inmóvil en su configuración orgullosa y altiva. El desprecio por los que cree sus inferiores no deja ni un resquicio para los matices. En la escena IV del acto segundo, Juan y Encarnación describen desde dos perspectivas opuestas al personaje que ya se había manifestado con sus rasgos negativos, definidores de su actuación. En el retrato que trazan entre los dos, a Juan, que está enloquecido de amor por ella, le corresponde alabar su aspecto físico; mientras que Encarnación hace visible su fealdad espiritual. El poético intercambio de aspectos positivos y negativos compone el conjunto de lo que es y representa Isabel, que queda sintetizado en los últimos versos de Encarnación:

Su pensamiento es dinero
y sus acciones son lodo (p. 1706).

Si, como hemos venido comentando, en las mujeres hermandianas se deja ver todo un conjunto de ideas, principios, opiniones, influencias y deseos que posee el autor, en Encarnación el fenómeno es más interesante porque no refleja en ella el comportamiento femenino según él lo ve, sino según él lo

quiere, hasta tal punto que la hace actuar como él mismo actuarla. Por eso es sin duda el personaje femenino más auténtico de los compuestos por Miguel Hernández⁷. El persistente empeño de su pasión le concede categoría humana y la hace apartarse de los tipos para entrar en el grado de personaje; sobre todo por el reflejo que en ella existe de la humanidad del poeta. En esto se acerca Encarnación a los mejores personajes masculinos del teatro herandiano (Juan, *El labrador...* y Pedro, *Pastor...*) porque, como a ellos, el dramaturgo la ha construido "a su imagen y semejanza". Desde las precisiones que acompañan a su nombre está marcada como "enamorada" y "prima de Juan". Ambos caracteres funcionan como oponentes de su felicidad porque su amor no es correspondido (el giro final del varón no es una correspondencia, sino una solución que, además, queda truncada en su mismo origen dando lugar a la materialización del binomio amor-muerte, propio del pensamiento herandiano) y su parentesco es otro obstáculo que ponen de manifiesto en distintas ocasiones Blasa y sus amigas.

De su aspecto físico y de los cambios que éste experimenta dan cuenta los demás personajes. Juan la califica de "galana", pero le advierte: "De algún tiempo acá te encuentro / trasmudada y decaída". Para don Augusto, constituye "un portento de hermosura campesina"; sin embargo es Tomaso, su enamorado, quien detalla sus rasgos físicos en las dos ocasiones en que a solas con ella (acto segundo, cuadro tercero, escena V y acto tercero, cuadro primero, escena III) la requiere de imposibles amores:

Di,

¿qué agosto mustia y reseca
esa condición de abril,
esos ojos verdes, esas
pestañas de perejil
y esas orejas que son
dos rosas a medio abrir?
[...]
Y tú bonita de planta,
y de cintura, y de manos
hechas de azucenas blancas (pp.1719 y 1743).

⁷ En carta a Carlos Fenoll (12 de junio de 1936) explica que ya se encuentra muy avanzada la obra y que confía en estrenarla y 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" (p. 2424).

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. Al diseñar a Juan, el dramaturgo ha combinado rasgos diversos (es galán y así se comporta con las mozas en la fiesta; es competitivo, lo muestra frente a Alonso; es valiente ante el toro, orgulloso frente a los abusos del amo, capaz de sentir un amor arrollador por Isabel, defensor de su tierra y de su trabajo); Encarnación obedece a un solo impulso: el del amor en toda su plenitud pasional, presente para el receptor puesto que la misma protagonista lo repite a los otros, o lo describe y se lamenta en emotivos monólogos y soliloquios de hondo contenido lírico.

En el bellísimo romancillo de la escena III (acto primero, cuadro primero) se refiere a los efectos del amor y busca el remedio en el contacto físico con el amado:

Besando tu boca
las horas me den (p. 1614).

En las descripciones que hace a Blasa, su tía, de los sentimientos que la dominan y las sensaciones que por ellos experimenta también prevalece el tono arrebatado. El amor se le convierte en dolor, como se le convertía al poeta en la expresión amorosa de *El rayo que no cesa*:

Le llamé a mi lado, y vino,
y palideció mi cara
como la flor de la jara
junto a la flor del espino.
Su aire alborotó un molino
como un fuerte ventarrón,
y ante el airoso empujón,
en la llanura desierta
sentí cerrarse una puerta
y abrirse mi corazón.
Y ya no habrá quien lo cierre:
una pura herida es,
y me dolerá aun después
de que en la tierra me entierre (p. 1633).

Después pasa al paradójico placer de la herida con el que se articula el bello poema donde asocia amor y muerte en una síntesis poética habitual en

la poesía hermandiana. El soliloquio con el que da principio el cuadro segundo del acto segundo está encaminado a mostrar la queja de la enamorada, mediante la clásica oposición de contrarios. También es una queja doliente la que ocupa la escena VI (acto segundo, cuadro tercero), estructurada con el modelo de las antiguas composiciones de amor de los cancioneros en las que la amada buscaba en la naturaleza interlocutor para su lamento .

Al tema del amor no correspondido se une en el discurso de Encarnación el del presagio de la desdicha. Desde sus primeras efusiones 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 amormío
no va a florecer! (p. 1614).

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 (p. 1634).

El marco lírico no encubre el trágico sino al que está predestinada y que ella acepta, por lo que se convierte en un personaje complejo, capaz de calibrar las consecuencias de sus actos. En las dos últimas escenas de la obra culminan todos estos matices de la personalidad de Encarnación. Con el monólogo inicial (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.

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. El comportamiento de esta mujer no se parece en nada al del resto de las amadas y amantes del teatro hermandiano, cuya voluntad, o no aparece (Pastora, Retama), o ha sido violentada (Ana). La extensa elegía que dedica a su amado, con la que la pieza se cierra, es una síntesis perfecta de lo que en este personaje hay de humano y auténtico. El zarpazo mortal que llega en el momento menos esperado, la hace manifestarse con pueril perplejidad, pidiendo al cuerpo inerte que respire "un poco" y despierte "un poco". Al salir del primer asombro, cambia su actitud y

su forma expresiva que se hace objetiva ante la evidencia: "Muerto está, frío está"; para desembocar después en un torrencial lamento que lleva a la desolada afirmación final.

En estas oscilaciones temperamentales 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.

La esencia de lo femenino tiene en la expresión herandiana múltiples oscilaciones y matices, mediante los que es posible aproximarse al pensamiento del hombre-autor. La herencia literaria del pasado fijó en su mente la idea de la enamorada mística que espera o busca al amado en poética actitud. Sus circunstancias vitales y ambientales lo llevan a componer tipos genéricamente caracterizados a partir de lo que observa en su medio. La guerra, que le hace contemplar el heroísmo y la cobardía, lo obligará a escindir los comportamientos de los individuos de un mismo grupo y, por último, su necesidad de proyección dio origen al personaje de la mujer que quería encontrar, capaz, como él mismo, de sentir la fuerza irreprimible de la carne y el desgarrado dolor de la ausencia⁸.

OBRAS CITADAS

- Balcells, José María. 1975. *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Dirosa.
- Díez de Revenga, Francisco Javier y de Paco, Mariano, eds. 1992. *Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Universidad.
- Díez de Revenga, Francisco Javier y de Paco, Mariano. 1981. *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia: Universidad.
- Hernández, Miguel. 1990. *Antología poética. El labrador de más aire*. Madrid: Taurus. Edición de José Carlos Rovira.
- Hernández, Miguel. 1992. *Obra Completa*. Madrid: Espasa Calpe. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany.
- Hernández, Miguel. 1986. *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*. Madrid: Alianza. Edición de Agustín Sánchez Vidal.

⁸ Este trabajo obtuvo el Premio "Miguel Hernández" de Investigación, Barcelona, 1992, y un resumen del mismo apareció en Rovira 1990 (pp. 719-724).

- Hulse, Lloyd K. 1975. "La influencia de dos obras de Lope de Vega en *El labrador de más aire*". En Ifach 1975.
- Ifach, María de Gracia, ed. 1975. *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus.
- Innocenti, Renata. 1973. "Il teatro di Miguel Hernández". *Lavori Ispanistici* III. Messina-Firenze: D'Anna.
- Paco, Mariano de. 1992a. "El auto sacramental en los años treinta". En Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. 1992. Madrid: C.S.I.C.-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera S.A.
- Paco, Mariano de. 1992b. "Miguel Hernández: La dramaturgia del combatiente". *Ínsula* 544.
- Pérez Montaner, Jaime. 1975. "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández". En Ifach 1975.
- Riquelme Pomares, Jesucristo. 1990a. *El auto sacramental de Miguel Hernández*. Alicante: Técnica Gráfica Industrial.
- Riquelme Pomares, Jesucristo. 1990b. *El teatro de Miguel Hernández*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert".
- Rovira, José Carlos, ed. 1993. *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández.
- Serrano García, Virtudes. 1992. "Lamento de amor y muerte. La elegía en la obra de Miguel Hernández". En Díez de Revenga-De Paco 1992.