# La «Nota previa» a *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández

**Mariano de Paco**
*Universidad de Murcia*

En *Teatro en la guerra*, título con el que Miguel Hernández agrupó cuatro piezas breves *de urgencia* o *de circunstancias* (*La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*) [1], incluyó una sucinta «Nota previa» que ha sido muy valorada por sus críticos [2]. Si bien el texto menciona la poesía junto al teatro y se refiere en realidad a toda su obra creativa, es el único en el que Hernández se ocupa expresamente de su producción dramática y uno de los que con más nitidez ofrecen el pensamiento revolucionario del autor, de ahí que se le haya prestado mayor atención.

Esta Nota expresa convicciones fundamentales a las que Miguel Hernández ha llegado tras una evolución profunda, aunque rápida, que culmina con el inicio de la guerra civil y se refleja en su *Teatro en la guerra*, en *Pastor de la muerte*, en los poemarios *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, en poesías

---

[1] Miguel Hernández, *Teatro en la guerra*, Valencia, Nuestro Pueblo, 1937, 48 pp. Junto a la Nota del autor y a las obritas aparecía una semblanza de Miguel «con que la editorial, introductoriamente, atribuía al poeta una representatividad política que jamás ostentó» y que fue determinante en su condena a muerte. Vid. Juan Guerrero Zamora, *Proceso a Miguel Hernández*, Madrid, Dossat, 1990, pp. 90, 99 y 151.

[2] Vid. Renata Innocenti, «Il teatro di Miguel Hernández», *Lavori Ispanistici*, III, 1973, pp. 160-161; Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, pp. 184-186; Florence Delay, «El teatro de Miguel Hernández», en Juan Cano Ballesta, coord., *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, p. 129; Lucio Basalisco, «L'ultima produzione teatrale di Miguel Hernández (*Teatro en la guerra, Pastor de la muerte*)», *Annali Istituto Universitario Orientale*, 25, 1983, pp. 192-195; Jesucristo Riquelme Pomares, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1990, pp. 432-433.

sueltas y en distintas prosas. En una obra tan diversa genéricamente hay presente un «concepto» creativo que Hernández, años atrás, mencionó para rechazarlo. En «Mi concepto del poema», que respondía a la poética subyacente en *Perito en lunas*, se refería a la poesía *profética*, «en que todo ha de ser claridad porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas...» [3]. La poesía *profética* posee una *claridad* expresiva que cuadra con el intento de llevar la producción literaria «a la calle», al pueblo, y con el propósito de sembrar una inquietud política por medio de la crítica social, como desde principios de los años treinta se venía haciendo.

La evolución personal de Miguel y su progresiva conciencia social se advierten con precisión en el teatro hernandiano. En repetidas ocasiones se ha hablado de la temprana y mantenida «vocación dramática» de nuestro autor [4], que comenzó escribiendo teatro, que estuvo muy interesado en los estrenos de sus obras [5], aunque poco lograra en ese sentido, y que llegó a pensar en consagrarse a él exclusivamente, al menos durante cierto tiempo: «Es posible que cuando vuelva a España no me dedique más que a mi trabajo de teatro», escribía a Josefina Manresa desde Leningrado el 14 de septiembre de 1937 [6]. Mientras Miguel escribe su auto sacramental y sus dramas, se está produciendo un acercamiento del teatro al pueblo, al tiempo que tiene lugar «una serie de intentos de transformar las estructuras del espectáculo teatral», tras el advenimiento de la Segunda República [7], y es sabido que algunos sucesos históricos influyeron de modo notable en su obra (la revolución de Asturias en *Los hijos de la piedra*), pero es con el comienzo de la guerra cuando el poeta de Orihuela se enfrenta a la creación poética y al teatro de modo radicalmente diferente. No se trata ya tan solo de difundir los valores culturales, sino de transmitir una conciencia política y unas pautas de comportamiento que el escritor había asimilado por completo. Precisamente en su «Nota previa» muestra, antes del viaje a la Unión Soviética, que «había llegado a percibir claramente la función de las letras y las artes en aquel momento crucial» [8].

---

[3] Vid. José María Balcells, *Miguel Hernández*, Barcelona, Teide, 1990, p. 34.

[4] Vid. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, cit., pp. 11-30.

[5] Vid., por ejemplo, las referencias en cartas dirigidas a Pablo Neruda (diciembre 1934), a Luis Felipe Vivanco (enero 1935) y a Federico García Lorca (1 febrero 1935) sobre *El torero más valiente*; y la enviada a María Cegarra (septiembre 1935) en la que proyecta el de *Los hijos de la piedra*, en Miguel Hernández, *Epistolario*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986, pp. 63, 64, 68 y 78 respectivamente. A José María de Cossío escribe desde Madrid el 20 de julio de 1935: «Estoy haciendo desesperados esfuerzos para poder ir a Orihuela todo este mes de agosto cercano para escribir el teatro animal que me está pidiendo realización a tirones...», ibíd., p. 72.

[6] Miguel Hernández, *Cartas a Josefina*, Madrid, Alianza, 1988, p. 205.

[7] Miguel Bilbatúa, «Presentación» de *Teatro de agitación política 1933-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, p. 9.

[8] Juan Cano Ballesta, «Una imagen distorsionada de Europa: Miguel Hernández y su viaje a la Unión Soviética», *Rilce*, I, 2, 1985, p. 200.

En este texto en el que, como veremos, hay planteamientos comunes a los de otros intelectuales y escritores que militaban en las filas de la República, Miguel Hernández ofrece su visión de lo que lo rodeaba y sus propósitos como hombre y como poeta. En ese 18 de julio de 1936 (con la mención expresa de la fecha comienza la Nota) «entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida» [9]. Queda, pues, indicada, junto al momento que precipita la actuación y su carácter combativo («frente al movimiento de los militares traidores»), la condición personal y la índole creativa. La «gran tragedia» bélica es igualmente una tragedia vital («contra mi vida») que supone una «tremenda experiencia poética».

Miguel Hernández rechaza en estos momentos, sin duda alguna, el esteticismo vacío e, incluso, denuncia la frivolidad de algunos artistas, apuntando entre otros a Picasso. En el artículo «Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra» así lo indica con claridad: «Veo a los pintores, los escultores, los poetas de España empeñados en una labor de fáciles resoluciones, sin el reflejo menor de los problemas que la situación de este tiempo ha planteado. Advierto a estos hombres llenos de una frivolidad artística heredada de otros hombres, artistas de relumbrón, excéntricos en pintura, escultura, poesía, arte en general» [10]. Pero no olvida Miguel Hernández, a pesar de su proximidad al realismo socialista, que la creación literaria ha de concebirse de modo específicamente artístico. La tensión no es fácil de solucionar y es ésta una de las *contradicciones* que se señalan en la «Ponencia colectiva» leída por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura, que tuvo lugar en Valencia en julio de 1937 y que, junto a Antonio Aparicio, Ángel Gaos, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Emilio Prados, Antonio Sánchez Barbudo, Lorenzo Varela, Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto y el propio Serrano Plaja, suscribió Miguel Hernández: «Por un lado habíamos abominado del esteticismo; mas por otro no podíamos soportar la ausencia absoluta de estética que se nos brindaba como única posibilidad» [11].

Reconoce Hernández en su Nota que hasta entonces «había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués», pero cree que el

---

[9] Citamos la «Nota previa» en Miguel Hernández, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1976 [3], pp. 807-808. Puede verse también en Miguel Hernández, *Teatro completo*, Madrid, Ayuso, 1978, pp. 407-408. Por su brevedad, no creemos necesario indicar la paginación tras cada una de las numerosas citas de la misma.

[10] Vid. Juan Cano Ballesta, «Introducción» a Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 36-37. El artículo se publicó en *Nuestra Bandera*, 118, 21 noviembre 1937.

[11] Se publicó en *Hora de España*, VIII, agosto 1937, pp. 81-95, y, parcialmente, en *El Mono Azul*, 26, 29 julio 1937, p. 1, y 27, 5 agosto 1937, p. 1. Vid. José Monleón, *«El Mono Azul» Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso, 1979, pp. 56 ss. De acuerdo con la Ponencia, el arte no puede limitarse a ser revolucionario únicamente en las formas, «haciendo de la clase trabajadora, la realidad más potente hoy por hoy, un débil símbolo decorativo», sino que ha de representar, como la misma revolución, «un contenido vivísimamente concreto, un sentido del hombre, absoluto, e incluso unas categorías perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad» p. 88.

impulso para levantar su poesía «en forma de arma combativa» nació de la traición del 18 de julio. Atrás quedan, pues, la dudosa e irónica consideración de las exigencias sociales de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* por boca de los personajes más negativos [12]; la oposición contra un señor malvado, no contra el sistema mismo, de *Los hijos de la piedra*; o las reivindicaciones personales de *El labrador de más aire*. La injusticia continuaba al terminar estos dramas y por ello es necesaria una rebelión más radical, la que la guerra ha propiciado. La poesía y el teatro de Miguel Hernández se convierten en armas contundentes y en un medio también de que el poeta se introduzca, como nunca, «pueblo adentro» para «defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión». Se produce una búsqueda del pueblo, al que los poetas han de dirigirse inexorablemente, como afirma en la dedicatoria de *Viento del pueblo* (publicado en septiembre de 1937) a Vicente Aleixandre: «Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante» (*O. C.*, p. 263).

El teatro está buscando asimismo un nuevo público desde la proclamación de la República en 1931 (recuérdese al respecto el «teatro de masas» de Sender), que no puede ser otro que el pueblo. Para ello será necesario un teatro que responda a las exigencias de éste. No pretendían algo distinto La Barraca, las Misiones Pedagógicas, el Guiñol Octubre o El Búho; ni, durante la guerra civil, Nueva Escena, las Guerrillas del Teatro o el Teatro de Arte y Propaganda... Como José Monleón señala: «El pueblo tenía el poder. Al menos, en teoría, pero esto no suponía que tuviera un teatro. Llenar ese vacío, tender el puente, era el deber de la Alianza» [13]. Y de cuantos grupos tenían la misión de difundir el arte y la cultura. Pero la situación no era la misma que en los años anteriores. Poco después de publicarse la Nota, en el preámbulo del decreto de creación del Consejo Central del Teatro, el 22 de agosto de 1937, se decía: «La necesidad de redimir el teatro español de su carácter exclusivista mercantil, evitando que sea una actividad de lucro, para convertirla en manifestación cultural y educadora, hace que el Ministerio de Instrucción Pública se preocupe de obtener los medios adecuados para hacer de este espectáculo un instrumento de elevación del espíritu del pueblo». Para añadir a continuación: «Es necesario también que el teatro, en los actuales momentos, sea un medio de propaganda al servicio del Frente Popular para ganar la guerra» [14]. Y, unos meses más tarde, en «Una nota del Consejo Central del Teatro» se señalaba: «La industria del teatro no puede, en estos momentos históricos, desligarse del drama intensísimo que estamos

---

[12] Vid. Mariano de Paco, «Sentido social del teatro de Miguel Hernández», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 9, 1973, pp. 9-10.

[13] José Monleón, *«El Mono Azul»*, cit., p. 178. Vid., para los «Teatros populares desde 1931», el resumen que hace Francisco Mundi Pedret, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona PPU, 1987, pp. 17-33.

[14] Vid. en Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, p. 245.

viviendo; no puede ceñirse tampoco a una cuestión económica únicamente, como a quien sólo le importa lo circunstancial y no lo permanente» [15].

Este «drama intensísimo» es el que ha provocado la nueva literatura de Miguel Hernández. En su incesante actividad («vengo luchando de muchas maneras, y sólo me canso y no estoy contento cuando no hago nada») de los años anteriores a la contienda y desde que ésta se inicia, ve Miguel como «una de las maneras mías de luchar», la de «cultivar un teatro hiriente y breve: un teatro de guerra», el que ha empezado a hacer y que «es un arma de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa». Cabría aquí distinguir entre ese concepto de teatro bélico combativo y su efectividad para la lucha. Sólo una de estas obritas, *El hombrecito*, se representó quizá varias veces y en una ocasión subió al escenario *El refugiado*. Sin duda, la actuación de Miguel recitando poemas en las trincheras o en emisiones de radio, como jefe del altavoz del frente o escribiendo en periódicos, hojas o revistas, gozó de un mayor alcance práctico. Pero quería él, con su natural fogoso, agotar todas las posibilidades de lucha y, por tanto, escribir también teatro, útil modo de batallar, siquiera fuese en teoría.

No olvidemos que no abundaban las piezas dramáticas adecuadas, a pesar de fomentarse su producción por medio de llamadas y concursos [16]. En junio de 1937, Max Aub pronunció un interesante discurso en París, durante el X Congreso Internacional de Teatro, sobre «El teatro y la guerra». Aub, que había presentado a Azaña, tras el triunfo del Frente Popular, un proyecto para la creación del Teatro Nacional y que sería después nombrado secretario del Consejo Central del Teatro, manifiesta en su intervención la existencia en España de un «teatro ambulante» que comenzó con la Segunda República y significaba un retorno a los orígenes populares del teatro español. Señalaba después: «Ha hecho falta que llegara la rebelión militar del 18 de julio para que el teatro español cambie de estructura; yo no sé exactamente cómo se organizará el teatro español después de la cercana victoria de la legalidad. Creo, sin embargo, que será muy diferente de lo que ha sido hasta nuestros días». Y, como un problema fundamental, apuntaba: «Lo que falta, son obras de valor. Existen piezas de circunstancias, que son malas pero llenas de buena voluntad» [17].

El teatro «hiriente y breve» de Miguel responde perfectamente a las características del que Rafael Alberti reclamaba en diciembre de 1937. A diferencia de lo que ocurría con la poesía y con «cierto tipo de crónica rápida», en el teatro, «lo que hasta ahora ha caído en mis manos no responde a las exigencias actuales ni a los medios de que disponemos para su realización. Las piezas que se vienen representando por diversos grupos teatrales, bien de brigadas u organizaciones, además de ser, por lo general, complicadas y malas, reflejan en muy poco la

---

[15] *El Mono Azul*, 44, 9 diciembre 1937, p. 1.

[16] Tres se mencionan en «Una nota del Consejo Central del Teatro», cit.: el del Ministerio de Instrucción Pública, para premiar obras en tres actos; el del propio Consejo, para zarzuelas, operetas y revistas; y el del periódico *Ahora*, para obras en un acto sobre temas actuales.

[17] Vid. *La Estafeta Literaria*, 638, 15 junio 1978, pp. 16-17.

lucha, la transformación, la nueva fase creadora de nuestro pueblo. Urge el «teatro de urgencia». Hacen falta estas obritas rápidas, intensas —dramáticas, satíricas, didácticas...—, que se adaptan técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades ni exigir gran número de actores...» [18]. Las cuatro obritas de Miguel Hernández nos parecen una buena muestra de este teatro de urgencia o de circunstancias. No son muchos, es cierto, sus valores dramáticos, pero constituyen unas escenas directas, ágiles y sentidas, y, lo que creemos un acierto, pretenden que el espectador reflexione sobre los problemas que se le presentan en escena y reaccione positivamente ante ellos, sin limitarse al mero ataque al otro bando («contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa»). La honrada autenticidad del autor se vislumbra en ellas a pesar de la lógica acumulación de tópicos [19].

La experiencia soviética del teatro revolucionario parece ser el modelo de este teatro de urgencia, indica Robert Marrast, que, al referirse a la visita que hizo Piscator a Barcelona en diciembre de 1936, recuerda que, para aquél, el teatro y la cultura son armas de combate, al igual que los cañones [20]. Pero Miguel Hernández utiliza la palabra *guerra* con un doble significado y, junto a la lucha real de los frentes, está postulando una «revolución y renovación de tantos valores más al desnudo y al peligro que nunca». Con la poesía y con el teatro, «las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo»; hay, por tanto, en sus palabras y en sus propósitos un elemento didáctico y racional y un aspecto emocional y de sentimientos. No están alejadas sus ideas de las de María Teresa León cuando respondía a la pregunta «¿Para qué sirve un teatro?»: «Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores» [21].

En estos momentos, en la hora de hoy, no quiere Miguel Hernández dejarse dormir ni distraer, «porque quiero ver cuajados los sentimientos y los pensamientos de mi gente en una vida de dignidad, de grandeza, y para eso pongo mis cinco sentidos en este trabajo de engrandecimiento, como puedo y como sé, junto a los mejores hombres de España». La dignidad en la existencia es un concepto básico para Hernández, que aquí tiene presencia fundamental como en todo su teatro. Recordemos al respecto algunas palabras de sus personajes que insisten

---

[18] Rafael Alberti, «Teatro de urgencia», *Boletín de Orientación Teatral*, 1, 15 febrero 1938. Puede verse en Rafael Alberti, *Prosas*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 79-80.

[19] Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., p. 220, afirma que «la seva eficàcia i el seu to just estan en total oposició amb els defectes de les seves obres més ambicioses, *Los hijos de la piedra* o *El pastor de la muerte*». Creemos, a diferencia de lo que afirma Jesucristo Riquelme Pomares, *El teatro de Miguel Hernández*, cit., p. 425, que no es éste un teatro con «ausencia de pretensiones estéticas», independientemente de los logros alcanzados.

[20] Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, cit., pp. 223 y 127.

[21] María Teresa León, «Gato por liebre», *El Mono Azul*, 36, 14 octubre 1937, p. 1. Este número de la revista está titulado «En defensa del teatro» y se incluyen en él artículos de Santiago Ontañón, Jesús G. Leoz y Luis Cernuda.

con su actitud en ese valor primordial. Retama responde al Señor en *Los hijos de la piedra*, cuando éste se afirma «dueño del monte»: «¿Y porque eres el dueño del monte vas a serlo de mi corazón? Vaya, adiós» (*O. C.*, p. 615); y el Pastor dice ser «el hombre más pacífico del mundo, si no me atropellan» (*O. C.*, p. 618). En *El labrador de más aire*, Juan replica a D. Augusto: «Es señor de lo que sea, / pero no de mi persona» (*O. C.*, p. 715), y a los otros mozos del pueblo:

No puedo aceptar un daño,
aunque me llegue del rey,
ni con corazón de buey
ni con alma de rebaño (*O. C.*, p. 722).

Y en *Pastor de la muerte* Pedro proclama:

Tengo la necesidad
de no ver sucia la vida:
de ver la sangre podrida
enterrada de verdad (*O. C.*, p. 850).

No se trata de ningún caso de hinchada soberbia, sino del aprecio extremo de la propia dignidad.

Junto a esa dignificación, con «las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día» (y se reitera con nueva metáfora la permanente actividad de ambas), procura «hacer de la vida materia heroica frente a la muerte». La muerte está amenazando la existencia individual, pero ésta adquiere sentido pleno en el momento de su fin cuando se ha vivido con arrojo la entrega a una causa noble. Del poema «Nuestra juventud no muere», de *Viento del pueblo* como los dos siguientes, son estos versos, tan vibrantes como sinceros:

Han muerto como mueren los leones:
peleando y rugiendo,
espumosa la boca de canciones,
de ímpetu las cabezas y las venas de estruendo.

Héroes a borbotones,
no han conocido el rostro a la derrota,
y victoriosamente sonriendo
se han desplomado en la besana umbría,
sobre el cimiento errante de la bota
y el firmamento de la gallardía.

Una gota de pura valentía
vale más que un océano cobarde (*O. C.*, p. 278);

y en la «Elegía segunda» se canta:

Ya no hablarás de vivos y de muertos,
ya disfrutas la muerte del héroe, ya la vida
no te verá en las calles ni en los puertos
pasar como una ráfaga garrida.

Pablo de la Torriente,
has quedado en España
y en mi alma caído:
nunca se pondrá el sol sobre tu frente,
heredará tu altura la montaña
y tu valor el toro del bramido (*O. C.*, p. 277).

«Rosario, dinamitera» ha sabido perder su mano, convertida en «estrella», porque, «buena cosecha», hizo del heroísmo su vida diaria, como el propio Hernández quiere hacer: «El corazón mío procura dignificarse a fuerza de ser generoso, desprendido de su sangre frente al corazón de los demás hombres».

La obra de Miguel Hernández está cargada de un autobiografismo que se percibe de modo muy particular en el teatro. En sus protagonistas se encuentra siempre Miguel, como él manifestaba a propósito de los de *El labrador de más aire* en carta a Carlos Fenoll: «La escribo, eso sí, entusiasmado, porque sé que no es posible que tarde en estrenar, pero sobre todo 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» [22]. Miguel se proyectó al concebir y al dar vida a sus criaturas: «En mi poesía, en mi teatro, expongo las luchas de mis pasiones, que reflejan las de los demás y siempre procuro que venza el entendimiento puro de las mismas». La revolución está «perfeccionándose» en el pecho de cuantos luchan por ella y brota «ayudada por la fuerza interior más que por la exterior de nuestro pecho». En la citada «Ponencia colectiva» expresan también sus autores, Miguel entre ellos, la fusión que un hecho de la trascendencia de la guerra ha de provocar entre la subjetividad y el mundo exterior, entre la razón y la voluntad: «Sólo a partir de un hecho mayor, como es hoy la guerra de la independencia; sólo a partir de una realidad con categoría de realidad, de entidad real y humana, podía producirse una integración mayor, una identificación absoluta, una adecuación total del pensamiento y de la acción, del mundo íntimo y de la realidad objetiva, de la voluntad y de la razón» [23].

Une Miguel Hernández en la Nota el teatro a la revolución y cree que si se consigue que ambos sean ejemplares, «tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea». En estas palabras se formula de modo

[22] Miguel Hernández, *Epistolario*, cit., p. 93. La carta está fechada en Madrid, el 12 de junio de 1936.

[23] Vid. *Hora de España,* VIII, cit., p. 89.

explícito el valor didáctico de esas representaciones, cuya ejemplaridad se equipara a la que ha de tener su inmediato referente, la revolución. Lucio Basalisco apunta la relación de nuestro autor con Bertolt Brecht en esta visión del teatro como medio para mejorar el mundo, y advierte que, en ese texto, Hernández tiene afinidades con el teatro épico, en cuanto éste debe encerrar una función didáctica y social, aunque se trate de puras coincidencias, puesto que es muy difícil que el poeta oriolano conociese la obra teórica brechtiana al escribir la Nota [24].

La tragedia que vive España (reiteradamente mencionada en estas pocas líneas) «necesita de poetas que la contengan, la expresen, la orienten y la lleven a un término de victoria y de verdad». La consecución de la verdad en la vida y de la victoria en la lucha del pueblo es misión de los poetas, como dice en la dedicatoria de *Viento del pueblo*: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo» (*O. C.*, p. 263).

Entre los intelectuales y escritores de la época se tiene por evidente que la revolución ha de modificar el teatro de raíz. Antonio Machado respondía en 1936 a la pregunta «¿Qué influencia ejercerá la revolución en el teatro?»: «Es de suponer que trastocará por completo los métodos al uso. Nuestro teatro decaía de viejo» [25]. Pero el tiempo transcurre y las reformas se perciben en la organización de locales y compañías y en el protagonismo sindical, mientras que las carteleras de los teatros comerciales apenas sufren modificaciones [26]. Entre los muchos testimonios de esta grave anomalía, recordemos el de Luis Cernuda:

> No creo que quepa mayor abyección que aquélla en que había caído nuestro teatro representado. Hasta tal punto, que el rubor coloreaba las mejillas al leer cualquier cartelera de espectáculos. Allí aparecían, codo con codo, los imbéciles con los arrivistas, la ñoñería con la desvergüenza. Y cuando se quería contemporizar un poco, interesadamente casi siempre, con el gusto, la inteligencia y la tradición, se surtía de aquí o de allá, de cualquier manera, manera que casi siempre era mala, una obra de Lope o de Calderón.
> La guerra, que tantas cosas ha removido, y que indirectamente ha

---

[24] Lucio Basalisco, «L'ultima produzione teatrale di Miguel Hernández», cit., pp. 193-195. Vid. también Renata Innocenti, «Il teatro di Miguel Hernández», cit., p. 160.

[25] Vid. en *El teatro durante la Guerra Civil Española*, *Cuadernos El Público*, 15, junio 1986, p. 8. En este número pueden verse otros interesantes testimonios.

[26] Miguel Bilbatúa («Presentación», cit., p. 48) señala: «La simple colectivización de los locales teatrales únicamente conduce al mantenimiento de las viejas carteleras y a la aparición de una nueva picaresca, ampliamente denunciada en numerosas publicaciones barcelonesas de aquel momento. Manuel Azaña describe agudamente y en escasas líneas la situación en *La velada en Benicarló*».

> podido ser origen de una total desaparición de esas obras teatrales embrutecedoras del público, no parece aportar hasta ahora una rectificación. Vaya por delante que en momentos como el actual de España todo está subordinado a la guerra; pero ¿es que las obras representadas en los teatros de Madrid o de Valencia no tienen una repercusión en el espíritu de los espectadores? Y éstos, ¿no siguen embruteciéndose, como si aquí no ocurriera nada, ante los engendros que le sirven sobre las tablas? Piénsese que no sólo todo sigue igual en este punto, sino que aún está mucho peor [27].

De modo directo se enfrenta Miguel con un teatro burgués que no es únicamente un mal recuerdo del pasado, sino que continúa enseñoreándose de los edificios, deformando a los nuevos públicos, ocultando la realidad, impidiendo los efectos purgadores de la revolución. Puesto que antes había postulado la ejemplaridad de revolución y teatro y la necesidad de la verdad, ha de rechazar estas representaciones con suma violencia: «Hay que sepultar las ruinas del obsceno y mentiroso teatro de la burguesía, de todas las burguesías y comodidades del alma, que todavía andan moviendo polvo y ruina en nuestro pueblo. ¡Fuera de aquí, de los ojos y las orejas de aquí, aquellos espectáculos que no sirven para otra cosa que para mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón reluciente de los españoles!».

El último párrafo de la Nota tiene dentro de ella extraordinaria importancia e interés porque supone la proyección hacia el futuro, la voluntad de crear un teatro distinto para una sociedad transformada, como será la que nazca de la paz conseguida con la victoria del pueblo: «Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes». Miguel muestra aquí su decidida esperanza, no teñida del dolor y del desasosiego que evidencian la dedicatoria a Pablo Neruda en *El hombre acecha* («Pero mira el pueblo que sonríe con una florida tristeza, augurando el porvenir de la alegre sustancia. Él nos responderá. Y las tabernas, hoy tenebrosas como funerarias, irradiarán el resplandor más penetrante del vino y la poesía» (*O. C.*, p. 313) o el verso final de este libro («Canción última»): «Dejadme la esperanza».

En *El hombre acecha* se encuentra el poema «Madre España», y la salvación de España es la definitiva esperanza de Miguel Hernández, como se advierte en estas líneas de la Nota y como se afirma al final de todas sus piezas de guerra:

---

[27] Luis Cernuda, «Sobre la situación de nuestro teatro», *El Mono Azul*, 36, 14 octubre 1937, p. 1. Meses después, el crítico teatral José Luis Salado publica el artículo «La guerra y el pan de los currinches» (*El Mono Azul*, 45, mayo 1938, p. 5), en el que reprueba con dureza la situación del teatro en Madrid. Entre sus males está el de que los autores y los cómicos no aceptan al nuevo público, «muchachitas humildes que pisan por primera vez un patio de butacas; trabajadores, soldados que vienen a Madrid sólo con unas horas de permiso...». Además, «los decorados son espantosos. La ropa es vieja. La escena está mal puesta...».

por boca de la Madre en *La cola*, de la Voz del Poeta en *Los sentados* y *Pastor de la muerte*, de una y de otra en *El hombrecito,* y del Combatiente en *El refugiado*.

Habla Miguel Hernández de este teatro de un mañana libre en dos sentidos. En cuanto al lugar de desarrollo de sus representaciones y a su público, será un teatro «ambulante» y popular, como el que hicieron los grupos que durante la República y la guerra civil fueron en busca de espectadores por «las plazas y los corrales de las aldeas españolas». También, con relación a la naturaleza de las obras que el dramaturgo creará, que ha de ser muy distinta de la del «mentiroso teatro de la burguesía». Este teatro habrá de ser tomado de «la vida misma de España», esto es, será un teatro que no encubra la realidad sino que la revele, un teatro que despierte el entendimiento y abra el corazón, un teatro de la verdad. El resultado de la contienda y el trágico final de la vida de Miguel Hernández no le permitieron intentar esa nueva escritura dramática, que ha quedado así como un bello ideal entrevisto y no alcanzado.

Hay, sin embargo, una obra teatral posterior a la «Nota previa», *Pastor de la muerte*, teatro de guerra pero con muy visibles diferencias estilísticas y estructurales respecto a las cuatro piezas breves anteriores. *Pastor de la muerte* tiene un marcado contenido autobiográfico y, junto a los tópicos del teatro de urgencia en planteamiento y personajes, posee unos valores poéticos y utiliza unos recursos técnicos [28], siquiera sea de modo elemental, que lo diferencian (en primer lugar, por su misma extensión) de aquél. Es cierto que el lenguaje de *Pastor de la muerte* adolece de impropiedad o inadecuación con los contenidos [29], pero también lo es que la pieza goza de notables aciertos parciales [30] y abre la posibilidad para Miguel

[28] Miguel Hernández escribió *Pastor de la muerte* a finales de 1937, a la vuelta de su viaje a la Unión Soviética, cuyas experiencias tuvieron que ver, sin duda, con estos aspectos. Antes de comenzar el mismo, había escrito a su esposa: «Voy con cuatro compañeros más a asistir a unas representaciones de teatro ruso en Moscú, Leningrado y otras ciudades más, para que me sirvan de estudios y beneficios del teatro que yo haga en España» (Miguel Hernández, *Cartas a Josefina*, cit., p. 197). Probablemente, guardan relación también con sus posteriores deseos de hacer cine. Buero Vallejo ha contado que en la cárcel le dijo el poeta: «Mañana, tú y yo tendremos que hacer cine juntos» («Un poema y un recuerdo, *Ínsula*, 168, noviembre 1960, p. 1), con lo que volvía a una de sus aficiones primeras, puesto que en una carta de noviembre de 1934 a Pedro Pérez Clotet manifestaba: «El *cine* me atrae irresistible» (Miguel Hernández, *Epistolario,* cit., p. 60).

[29] Vid. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, cit., pp. 117 ss.

[30] Concha Zardoya mostró ya su aprecio por la obra, pieza de circunstancias en la que hay «grandes porciones impregnadas de una poesía universal, de ayer, de hoy y de siempre» («Miguel Hernández: vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, XXI, julio-octubre 1955, p. 289). Jaime Pérez Montaner («Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández», en María de Gracia Ifach, ed., *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, p. 286) cree que «como arma de guerra, como incitación a la lucha, *Pastor de la muerte* es una obra perfectamente conseguida y, bajo este punto de vista, habrá que considerarla como una de las obras fundamentales del teatro político de los años treinta, con todas las connotaciones y limitaciones, si se quiere, que este tipo de teatro trae consigo. Obra de propaganda en algunos momentos, pero profundamente sentida y compensada con escenas de alta calidad poética». Florence Delay («El teatro de Miguel Hernández», cit., p. 131) ha escrito: «Es un arma de combate que resiste al tiempo porque no es simple propaganda. Experiencia y lirismo se mezclan aquí estrecha e inseparablemente. De su unión profunda nace la originalidad y la belleza singular del último drama de Hernández».

de un teatro diferente [31]. Miguel Hernández manifiesta en *Pastor de la muerte*, con honda sinceridad, su deseo de justicia en una sociedad en paz [32], su confianza en el pueblo, su esperanza en el porvenir de España; ideas todas contenidas y expresadas con pasión en esta «Nota previa» y fundamentales para un teatro nuevo cuyas formas no llegó a definir con precisión y que, desgraciadamente, no pudo escribir.

[31] Creo, con todo, excesiva la afirmación de Jesucristo Riquelme Pomares de que «Hernández es el autor más representativo e interesante del teatro comprometido español de los años 30» (*El teatro de Miguel Hernández*, cit., p. 421), que él mismo ha matizado en otro lugar: «MH parece uno de los autores más representativos e interesantes del teatro comprometido español de los años 30» («Las piezas cortas en el teatro de Miguel Hernández», *Art Teatral*, 3, 1991, p. 99).

[32] William Rose (*El pastor de la muerte. La dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*, Barcelona, Puvill, 1983, p. 144) piensa que algunos versos de esta obra «contienen su nuevo pastoralismo en que se unen la Naturaleza y el Arte en el nuevo vergel, el de la sociedad socialista del futuro».