MIGUEL HERNÁNDEZ

LOS HIJOS DE LA PIEDRA

Presentación
José Sánchez Maldonado

Introducción
Luis García Montero

Universidad Internacional de Andalucía

INTRODUCCIÓN

Luis García Montero

La escritura como supervivencia y búsqueda

La edición de *Los hijos de la piedra* que publicó en 1959 la editorial argentina Quetzal participaba todavía de la atmósfera de homenaje y denuncia cultural que se había surgido ante el golpe de Estado de 1936 y sus consecuencias: la guerra, la dictadura de Franco y el homenaje a las víctimas. La suerte de poetas españoles muy destacados encarnaba el enfrentamiento entre la libertad y el fascismo o la cultura y la barbarie. Cientos de homenajes, representaciones teatrales, artículos, folletos y libros recorrieron el mundo, sobre todo América Latina, para mostrar la solidaridad con España y recordar a sus víctimas. Basta con leer el primer párrafo del prólogo sin firma de esta edición para comprobar el estado de ánimo al que aludo: "Durante la guerra civil española de 1936 -mal llamada *civil*, pues intervinieron militares, y más nazi-alemanes y fascistas-italianos que españoles- el falangismo sacrificó a tres poetas ¡y qué tres poetas!: Antonio Machado, muerto de angustia en el destierro, Federico García Lorca, frente a un oscuro pelotón de fusilamiento, Miguel Hernández, agotado de tuberculosis en un calabozo".

El asesinato, el exilio y la cárcel, destino trágico de la democracia española representada por el sacrificio de tres poetas. El prólogo identifica con toda legitimidad la figura de Miguel Hernández como uno de los ejemplos más dignos de esta tragedia. Pero en su resumen histórico de los hechos se comete una injusticia que conviene aclarar una vez más aquí. Al contar los pasos de nuestro poeta, se nos dice: "Pretende tomar asilo en la Legación de Chile, pero el Encargado de Negocios de ésta, ya suficientemente marca-

do a fuego por la indignación de Neruda, el abyecto Carlos Morla Lynch, lo rechaza. ¿Qué hacer?".

La indignación de Neruda cayó durante años contra Carlos Morla, su compañero en el cuerpo diplomático chileno, con el que había coincidido en los años felices del Madrid republicano. Así lo extendió entre los poetas amigos y así lo contó en sus memorias, Confieso que he vivido (1974): "Miguel Hernández buscó refugio en la embajada de Chile, que durante la guerra había prestado asilo a la enorme cantidad de cuatro mil franquistas. El embajador en ese entonces, Carlos Morla Lynch, le negó el asilo al gran poeta, aún cuando se decía su amigo. Pocos días después lo detuvieron, lo encarcelaron" (175).

Desde hace años sabemos con certeza que las cosas no ocurrieron así. Morla Lynch se ofreció desde el primer momento a albergar en la embajada a Miguel Hernández. El propio diplomático recogió este hecho en una nota de su espléndido diario (2008), el día 28 de febrero de 1936, cuando la caída de Madrid era ya inevitable: "A Miguel Hernández le contesto lo que a todos. No le consejo solicitar pasaporte a estas alturas, sirviendo en el ejército, y le otorgo el asilo para cuando lo necesite" (718). Y en otra anotación del 1 marzo, afirma: "Opto por darle una carta para el gobernador civil, don José Gómez Osorio, solicitando pasaporte para él" (722).

Si Miguel Hernández no buscó asilo en la Embajada de Chile como otros amigos republicanos ni antes de su primera detención en Portugal, ni después de su salida sorprendente de la prisión madrileña de Torrijos en septiembre de 1939, no fue por culpa de Morla Lynch, sino porque o bien no consideró seguro ese lugar o porque prefirió confiar en las posibilidades que le ofrecía Orihuela, tal vez para salir de España desde allí junto a su mujer y su hijo. Lo que habían adelantado amigos y biógrafos de Miguel Hernández, lo sabemos ahora por la propia mano del poeta. El historiador Ma-

rio Amorós (2015) encontró una carta suya fechada el 26 de junio de 1939 y dirigida a Germán Vergara, Encargado de negocios de la Embajada de Chile, en la que podemos leer lo siguiente: "Señor Embajador: Nuestro común amigo Carlos Morla me ofreció su ayuda para marchar a su país a fines de febrero de este mismo año. Imposibilitado para aceptarla desde entonces, me atrevo a requerirla de VD, ya que me encuentro bien necesitado de ella" (187).

Conviene aclarar este tipo de responsabilidades en un asunto así, episodio triste del final de una guerra civil y de una memoria nacional en la que los prejuicios, los juicios, los recuerdos y los olvidos son por desgracia frecuentes. Si todavía hoy resulta inevitable que entren en juego las emociones al acercarse a la historia de Miguel Hernández, se puede comprender con facilidad lo que suponía la aparición en Buenos Aires, en 1959, de *Los hijos de la piedra*, una obra de marcado carácter social.

La presencia de Miguel Hernández se mantuvo viva en Argentina desde el fin de la guerra. Por lo que se refiere a su poesía, ya en 1942 se editó *El rayo que no cesa* en la colección Rama de Oro de Schapire, con prólogo y epílogo de Rafael Alberti. La editorial Lautaro publicaría después *Vientos del pueblo* (1956) y la primera edición del *Cancionero* y *romancero de ausencias* (1958). Responsable activo de esta memoria hernandiana fue el poeta paraguayo Elvio Romero, exiliado en Buenos Aires, que en 1958 publicó en la editorial Losada su ensayo *Miguel Hernández, destino y poesía*. En la misma editorial ordenó en 1960 la edición de *Obras completas* con prólogo de María de Gracia Ifach.

Otro animador importante de la literatura y la memoria de Miguel Hernández fue su camarada y maestro Raúl González Tuñón. La amistad con Miguel Hernández se consolidó poco después de su llegada a Madrid en 1935, siendo uno de los responsables de la evolución ideológica del escritor de Orihuela. El propio Tuñón se

lo contó así a Elvio Romero (1958): ""Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad" (75).

El poeta argentino se comprometió entonces con el español en intentar el estreno en Buenos Aires de *Los hijos de la piedra*, un proyecto que se retrasó hasta el 12 de abril de 1946, cuando la obra subió por fin al escenario bajo la dirección de Leónidas Barletta. Según estudió Gloria Siracusa (2011), el estreno se realizó en el Teatro del Pueblo, en calle Diagonal Norte 943 de la ciudad Buenos Aires, interpretada por Josefa Goldar, Rosa Eresky, Luis Delucía, Roberto Leydet, Remo Asta y Adolfo Guitoni.

Según recuerda Adolfo González Tuñón, hijo del poeta, fueron su padre y Elvio Romero los que unos años más tarde llevaron la obra al editor Lenin Cortizo para que se publicase en Quetzal, una editorial cercana al Partido Comunista. En esa editorial había publicado antes González Tuñón su obra *La cueva caliente* (1957).

El teatro fue la dedicación literaria en la que buscaron independencia económica muchos autores de la primera mitad del siglo XX. Los debates sobre los peligros del mercantilismo escénico, las exigencias del arte y las repercusiones sociales, verdadero eje de la meditación teatral de la época, corresponden a la realidad de unos espectáculos que daban dinero y prestigio, marcando una dinámica que envolvía a los empresarios, las estrellas, los escritores y el público. Federico García Lorca y Rafael Alberti fueron dos ejemplos claros. Miguel Hernández también, aunque corrió peor suerte. Por lo que se refiere a la obra que presentamos, todavía esperaba de ella una liberación económica en los primeros meses de la guerra civil. El 21 de septiembre de 1936 escribe a Josefina Manresa: "Pronto se

acabarán los sufrimientos para los dos y vendrán las alegrías. Mira, oye, escucha lo que te digo: anoche he leído un cuadro de mi obra de teatro y hoy voy a leerla del todo a la compañía del teatro Español. Tengo muchas esperanzas de que se estrene muy pronto y creo que me va a dar el dinero suficiente para que yo pueda cumplirte la palabra que te he dado de casarme contigo para los primeros del año que va a venir dentro de unos meses" (II, 2457).

A través del teatro Miguel Hernández quiso integrarse en la sociedad literaria de su época y, sobre todo, conseguir la independencia económica que él había visto en Federico García Lorca. Del mismo modo que el poeta granadino recurrió en sus inicios a conocidos como Martínez Sierra, Marquina o Fernández Almagro en busca de una posibilidad, Miguel Hernández recurrió unos años después a personas que pudieran ayudarlo. A García Lorca le escribió en diciembre de 1934 con la ilusión de estrenar su segunda obra, *El torero más valiente*: "Quiero que me digas lo más en seguida que puedas cómo va mi asunto. Interésate con toda tu buena voluntad por él, por mí. Ya sabes que espero lo que resulte con un ansia de perro hambrón. Les he dicho a mis padres que no pasen penas por nada del mundo: que pronto estará resuelto el problema trágico de nuestra existencia" (II, 2326).

¿Qué fruto literario dio la dedicación teatral de Miguel Hernández al teatro? Con mayor o menor generosidad, con matices y prudencia en el intento de respetar al gran poeta sin perder la objetividad crítica, los estudiosos tienden a destacar algunos momentos de lirismo propios del mundo del autor o el interés documental de las obras para conocer su evolución literaria. Sirvan de ejemplo estas palabras de Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (1997), dedicadas a *El labrador de más aire* (1937), la obra que la mayoría de los estudiosos destacan como su mayor logro: "significa, por todo ello, la culminación de una manera de hacer teatro, vinculada a cierta tradición literaria, pero también presidida por la originalidad y el impulso de quien era un gran poeta y deseaba ser

un gran dramaturgo. *El labrador de más aire* puede suponer para el lector actual una experiencia llena de interés, sobre todo si ya conoce la poesía de Miguel Hernández, esa obra eterna tan presente en las escenas de hondo y humano drama" (70).

El vértigo ideológico, literario y vital que experimentó Miguel Hernández entre la publicación de su primer libro, *Perito en lunas* (1933) y su muerte en 1942, a los 31 años, define y limita su vocación teatral. De ahí el valor testimonial y su imposible madurez. El poeta tenía 24 años cuando José Bergamín publicó en *Cruz y Raya* su primera obra, el auto sacramental titulado *¿Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras?* (1934). El joven de Orihuela dio muestra de la asombrosa habilidad y de la fuerza poética que había conseguido con su formación en los clásicos, pero también del origen clerical y reaccionario de su pensamiento. Las dos cosas llamaron la atención en un mundo literario en el que la democracia republicana y las reacciones conservadoras a la hora de defender los privilegios habían politizado de un modo profundo la sociedad.

El auto sacramental, tradición que invitaba al cuestionamiento de la condición humana, a sus relaciones con el mundo y a su posible redención, había ocupado un lugar en las indagaciones de la vanguardia como crisis del sujeto de la modernidad. Rafael Alberti dramatizó la atmósfera de *Sobre los ángeles* (1929), libro protagonizado por una conciencia trágica que descubre la mentira de las nostalgias y el vacío esencial del ser humano, en *El hombre deshabitado*. La rebeldía de los sentidos se transformaba aquí en una liquidación de las explicaciones religiosas de la condición humana, sin otro horizonte que la crisis y la nada.

Dos años después, Federico García Lorca programó en La Barraca la representación del auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón. Como ha señalado David Rodríguez-Solás (2014), hubo algunos integrantes del grupo y algunos responsables de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos que no entendieron el protago-

nismo de una obra de marcado carácter religioso en un proyecto republicano. A la hora de representar el auto en el paraninfo de la Universidad de Madrid, el 25 de octubre de 1932, García Lorca leyó una presentación en la que habló de Cervantes y Calderón, tierra y cielo, asumió el carácter religioso de la obra, aunque destacó que se trataba del "poema de la creación del mundo y del hombre, pero tan elevado y tan profundo que en realidad salta por encima de todas las creencias positivas". Y poco después explicó la situación: "Naturalmente, toda esta modesta obra la hacemos con absoluto desinterés y por la alegría de poder colaborar, en la medida de nuestras fuerzas, en esta hermosa hora de la nueva España" (III, 221). García Lorca debía calmar entonces a las voces de la derecha que intentaban boicotear las representaciones de un proyecto de Fernando de los Ríos y también a los que proyectaban hacia el siglo XVII las tensiones entre el clericalismo y los esfuerzos por constituir un Estado laico.

En este panorama llega Miguel Hernández con un auto de marcado carácter reaccionario, fiel a la mentalidad que su compañero Ramón Sijé condensó en la revista *El Gallo Crisis*, por ejemplo, en el artículo "El comulgatorio espiritual. (Hacia una definición del auto sacramental)": "En nuestra teoría del conceptismo -considerado como reducción intelectual del cristianismo- ocupa el auto sacramental un capítulo importante. Porque el auto es género eminentemente conceptista: en cuanto hace del estilo un arte de racionalismo poético y en cuanto dramatiza, más allá del estilo, la metafísica del cristianismo: convirtiéndola en esquema imaginativo" (32).

Con 21 años, Sijé era un joven intelectual de extrema derecha, muy clerical, muy agresivo contra la República, y su revista, llena de ataques a personajes como Manuel Azaña, Pío Baroja o Rafael Alberti, ayuda a situar la ideología de Miguel Hernández. Se trataba de defender una versión católica del mundo, en la que el ser humano consigue su redención del pecado gracias al amor de Dios,

venciendo la tentación de los sentidos y la carne por la plenitud del alma; además, no se privaba de caracterizar políticamente al enemigo, convirtiendo al olfato y al oído en comunistas de hoces y martillos, propiciadores de una revolución a la que se suma gustoso el tacto:

Y yo, que bombas hay,
que de angustia y dolor
el mundo hacen temblar
cuando hay voces que gritan:
¡Abajo el capital!
(II, 1258)

Y cuando la verdad se apodera del argumento y el Hombre muestra su malestar ante el mal, los sentidos en retirada son tratados como conspiradores republicanos que abandonan sus ideales en la hora de la derrota:

¿Sois vosotros los que ayer
sacabais las herramientas
a relucir contra él
en declaración de guerra?
¡Vosotros, lo que pedíais
la igualdad y la cabeza
de todo rey! ¡Los que hicisteis
de reales frutas que eran,
republicanas granadas,
sustrayendo a sus altezas,
acotadas y sangrantes,
las coronas boquitiernas!
(II, 1375)

Situadas las cosas así, resultaba difícil para el lector republicano apreciar de forma distanciada la calidad literaria del verso y la capacidad imaginativa del racionalismo gongorino, con huellas de

San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Calderón de la Barca. Bergamín lo hizo y publicó la obra, pero tardó poco en aconsejar a Miguel Hernández que se alejara de los extremos de Sijé. Él mismo y su maestro Unamuno eran ejemplos de un sentido de la religiosidad no cavernícola. En cualquier caso, reconoció la literatura que había en versos como los que pronuncia el Deseo cuando llama la atención del Hombre-Niño sobre la condición de su sangre: "ardiente composición / de reloj, raíz y viña". Ese Hombre-Niño tendrá que sufrir una verdadera conmoción después de su caída para volver a creer en una idea del tiempo no marcada por la brevedad de la existencia, un sentimiento de la tierra que no conduzca a la podredumbre de una muerte sin sentido y una embriaguez que no lleve a los vicios carnales, sino al vuelo del alma. Con la historia sagrada al fondo, Adán, Eva, San Juan Bautista y Cristo, el auto de Miguel Hernández cuenta la historia de una salvación que necesita no sólo el ser humano, sino también la sociedad española.

El lector actual del auto sacramental podrá reconocer muchos detalles del mundo poético hernandiano dentro de la conceptualización cristiana. La relación con la naturaleza alcanza en ocasiones una sensualidad que supera la reducción intelectual que pedía Sijé. El mundo descrito tiene a veces más fuerza que el simbolizado. Hablando de la influencia de Sijé en el poeta, Carmen Alemany Bay (2013) advirtió de manera oportuna que "a pesar de la forzada construcción religiosa de algunos poemas, existe siempre en ellos lo que podríamos denominar un sello hernandiano que supera lo abstracto-religioso para centrarlo en símbolos eucarísticos materiales como el pan y el vino" (56). Será una constante a lo largo de su obra, aunque cambie de doctrina.

Tenía razón Agustín Sánchez Vidal (1992) cuando señaló las limitaciones como drama revolucionario de Los hijos de la piedra y sus deudas con un sentimiento político confuso. Pero convendrá también tener en cuenta el camino recorrido y la evidente transición que se produce en su mundo. Sólo un año después de publicado su

auto sacramental, el Pastor, héroe principal de la nueva historia, se sentirá legitimado para exclamar: "¡Quiero, necesito saber dónde está Dios para escupirle!" (II, 1592). Se trata, por cierto, de una de las numerosas frases del texto original suprimidas en la edición de Quetzal.

Antes de escribir Los hijos de la piedra, Miguel Hernández probará suerte con otra obra, El torero más valiente, en la que utilizó como personajes a Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín. Pero tampoco le sirvió para integrarse en el mundo cultural madrileño. La muerte en agosto de 1934 de Ignacio Sánchez Mejías, que el poeta pudo entender como una oportunidad para homenajear la fiesta de los toros, dejó fuera de lugar un ejercicio dramático en el que se cruzaban dos historias de amor, dos cornadas mortales y las teorías de Bergamín sobre el mundo del toreo llevado a la espiritualidad católica y a la fertilidad del miedo. Cuando los amigos de Ignacio Sánchez Mejías lloraban su muerte por culpa de una reaparición indebida, era incómodo el deseo de celebrar el regreso al ruedo de José, protagonista de la obra, un regreso que iba a costarle la vida o a regalarle la muerte. El hecho de que la historia hablase de dos cuñados rivales no ayudó mucho, ya que Sánchez Mejías y Joselito "El Gallo" habían sido también cuñados. Tampoco debieron resultar divertidas las explicaciones de José, cuando intenta salvar a su cuñado de la muerte provocada por un toro comunista:

> ... Fui al quite
> valiente y sereno,
> pero el toro estaba
> cebado en su cuerpo
> y ya no se iba
> comunista obrero
> al partido rojo
> que de manifiesto
> le puse mil veces
> delante del belfo.
> (II, 1492)

Ni José Bergamín, ni el autor de "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" se inclinaron a ayudar a Miguel Hernández en su deseo de un estreno rápido, aprovechando la tragedia del torero amigo. Según recordó Josefina Manresa, el propio Miguel Hernández acabó por romper la copia en limpio del texto al no sentirse seguro del resultado. Agustín Sánchez Vidal (1992), que se encargó años después de reconstruir la obra en base a unos manuscritos de muy difícil lectura, escribió lo siguiente: "Como casi siempre en su teatro, sucede en esta ocasión que Hernández es mejor en lo poético que en lo dramático" (108).

Pero tardó muy poco en iniciar un nuevo proyecto. Como comprendió José Carlos Rovira (1992), uno de los mejores estudiosos de la obra dramática de Miguel Hernández, su dedicación a la escritura teatral tuvo un carácter de supervivencia, "de redención de las propias circunstancias", tanto para resolver la penosa situación económica como para asumir una "serie de contraseñas personales" (II, 1180).

A lo largo de 1935 escribió Los hijos de la piedra. Según José Luis Ferris (2016), se animó en el mes de agosto a acelerar el trabajo a raíz de la promesa de un posible estreno en Buenos Aires, gracias "a las gestiones del argentino Ricardo Molinari, amigo de Cossío y de Neruda" (255). Era, desde luego, una tentación lógica. El éxito del teatro de García Lorca en Buenos Aires, con Bodas de sangre y una versión de La dama boba de Lope de Vega, había dado por fin la independencia económica deseada al poeta de Granada. A este proyecto argentino para Los hijos de la piedra se sumaría también Raúl González Tuñón. El caso es que Miguel Hernández escribe en septiembre de 1935 a su amiga María Cegarra: "Voy dando fin a mi tragedia y pronto empezaremos Maruja Mallo y yo a preocuparnos de su estreno" (II, 2360). Su relación con la pintora Maruja Mallo posibilitaba pensar en los figurines y los decorados.

Neruda, González Tuñón, Vicente Aleixandre, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Alberto son nombres que suelen identificarse con la transformación experimentada por Miguel Hernández a lo largo de 1935 y en los primeros meses de 1936, evolución que afecta tanto a las apuestas estéticas como al pensamiento político. Me atrevo a añadir un nombre más, Ramón J. Sender, que no forjó una relación tan estrecha con nuestro poeta como los ya citados, pero que conviene recordar aquí en referencia al teatro de compromiso político y al asunto de Los hijos de la piedra.

Jesús Vived Mairal (2002), biógrafo del novelista aragonés, apuntó el siguiente dato: "cuando Miguel Hernández llegó a Madrid hacia 1932 el primer contacto que tuvo fue con él porque el poeta tenía un paisano amigo de Sender llamado Francisco Pina" (315). Pina era uno de los componentes del grupo literario de principios de siglo en Orihuela, antecedente inmediato de la generación de los 30 en la que Miguel coincidió con Carlos Fenoll y José Marín Gutiérrez (Ramón Sijé). En un libro de conversaciones con Marcelino Peñuelas (1970), Sender había adelantado esta información: "Yo fui quizá el primero que leyó poemas de Hernández en Madrid. Me parecieron muy bien. Llamé a Alberti por teléfono y se los envié" (193).

Por eso conviene recordar que Sender fue uno de los primeros escritores que en los años 30 unió la necesaria renovación del teatro español con el compromiso social. En su libro Teatro de masas (1932), afirmaba: "El teatro es el género que mejor representa el estado de sensibilidad de una época. Pero esta observación que se puede hacer en casi todos los países no podemos comprobarla en España a causa del divorcio de tres minorías que se consideran capaces de dirigir: empresarios -industriales-, viejos autores que todavía se visten con los harapos del realismo, del teatro psicológico o del costumbrismo, y jóvenes partidarios de un teatro poético. El empresario dice que el teatro es negocio. El intelectual viejo, que es espejo de la vida, simplificando la frase de Stendhal. El joven

declara que es lirismo y escenografía. En los tres casos está ausente el principal elemento del teatro: el público, la masa, la multitud, necesarios para formar un juicio amplio y aproximado" (7-8).

Si tenemos en cuenta que en este libro se dedican dos capítulos a estudiar "El público de los toros y la educación teatral" y "De la plaza de toros al teatro sintético ruso", no resulta extraño que Miguel Hernández, colaborador de Cossío en la enciclopedia de Los toros en 1935, se encontrara con este libro. Dentro de su mundo y de su evolución, eran interesantes reflexiones que permitiesen tomar distancia al mismo tiempo del teatro burgués y del elitismo de los intelectuales de ciudad y de los partidarios del arte por el arte. En cualquier caso, lo que estaba claro entonces es que, como afirmaba Sender (1932), "donde mejor se ha manifestado esa imposibilidad de deslindar la emoción literaria de su transcendencia social y política es en el teatro" (49). Ese detalle permitía que la escena teatral fuese un buen campo para recoger el testimonio y los matices de una evolución ideológica.

Conviene añadir que Ramón J. Sender publicó en 1934 un libro titulado Viaje a la aldea del crimen. (Documental de Casas Viejas), en el que hizo la crónica de los sucesos ocurridos en el pueblo gaditano los días 10, 11 y 12 de enero de 1933. Responsabilizaba a Manuel Azaña como jefe de Gobierno y a Casares Quiroga como Ministro de Gobernación, y abría la historia con este lema de la Guardia Civil: "Paso corto, vista larga y mala intención". A la hora de condensar el sentido de los acontecimientos fijaba así el punto de vista: "No entre capital burgués democrático y liberal, que hace concesiones, ni entre obreros acostumbrados al jornal y a un nivel decoroso de vida, sino entre el señor omnipotente y la masa hambrienta y desesperada" (164). Son datos que nos acercan a la escritura de Los hijos de la piedra.

El argumento de este "Drama del monte y sus jornaleros", cuenta la historia que provoca en el pueblo de Montecabra la muerte

de don Pedro, caso de buen señor que permitía una convivencia basada en la justicia natural del trabajo y del amor. Si los mineros y los segadores pueden vivir de acuerdo con su situación social humilde, el Pastor y Retama se encuentran en el deseo de una forma sencilla y fuerte. Pero la llegada del nuevo Señor impone la injusticia, la explotación excesiva sobre los trabajadores y lleva al pueblo la costumbre caciquil del abuso sexual sobre las mujeres. Al mismo tiempo que los mineros se ven forzados a una huelga, Retama se niega a las peticiones del Señor, lo que provoca el enfrentamiento del dueño del monte con el Pastor y su posterior encarcelamiento. Al fugarse de la cárcel el Pastor se entera de que Retama ha sido violada y lidera una revuelta de los mineros, que están ya en una situación crítica. La obra acaba con la muerte del Señor a manos del pueblo y con la llegada de la Guardia Civil que acude a sofocar la rebelión.

Para situar la escritura de Los hijos de la piedra en su momento literario e histórico conviene recordar algunos detalles. El nombre del pueblo, Montecabra, invita enseguida a pensar en la Fuenteovejuna de Lope de Vega. La memoria de Lope estaba muy presente no sólo porque en 1935 se celebraba en España el tercer centenario de su muerte, sino también porque la versión que Federico García Lorca había hecho de Fuenteovejuna fue el gran éxito de La Barraca desde su estreno en julio de 1933. Según constataron Valbuena Morán y Madariaga de la Campa (1999) a propósito de este montaje, en agosto de 1935 seguían dando que hablar las posibilidades del teatro clásico para la renovación de la escena española. En una crónica publicada en El Cantábrico, 20 de agosto de 1935, se destaca el éxito obtenido en el Santander de José María de Cossío, dentro de la programación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo: "lo más interesante, aparte del valor de esta obra, es su modo de representarla, de recrearla, por el talento de Federico García Lorca y el trabajo de los actores alejando lo que pudiéramos llamar de tipo histórico y dejando vivas las esencias poéticas y dramáticas (36).

García Lorca declaró en varias ocasiones que había intentado destacar en la obra el drama social, evitando el enfrentamiento político particular entre el Comendador y los Reyes Católicos. Los abusos del Comendador cuando intenta violar el amor de Frondoso y Laurencia adquirían el protagonismo para señalar y resumir todas las injusticias que legitimaban una reacción del pueblo. La justicia de los reyes interesaba poco. García Lorca había comprendido también que el teatro de agitación era una estrategia de renovación de la escena. En una conversación con Nicolás González Deleito, mantenida en mayo de 1935, afirmó: "Creo que no hay, en realidad, teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda -nuevo por su contenido-. En lo concerniente a forma, a forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa" (III, 563). La lectura de los clásicos, como se estaba desarrollando en Europa, unida a la cuestión social, permitían un claro esfuerzo de renovación frente al panorama convencional, según estudiaron Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra (2001).

El escultor Alberto fue el encargado de los decorados del montaje de Fuenteovejuna en La Barraca, tarea que asumió Maruja Mallo para Los hijos de la piedra. Este compromiso artístico coincidió con la relación sentimental que mantenían pintora y poeta. Pero hay valores artísticos añadidos. El acercamiento de Miguel Hernández a la Escuela de Vallecas le permitió encauzar con una mirada modernizadora su antiguo modo de entender la disputa entre el campo y la ciudad. Agustín Sánchez Vidal (1992) destacó las conexiones que se dan entre la estética del grupo, resumida en un artículo de Alberto, "Palabras de un escultor", publicado en la revista Arte, en 1933, y el mundo hernandiano que evoluciona desde "El Silbo de afirmación en la aldea" hasta El labrador de más aire (137). El escultor prefiere el campo con sus cuarzos, sus tierras de almagra, sus sapos venenosos, sus higueras, sus rayos y sus truenos, elementos que estarán en las acotaciones de Los hijos de

la piedra, y que se adaptan bien a la defensa de la naturalidad frente a una corte infectada. Si antes el enemigo era un mundo intelectual republicano y anticlerical, poco a poco la hostilidad se proyecta hacia el Señor o a la hija del Señor que desprecian las costumbres humildes y la dignidad de los campesinos. El propio Miguel Hernández dio testimonio de su cambio de posición en poemas como "Sonreídme". Si en "El Silbo de afirmación en la aldea" se quejaba de una ciudad en la que "vi lo más notable de lo mío / llevado del demonio, y Dios ausente", en "Sonreídme" esta ausencia se había convertido en motivo de celebración:

> Vengo muy satisfecho de librarme
> de las serpientes de las múltiples cúpulas,
> la serpiente escamada de las casullas y los cálices:
> su cola puso acíbar en mi boca, sus anillos verdugos
> reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi corazón.
> (I, 519)

El tema de las luchas mineras se había puesto de moda en la política española desde la Revolución de Asturias de 1934, provocando la solidaridad de muchos escritores por la dureza que el ejército empleó en la represión. La solidaridad había traspasado las fronteras. En septiembre de 1935, González Tuñón leyó poemas en el Ateneo de Madrid dedicados al conflicto de Asturias, anticipo de su libro La rosa blindada (1936). Miguel Hernández acudió al acto, y la coincidencia minera fue un motivo más para la complicidad entre los dos poetas. Pero el interés del autor de Los hijos de la piedra no se limitaba sólo a la Revolución de Asturias. Eutimio Martín (2010) ha destacado también que en los meses de escritura de la obra Miguel Hernández mantenía una amistad de pretensiones amorosas con María Cegarra, una poeta que vivía en el pueblo minero de La Unión. El estudioso plantea incluso la posibilidad de que el nombre de la protagonista fuese un homenaje a la amiga: "Retama rima con Cegarra" (353).

La tercera referencia que debe considerarse, destacada en su día por Agustín Sánchez Vidal (1992), es la conmoción causada por la represión sanguinaria en los sucesos de Casas Viejas. El propio Miguel Hernández se encarga de señalar la relación al principio y al final de la obra. En la primera escena del Primer acto el Minero 3 comenta: "Y dice que en la Andalucía andan a tiros con la guardia civil hombres de nuestra clase que piden revolución" (II, 1554). Es otra de las alusiones locales que fueron suprimidas en la edición de Quetzal. En la última escena de la obra, la voz de la represión repite la consigna "¡Tiros a la barriga!", con la que la prensa de derechas había calumniado a Manuel Azaña, queriendo responsabilizarlo de la violencia extrema empleada en Casas Viejas.

Gabriela, la madre de El torero más valiente, sugiere al justificar la vocación de su hijo que la miseria puede empujar al arte: "¡Quién sabe! / La miseria, a veces, crea / artes; este arte levanta / la vida, el valor, la planta / del artista que lo sea" (II, 1416). Resulta difícil no sentir la huella biográfica del joven necesitado que se levanta de su mundo a través del arte y que busca en el teatro una solución económica a su precariedad. También es inevitable sentir el propio orgullo de Hernández cuando convierte al Pastor en el héroe de la obra ante unos mineros, hijos de la piedra, insensibles, que aceptan sin rebelarse los abusos del Señor. La piedra activa de la honda que hace justicia con el Capataz se enfrenta a la resignación mineral de los sumisos. De aquí surge el primer significado del título de la obra, que recuerda al famoso verso de "Lo fatal" de Rubén Darío: "Y más la piedra dura, porque esa ya no siente". El Pastor, por el contrario, se levanta e invita a sentir a los mineros: "Sois hijos de la piedra. Tenéis su corazón de mineral indiferente. ¡Los hijos de la piedra, los hijos de la piedra!... Y de tal madre, tales hijos. Sufrís los más duros golpes con la resignación y la humildad de la piedra" (II, 1597). Este orgullo de campesino y de pastor frente a los mineros que viven sometidos a la tierra había dado pie también a un poema antipático, sobre todo después de la Revolución de Asturias, titulado "Oda-al minero burlona":

Cuando quiero, minero, te transito,
uva te pisoteo;
todo el mundo te huella sin que un grito,
profundo esclavo y reo
de la roca, te arranque un mal deseo.

...
¡Qué destino! De topo barrenero,
de gusano ¡qué suerte!
cava tu tumba más, sepulturero,
productiva, hasta hacerte
mineral laborable de tu muerte.
(I, 336-337)

En la obra de teatro se produce un tipo distinto de tránsito. La injusticia empuja a entender la palabra revolución, aunque sea de forma primaria, el Pastor consigue movilizar al pueblo y se impone la idea de que el destino de uno es el de todos, abriendo espacio a la solidaridad. El propio Pastor, que reacciona al principio movido por su drama personal, acaba comprendiendo: "¿Eh? ¡Cómo! ¿Están matando a nuestros hermanos?" (II, 1602). Ya no es sólo una lucha rural entre machos, sino una paulatina toma de conciencia política. En El torero más valiente, se habían puesto en boca de Bergamín unas palabras, "La gente no es el pueblo" (II, 1509), de dudosas consecuencias democráticas a la hora de dividir una idea inocente y santa de la existencia natural frente a las multitudes con derecho a voto. El abanico de interpretaciones permitía muchas lecturas reaccionarias. Lo que nos muestra el argumento de Los hijos de la piedra, en el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, considerado como el poeta nacional, es un proceso de identificación entre el pueblo y la vida cotidiana de la gente, base de un futuro compromiso político más decidido. El Minero 3 llama así a la acción: "En vez de esperar tanto a que arreglen los de arriba la cosa, deberíamos obrar por nuestra cuenta" (II, 1593).

Faltaba dar el paso de concederle importancia a la organización, más allá del impulso inmediato. Es verdad que Los hijos de la piedra no supuso una obra coral y que distinguió bien su figura principal del resto de los personajes, pero el coro de mineros y mujeres, a veces himno indignado más que diálogo, anuncia ya otro horizonte.

Miguel Hernández también participó en los actos de homenaje al Fénix de los Ingenios, con una conferencia en la Universidad Popular de Cartagena, el 27 de agosto de 1935, invitado por Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás. José Carlos Rovira (1992) rescató un interesante guión de esta conferencia en la que se encierra una teoría teatral de marcado giro ideológico. "Hemos de darnos cuenta los poetas -apunta Hernández-, como Lope se dio, de que es el pueblo la única fuente de donde pueden sustentarse" (II, 1197). Al final de ese guión anuncia: "Yo estoy escribiendo una tragedia minera y pastora" (II, 1199).

Es verdad que en Los hijos de la piedra hay constantes del mundo hernandiano, como la importancia de la fecundidad, una fusión con la vida cuando el hombre siembra un hijo en el vientre de la mujer. Se trata de un rasgo significativo que quizá muestre la huella de Miguel de Unamuno. Su meditación sobre la agonía y la muerte encontraron en la paternidad una solución carnal a los deseos de inmortalidad. El hijo pasó a ser un símbolo de futuro, bien acomodado al mundo religioso, vital y político en el itinerario de Miguel Hernández. La muerte del hijo es una violencia contra la propia salvación o el propio futuro.

También es verdad que hay matices de cambio que surgen en el teatro, como por ejemplo el reconocimiento del deseo activo de la mujer. El impulso sexual de Encarnación en El labrador de más aire, que no se muere de casta ni de sencilla, se anticipa en la Mujer 5, "No sé por qué será, pero en cuanto viene el verano se me levanta el corazón y me rebulle la sangre como si fuera espuma" (II,

1558) o en la personalidad de Retama y su "Te buscaba, Pastor..." (II, 1563).

Esta, en definitiva, es la situación que lleva a escribir un texto en el que se unen la tradición lopesca del honor y los abusos del Señor, con la tradición realista de voluntad social. "Es el caso -escribe Agustín Sánchez Vidal (1902)- de Daniel (1907), obra de temática minera centrada en una huelga contra la reducción de los salarios, escrita por Joaquín Dicenta, dramaturgo al que Miguel conocía bien por haber interpretado el protagonista de su Juan José (1985) en Orihuela. Y a ella cabe añadir, viniendo ya a otro tipo de teatro, la pieza escénica Seisdedos, en la que el alicantino Pla y Beltrán había seguido el esquema de Fuenteovejuna para ocuparse en 1934 de la represión de Casas Viejas" (150). El cambio del verso a la prosa tiene aquí también su significación. La mayor parte de la crítica, que siempre ha aprovechado la calidad poética de Miguel Hernández para equilibrar sus deficiencias dramáticas, ha sido muy dura con esta pieza escrita sin el amparo del verso. Pero también es justo reconocer que en Los hijos de la piedra hay una prosa dramática muy aceptable y se evitan algunos errores forzados por la exigencia de las estrofas y el imperativo lírico.

En cualquier caso, como señaló José Carlos Rovira (1992), "la indiscutible validez de la obra viene por el hecho de ser un testimonio del cambio ideológico que Hernández está atravesando y, sobre todo, de su voluntad de sumergirse en un nuevo espacio de creatividad" (II, 1201).

Como hemos indicado en algunas ocasiones a lo largo de este estudio, la versión publicada por Quetzal difiere en muchos detalles del texto que apareció en las Obras completas de 1960, publicadas por Losada en base a una copia mecanografiada que se conserva en los archivos del poeta, quizá una puesta en limpio de la copia mecanografiada por el mismo autor. Al leer con atención el libro de

Quetzal, comparándolo con el otro texto, he tenido la impresión de que se trata de la versión preparada para la representación en Buenos Aires, en abril de1946, bajo la dirección de Leónidas Barletta. Leemos una obra peinada, con voluntad de hacer eficaz la puesta en escena y de adaptarse al tiempo de la función. Me atrevo a pensar que esa fue la copia que Raúl González Tuñón y Elvio Romero llevaron a la editorial Quetzal.

Los cambios asumidos en este peinado tienen que ver con la supresión de algunos fragmentos para acortar el tiempo de la representación y evitar excesos o reiteraciones en los diálogos. Los directores de teatro suelen prescindir de algunas cosas que necesitan explicación en el libro, pero que pueden verse por sí mismas sobre la escena. Si se ve, por ejemplo, que las bombas utilizadas contra los mineros son de gas, no hay por qué decirlo en escena. Suelen limar también la retórica que quita verosimilitud al drama. Por otra parte, cuando se quiere buscar la identificación de la sala, es normal prescindir de alusiones locales y procurar un vocabulario comprensible, que no suene extraño y que sea familiar al público. Es la razón por la que se introducen en el texto algunos argentinismos. Finalmente, se evitan los detalles que puedan resultar contradictorios en la personalidad de los personajes o del sentido buscado por la obra.

Pongo algunos ejemplos de esta labor de peinado propia de una representación en el Buenos Aires de 1946:

1.- Se cambia "sapo" por "escuerzo". Se evita en distintas ocasiones la palabra "miera" y se ofrecen alternativas como "resma del pino" o "savia de pino".

2-. Se suprime la alusión a la revuelta de Andalucía en la que se anda a tiros con la guardia civil. Se evitan insistencias excesivas en el nombre de Montecabra.

3.- Se suprimen excesos o aclaraciones innecesarias en los diálogos, bien para reducir el tiempo de la obra, bien para matizar. Se acortan los diálogos en coro de mujeres o de mineros y algunas escenas y canciones. Y basta, por ejemplo, que la mujer de un minero diga que pasa las noches desvelada en su lecho. No hace falta que diga que duerme en su "lecho de matrimonio". Una Retama moribunda cuenta su desgracia al Pastor, la violación y la pérdida del hijo, y dice: "Malparida del sobresalto, bajé del monte". No hace falta que diga: "Malparida de sobresalto, bajé del monte a tender por estos eriales el grueso tronco de mis congojas". Son detalles importantes en el ritmo de la representación. La intensidad y la agilidad del diálogo se favorece con cortes de cotidianidad. Ante el ruego de las mujeres para que permita llevar alimentos a sus maridos encerrados en la mina, queda más efectivo que el Señor responda "Que salgan si quieren", en vez de "Que salgan ellos por su voluntad". El público ya ve las acciones innobles del Señor. No hace falta subrayarlo en exceso, ni que confiese su capricho ante la guardia civil: "Me gusta irritar y humillar a esta especie de gente, y vivir en peligro es un goce fuerte para mí". No es necesario, sobre todo, si poco después va a pedir más precaución y vigilancia ante el peligro.

4.- En este sentido, en la representación se trabaja las evoluciones de los personajes. Está bien que el Guardia Civil 4 se ponga de parte de los mineros y sienta la injusticia de la situación. Acabará sumándose a la lucha. Pero puede ser excesivo que los guardias civiles 2 y 3 se enternezcan ante el sufrimiento de los obreros al principio del Acto Segundo; no es lógico si después van a actuar con dureza contra ellos. Tampoco es conveniente desviar la solidaridad del público con las mujeres que sufren al Señor y apoyan a sus maridos en huelga, añadiendo una escena que se escapa del argumento en la que tratan con crueldad a otra mujer del pueblo que ha caído en la tentación de tener un amante.

5.- En una representación de marcado sentido político conviene suavizar la importancia del buen Señor para responsabilizar de la situación al sistema y no a la maldad de un individuo. Dentro de una atmósfera de crónica realista de los años 40, las canciones tampoco ocupan el protagonismo que tenían en un drama rural en la tradición lopesca española.

En fin, con mejor o menor oportunidad, son labores de peinado que un director suele hacer cuando se enfrenta a las necesidades dramáticas de una representación. Si no me equivoco, las decisiones tomadas por Leónidas Barletta, recogidas después en la edición de Quetzal, estaban dirigidas al público del Teatro del Pueblo, un público que buscaba una determinada imagen del poeta. Debió de ser muy parecida a la que condensó Raúl González Tuñón en su "Elegía de Miguel Hernández", incluida en su libro Himno a la pólvora (1943):

¿Cómo llega al otro lado de las estrellas?
¿En qué zona apacienta sus rebaños de espuma?

¿Dónde florece el guindo de su cayado muerto?
¿Por qué cesó su canto que aún el aire perfuma?

Para su corazón que vio nacer la guerra
dadle un lecho de piedra que riegue un blando río,

canten los labradores y los mineros canten
en donde su fantasma se alimente de trigo.

Mas yo sé que él está más vivo que el recuerdo,
cuando a sus asesinos los devore la sombra...

Bibliografía

- Aguilera Sastre, Juan y Lizarraga Vizcarra, Isabel (2001), Federico García Lorca y el teatro clásico, Logroño, Universidad de La Rioja.

- Alemany Bay, Carmen (2013), Miguel Hernández, El desafío de la escritura, Madrid, Visor.

- Amorós, Mario (2015), Neruda. El príncipe de los poetas. Biografía, Barcelona, Ediciones B.

- Ferris, José Luis (2016), Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta, Sevilla, Fundación Lara.

- Ferris, José Luis (2017), Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988), Sevilla, Fundación Lara.

- García Lorca, Federico (1997), Obras completas, 4 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

- Hernández, Miguel (1992), Obra completa, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany.

- Martín, Eutimio (2010), El oficio de poeta. Miguel Hernández, Aguilar, Madrid.

- Morla Lynch, Carlos (2008), España sufre. Diarios de Guerra en el Madrid republicano, Sevilla, Renacimiento. Prólogo de Andrés Trapiello.

- Neruda, Pablo (1974), Confieso que he vivido, Barcelona, Seix-Barral.

- Paco, Mariano y Díez de Revenga, Francisco Javier (1997), "Introducción", en Miguel Hernández, El labrador de más aire, Madrid, Cátedra.

- Peñuelas, Marcelino C. (1970), Conversaciones con Ramón J. Sender, Madrid, Magisterio Español.

- Rodríguez-Solá, David (2014), Teatros nacionales republicanos. La segunda república y el teatro clásico español, Frankfurt, Iberoamericana.

- Romero, Elvio (1958), Miguel Hernández, destino y poesía, Buenos Aires, Losada.

- Rovira, José Carlos (1992), "Introducción", en Miguel Hernández, Obra Completa. II- Teatro. Prosas. Correspondencia, Madrid, Espasa Calpe, págs. 1179-1221.

- Sánchez Vidal (1992), Miguel Hernández, desamordazado y regresado, Barcelona, Planeta.

- Sender, Ramón J. (1932), Teatro de masas, Valencia, Orto.

- Sender, Ramón J. (1934), Viaje a la aldea del crimen. (Documental de Casas Viejas), Madrid, Pueyo-Editor.

- Sijé, Ramón (1934), "El comulgatorio espiritual. (Hacia una definición del auto sacramental)", El Gallo Crisis, núms 3 y 4, 1934, págs. 32-34.

- Siracusa, G. E. (2011) Miguel Hernández y Raúl González Tuñón: Crónica de una amistad poética y militante, en medio de la tempestad", II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2776/ev.2776.pdf

- Valbuena Morán, Celia y Madariaga de la Campa, Benito (1999), García Lorca, La Barraca y el Grupo Literario de 1927 en Santander, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

- Vived Mairal. Jesús (2002), Ramón J. Sender. Biografía, Madrid, Páginas de espuma.