MIGUEL HERNÁNDEZ: LA INVENCIÓN DE UNA LEYENDA

LOPISMO Y POPULARISMO EN *EL LABRADOR DE MÁS AIRE*

GABRIEL INSAUSTI

MIGUEL HERNÁNDEZ:
LA INVENCIÓN DE UNA LEYENDA

LOPISMO Y POPULARISMO EN
EL LABRADOR DE MÁS AIRE

Colección: **«Ensayo e Investigación»**
© Gabriel Insausti, 2011
© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011
c/ San Fernando, 44 - 03001 Alicante

Diseño de portada: Lanina

I.S.B.N.: xxxxxxxxx
Depósito Legal: xxxxxxxxxxxx

Maquetación: Espagrafic

Impresión:

DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR..... 9

I.MIGUEL HERNÁNDEZ: MATERIAL PARA UNA LEYENDA..... 11

II.MIGUEL HERNÁNDEZ, PERPLEJO 19

III. EL AUTOR, EL AUTOR 29

IV.LA HUELLA DE LOPE EN *EL LABRADOR DE MÁS AIRE*..... 47

V.LA REVOLUCIÓN RITUAL..... 75

VI.MIGUEL HERNÁNDEZ, ¿POETA DEL PUEBLO? 117

VII.CONCLUSIÓN: HACIA EL ARQUETIPO 147

BIBLIOGRAFÍA..... 159

NOTA PRELIMINAR

Este libro no es ni una monografía sobre Miguel Hernández ni un estudio biográfico sobre el poeta. No pretende abordar exhaustivamente el corpus hernandiano ni ofrecer una imagen completa del poeta ni trastocar el paradigma crítico a partir de la exhumación de ninguna documentación inédita del autor. Se trata más bien de un ensayo y propone, simplemente, una interpretación de un aspecto de la figura y la obra de Miguel Hernández (la gestación de su leyenda personal) en un momento particular de su itinerario (1935-36) y haciendo pie en una de sus piezas dramáticas (*El labrador de más aire*). Es mía la traducción de las citas cuya referencia aparece en el inglés o el francés originales en la lista bibliográfica. Debo agradecer a Víctor García Ruiz y a Adrián Sáez sus amables sugerencias.

I. MIGUEL HERNÁNDEZ: MATERIAL PARA UNA LEYENDA

¿Qué es exactamente una leyenda? ¿Cómo se gesta? ¿Con qué propósito? ¿Qué proporciones de fantasía y de realidad ha de contener? ¿Quién puede arrogarse su autoría? ¿Qué variaciones experimenta a lo largo de su transmisión? ¿Es deseable conciliar las versiones discrepantes de una misma leyenda en una imagen única? ¿Qué relaciones, más o menos equívocas, más o menos lineales, cabe establecer entre la leyenda y la persona real que la protagoniza? ¿Existe siempre una versión canónica de la leyenda? En el caso de que sea así, ¿se presenta como un texto inmutable o varía según las épocas? ¿Hasta qué punto puede su protagonista arrogarse la titularidad sobre esa versión? ¿Qué crédito merece el anecdotario apócrifo sobre el que se sustenta, en gran medida? ¿Qué interés posee, o qué beneficios y perjuicios puede reportar a la posteridad de un escritor? Y, sobre todo, ¿es posible disipar, refutar, deshacer una leyenda una vez se ha divulgado a los cuatro vientos? ¿O sólo cabe hacer tal cosa mediante la creación de *otra* leyenda?

En el caso de Miguel Hernández, estas y algunas preguntas parecidas continúan acechando a todo aquel que se aproxime a su persona y su obra, aun transcurridos cien años después de su nacimiento. De hecho, lo que el lector suele encontrar entre sus manos al poco de empezar a leer es que por lo general su mirada ha quedado largo tiempo empañada por una serie de mediaciones de índole, en gran medida, legendaria, que no encuentran siempre fácil acomodo en la letra del texto: como sucedía a los pistoleros más veloces del salvaje Oeste, el poeta Miguel Hernández suele ir precedido por su fama, de tal modo que sus lectores se ven a menudo abrumados por una expectativa tan determinada y elocuente que casi no deja margen de maniobra al espacio de la propia obra literaria, hasta casi suplantarla.

La anómala historia editorial de la obra hernandiana –una anomalía, eso sí, que comparten cientos de escritores del siglo XX– constituye uno de los factores que han causado esta dificultad, como ha señalado Agustín Sánchez Vidal (2010, 10). Cuando decimos hoy "Miguel Hernández" tenemos ante los ojos una obra de más de 2.500 páginas, que incluye poesía, teatro, prosas y correspondencia; en cambio, el lector de décadas anteriores, aquellas en las que se gestó la leyenda sobre el poeta, sólo contaba con las mil de la edición de Losada en los años sesenta, o con las quinientas de Aguilar en los años cincuenta, o simplemente con las ciento sesenta de *El rayo que no cesa*, en su edición de Austral. El silenciamiento de que era objeto Hernández bajo un régimen dictatorial, que además tenía buenas razones para sentir mala conciencia por el desdichado fin de aquel poeta, propiciaba una visión parcial, por no decir mutilada, de una figura con numerosos y variados ángulos.[1]

Pero, además, conviene reparar en un fenómeno paralelo: para cuando se produce el levantamiento de la censura y la posibilidad de leer, debidamente editado, todo el corpus hernandiano –cosa que no sucede hasta 1992, con la edición de su Obra Completa a cargo del propio Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany– a la realidad literaria se le solapa esa otra, legendaria, simbólica incluso, que dificulta enormemente la lectura. Y puede decirse que en gran medida esto se obtiene por una suerte de proporción inversa: como un gas ávido de dilatarse, la leyenda ocuparía todo espacio del que se hubiera retirado la obra, hasta el punto de que el lector a menudo podía dar esta última por supuesta. "¿Miguel Hernández?", se dirían muchos, al oír su nombre en boca del erudito, o del crítico, "ah sí, aquel poeta pastor que murió en la cárcel franquista por revolucionario".

Diversas manifestaciones más o menos recientes no han dejado de referirse a esta dificultad añadida de la tarea crítica, que vendría a suponer todo un desafío. Por ejemplo, José Luis Ferris ha escrito que Hernández continúa rodeado "de mitos y miserias, de todos los aderezos que detractores y prosélitos, censores y hagiógrafos depositaron sobre su tumba". Sánchez Vidal ha insistido en los "tres tristes tópicos" que lastrarían la posteridad literaria de Hernández, a saber, el de "poeta pastor", el de "poeta del pueblo" y el del "poeta del sa-

1. Un silenciamiento, no obstante, menos absoluto que lo que podría parecer: como ha recordado Aitor L. Larrabide (2010), entre otras voces señaladas, Gerardo Diego expresó su aprecio por la poesía de Miguel Hernández ya desde su ensayo "Poesía española contemporánea", de 1949, y lo volvió a hacer en sucesivos artículos y ensayos en 1952, en 1957, en 1960…

crificio". Por su parte, Eutimio Martín ha declarado que es preciso liberar al personaje hernandiano de "los prejuicios y tópicos" que coartan, amputan o desfiguran su auténtica dimensión humana y que lo primero que debe hacer quien acometa el trabajo de desentrañar la realidad de Miguel Hernández es realizar un "desescombro" de la multitud de imágenes distorsionadas, juicios improvisados, imágenes manidas y consideraciones espurias que la figura del poeta ha concitado a lo largo de décadas.

Es decir, que, en una significativa remisión de la hermenéutica a sus orígenes teológicos, sería preciso aplicar al corpus literario hernandiano una suerte de principio de *sola scriptura* que conjurase el peligro de esa lectura "personalista", al tiempo que se ejerce sobre esta una irónica deconstrucción por cotejo con la realidad más documentada de los hechos de su vida. Contra la constante remisión a la persona empírica del autor como realidad extraverbal, que en una poética romántica produciría una "ilusión de referencia", un planteamiento auténticamente crítico alertaría sobre toda confusión entre lo natural y lo lingüístico. Sólo desde esta perspectiva se desplazaría el interés hacia el "personaje poético" y se obtendría una imagen más justa de la entidad del hombre y de la valía de su obra, hasta ahora distorsionadas por una mezcolanza de elementos entre los que en ocasiones se hace difícil discriminar. Es decir, se restituiría el discurso a su cauce estrictamente literario. Y aquí, siguiendo la propuesta de Harold Bloom (1997, 5) de "des-idealizar las explicaciones aceptadas sobre cómo un poeta ayuda a que se forme otro",[2] la relación entre una cierta lectura de Lope de Vega y la maduración de la voz hernandiana jugaría un papel decisivo. Así, este ensayo pretende mostrar que lejos de toda linealidad, de todo mecanismo predecible, la "influencia" supone en este caso un acto lingüístico de plena deliberación por parte de nuestro poeta.

Ocurre, no obstante, que estos esfuerzos críticos y documentales no deben hacer frente únicamente a discursos de corte más o menos hagiográfico como los que asoman en las primeras biografías y estudios sobre el autor, al estilo de *Miguel Hernández, poeta* (1958), de Juan Guerrero Zamora, o *Miguel Hernández, destino y poesía* (1958), de Elvio Romero, donde en muchos casos se reeditaba la leyenda más tópica y, a veces, desmesurada e insensata: nuestro poeta habría sido un prodigio de la naturaleza, un genio autodidacto nacido de

2. Es mía la traducción de esta cita y de todas aquellas cuya referencia aparezca en el original inglés o francés en la Bibliografía.

la profunda miseria rural de una España negra, que desde el escenario pastoril de sus majadas habría llegado a dominar el arte de la palabra por encima de sus contemporáneos, ofreciéndose después en holocausto por una causa política, durante la guerra civil.[3]

Sin embargo, la leyenda persiste no sólo porque, como digo, además de estas primeras tentativas críticas el estudioso de Hernández ha de hacer frente a todo un caudal de iconos y fabulaciones que van desde las actas de congresos y los artículos en revistas especializadas hasta los conciertos multitudinarios de Joan Manuel Serrat, sino porque *el primer responsable de la divulgación de esta leyenda es el propio Miguel Hernández*. Desde un primer momento –en su testimonio para el reportaje de Federico Martínez Corbalán en *Estampa*, en su complacencia por las noticias sobre el "poeta cabrero" aparecidas en *La Verdad* o en *El Día*, en sus cartas de presentación para Aleixandre y Jiménez– el poeta oriolano comprobó que la superposición de esa figura legendaria sobre su persona confería a esta última un halo de atractivo.

Para muestra, un botón: en uno de su poemas juveniles, "A todos los orio-lanos", el poeta asumía de forma muy significativa algunas de las facetas más divulgadas de entre las que compondrían su leyenda, la de "poeta pastor", al dramatizar el propio acto de la escritura en los primeros versos, haciéndonos saber "que escribo, teniendo por / mesa el lomo de una cabra, / en la milagrosa huerta / mientras cuido la manada". Una *compositio loci* más o menos verosí-mil –¿realmente se estaría tan quietecita la cabra en cuestión?– y de dirección reflexiva que en apariencia, más allá de la situación espacio-temporal, sólo redunda en esa autocaracterización *naïf* del poeta como personaje, en medio de una escena de predecible bucolismo. De hecho, el discurso finge interrumpirse en una acotación antiilusionista para permitir que la realidad exterior, más o menos hostil, cometa una intrusión momentánea en las ensoñaciones del poeta:

> (¡Ay! Perdonadme un momento.
> Voy a echarle una pedrada
> a la "Luná", que se ha ido

---

3. De hecho, poco importa que el propio Juan Guerrero Zamora matizase algunos de los rasgos legendarios en su posterior *Proceso a Miguel Hernández: el sumario 21.001*, donde muestra, por ejemplo, cómo lejos de ofrecerse a sus verdugos en actitud desafiante el poeta se mostró "apolítico" y sin carnet de partido alguno (1990, 51), e intentó ocultar las actividades a las que se había dedicado durante la guerra. Para el lector proclive a dejarse atrapar por la leyenda, la realidad siempre resultará más insípida.

artera a un bancal de habas,
y el huertano dueño de ellas
me está gritando desgracias.
Bien. Ya la espanté). Prosigo:
¿Os decía?... ¡Ah, sí, sí…! ¡Calla! (Hernández 1992a, 212)

Conviene recordar que "A todos los oriolanos" lleva por subtítulo "Carta completamente abierta". Se trataría, por tanto, del fingimiento de un acto elocutivo en el que el jovencísimo poeta apostrofa a sus coterráneos. Y, sin duda, el registro chusco, casi infrarrealista del pasaje, que subraya el carácter irónico de la acotación, contribuiría a poner el énfasis en esa primera caracterización bucólica. Vista así, la leyenda popular y pastoril se habría adueñado de nuestro poeta desde un principio, pero no tanto por obra de la mirada ajena sino por su propia construcción de esa figura, en la que parece complacerse con un provocativo desenfado.

No obstante, una mirada al contexto nos permite entrever bajo esa tramoya elemental y ruralista una lectura más relevante: para los vecinos de Orihuela no era desconocida la figura de aquel pastor que en más de una ocasión se cruzó con sus antiguos compañeros a las puertas del colegio, mientras conducía sus cabras hacia el monte. La verdadera noticia, lo que la "Carta completamente abierta" venía a añadir a esta caracterización inicial, es precisamente una vindicación de su autor como poeta: no en vano el poema data de 1931 y su fecha precede por poco a "Canto a Valencia", la pieza que le haría merecedor de un premio literario en Elche. Y, para quien conozca la anécdota, de una ingenuidad adolescente pero reveladora, el propósito de Hernández en este tipo de estrategias resulta obvio: entusiasmado con el premio, el poeta alquilaría un coche con su amigo Carlos Fenoll para llegar hasta allí a medianoche y encontrar que, lejos de esperarle con autoridades y banda de música, en la ciudad ilicitana todo el mundo dormía y los establecimientos estaban cerrados. Algo, por otra parte, que puede prever cualquiera salvo un vate primerizo y entusiasmado –en el sentido más griego de la palabra– con su ingreso en el Parnaso local. De hecho, el importe del premio a duras penas llegaría para cubrir los gastos del desplazamiento, en un pequeño revés que no lograría desencantar a Miguel.

En suma, durante aquellos primeros meses de 1931 el poeta pastor acometía con empeño la tarea de revelar entre sus paisanos más al *poeta* aún desconocido que al ya sabido *pastor*, en una tentativa que no abandonaría durante el resto de su vida y que la "Carta" anuncia ya con plena conciencia, pero que inevitablemente chocaba con las curas de realidad que la vida provinciana le

deparaba. Y no sólo ésta: desde Madrid, Hernández se quejaría más tarde en sus cartas a Sijé de su amargura por seguir "sin probar el néctar de la gloria", en una expresión cuya franqueza delata esa convicción sobre su valía que aparecería en otros momentos, como la carta en la que solicitaba al alcalde de Orihuela una ayuda económica con el simple argumento de que en él había un poeta valioso, o aquella otra a Lorca en la que afirmaba que su último libro de poemas –*Perito en lunas*– tenía "más valor y más cojones" que ningún otro de los publicados aquel año. Así, la decidida actitud de desplante de la "Carta" constituiría el germen de una sed de fama literaria que con el tiempo sólo variaría en dimensión, nunca en especie:

> ¿Qué me decís?... ¿Que es locura?
> ¿Que me veis muy mal que lo haga?
> ¿Que no puede ser? ¿Qué es mucha
> mi presunción y mi audacia?
> ¿Que me lo he creído…? ¡Cierto!
> ¡Me lo he creído! ¡Palabra!
> Me he creído ser poeta
> de estro tal que en nubes raya
> y digno de contender
> con Homero, con Petrarca,
> con Virgilio con Boscán,
> con Dante y toda la escuadra
> de clásicos que palpita
> por ab-eterno en las páginas. (1992a 213)

Ciertamente resulta significativa la nómina de los poetas mayores con los que Hernández pretende compararse: el colmo del clasicismo, sí, y en gran medida dentro de una vertiente bucólica que confirmaría la caracterización inicial, pero no desde el lado de lo biográfico sino desde el de la literatura. Una especie de *querelle des anciens et modernes* ante la que nuestro poeta adopta un aire alejado de toda pusilanimidad, por no decir temerario: Homero, Petrarca, Boscán, etc., suponen tanto la benéfica vigilia de unos dioses tutelares a los que es fácil invocar como una incómoda y desafiante presencia.

¿Se agota el significado de "A todos los oriolanos" en esa mera alusión? Muy al contrario, consciente de que nadie es poeta en su tierra, y menos él que es conocido antes que nada como pastor, y consciente también de la sordera y la incomprensión de las que sin duda va a ser objeto en la tarea que acomete, Miguel se aferra a una idea de vocación de corte existencial: lo decisivo, en

esa segunda caracterización vindicativa, es precisamente que *al enunciarla el poeta la realiza*, la pone en acto. El texto, de este modo, supondría una demostración autónoma de su propia veracidad. "¿Que no soy poeta?", parece argumentar un Hernández bisoño, pero en absoluto vacilante, "pues ahí tenéis el poema, con todo su artificio más crudamente exhibido". Así, en el juego retórico que saca de quicio la expresión coloquial para proyectar sobre ella un sentido más hondo –"¿Que me lo he creído?"– Hernández se acerca por un momento a las estrategias habituales de Unamuno (en principio tan lejos de su temperamento, pero tan admirado por sus editores de *Cruz y Raya*, Bergamín e Imaz).[4]

Es más, el parentesco –insólito y tangencial, ciertamente, pero revelador– alcanza hasta más allá de la mera expresión: en su *Vida de don Quijote y Sancho*, Unamuno había interpretado el "¡Ya sé quién soy!" quijotesco como un "Yo sé quien quiero ser", estableciendo una ecuación que bebe del voluntarismo fichteano y haciendo del personaje cervantino un paradigma del esfuerzo autopoiético de todo hombre. Pues bien, Miguel parece partir de una convicción parecida: ser es llegar a ser, y eso sucede mediante un ejercicio irrestricto de libertad, por descabellada que parezca en principio la empresa identitaria que el sujeto se propone. Pese a lo insólito de su vocación en medio de aquel contexto campesino, el poeta se postula con toda la osadía que la ocasión merece, como si "saliera del armario" al que una actitud más pusilánime lo hubiera mantenido confinado. De ahí el adverbio –"completamente" abierta– que matiza significativamente el título.

Ahora bien, como deja claro desde un principio, Hernández no ignora que en su caso ese esfuerzo se realiza por medio de un costoso ejercicio de la palabra. Sí, ser poeta consiste precisamente en eso, en *creerse* poeta, en una afirmación cuyo desmentido por parte de una recepción adversa puede conducir al poeta a diferir indefinidamente la satisfacción del ansiado reconocimiento. Lejos de toda invocación a una instancia extralingüística, por no decir sobrenatural, no habría diferencia entre esa convicción y el propio acto de escritura, que adquiriría el estatuto de una causalidad eficiente. "A todos los oriolanos", de este modo, se propondría como una suerte de *desiderátum* o de explicitación

4. José Carlos Rovira (1992, 1191) ha señalado la posible influencia de Unamuno en Miguel Hernández, pese a las expresiones de rechazo con las que Sijé se refería al bilbaíno. En una carta de diciembre de 1934 a Bergamín, otro unamuniano, Hernández llegaba a referirse a él como "mi padre", quizá exagerando la deuda literaria contraída con el profesor salmantino.

programática, que a un tiempo solicita la dádiva de los lectores y se declara autónomo, en un juego equívoco. Sólo que, durante su itinerario hacia ese difícil reconocimiento, el poeta terminaría por alejarse de los modelos de la tradición petrarquista y "culta" que allí enumera, para abrazar en algunos momentos la vertiente popular cuyo perfecto epítome sería Lope de Vega.

En consecuencia, estudiar cómo se gesta *literariamente* esa construcción de la imagen de Miguel Hernández, entre otras cosas a través de un proceso de emulación de Lope, no supone en absoluto un ejercicio de equidistancia entre los discursos hagiográfico y crítico, sino una focalización sobre el hecho literario en sí, sobre el modo en que el poeta da pábulo en sus textos a esa versión de su persona que predomina en gran parte de su posteridad. Más que la postulación de una subjetividad natural fundante desde una problemática metafísica de la presencia, lo decisivo es, por tanto, la construcción de esa subjetividad estrictamente lingüística o enunciativa. ¿No recordaba Northrop Frye (2006, 6), en su celebrada introducción a *Anatomy of Criticism*, que al artista que intente desarrollar su arte ajeno absolutamente a la crítica, para acceder a su público de forma directa mediante lo "popular", le espera un tardío pero cierto fracaso? Con su deliberada, consciente y, sobre todo, rapidísima evolución estilística a lo largo de la década de los treinta, Miguel Hernández demostró sin duda que, lejos de una efusión verbal inmediata e inconsciente, en su escritura había un *ars* que constantemente se examinaba a sí mismo, y que su asunción del papel de poeta popular era eso precisamente: la aceptación de un papel y la modulación de una voz, no una disposición "natural" o preverbal.

Esto no quita, obviamente, la conveniencia de observar la relación de vasos comunicantes entre la literalidad existencial y la literariedad poética para comprender el fenómeno. Una taxativa *close reading* de *El labrador de más aire* y de *Hijos de la piedra*, o de toda la obra de Hernández en su conjunto, será condición necesaria pero no suficiente para nuestro propósito: podrá alumbrar sin duda numerosas cuestiones intratextuales, pero no hacerse cargo de esta condición autopoiética del discurso hernandiano. Ciertamente lo decisivo no es *de dónde viene* un texto sino *adónde va*, pero una observación perspicaz puede dilucidar cómo en el caso que nos ocupa el trasfondo biográfico revela mucho más sobre el segundo término del binomio que sobre el primero. Así, más allá de las afinidades electivas a las que pudiera dar pie la propia persona del poeta, creo que conviene otear someramente algunos aspectos de su itinerario vital para entender esta circunstancial toma de Lope como modelo. En definitiva, para un poeta la biografía tendrá la primera, pero nunca la última palabra.

II. MIGUEL HERNÁNDEZ, PERPLEJO

1935 fue un año de crisis y maduración espiritual en el ánimo de Miguel Hernández. Por un lado, las acuciantes necesidades económicas no lo habían abandonado del todo, aunque se habían atenuado gracias a su trabajo en la enciclopedia *Los toros*, dirigida por José María de Cossío. Ahora bien, los magros cuarenta duros que decía recibir a cambio –más bien cincuenta, ha puntualizado Eutimio Martín– le obligaban a permanecer en Madrid, que desde su primera visita no le había causado "ninguna impresión grata", como escribió en carta a Ramón Sijé de diciembre de 1932, durante su primer asalto literario a la capital, y cuya vida "artificial y encerrada" lo agotaba, como confesaría a su novia, Josefina Manresa, seis años más tarde.

Por otra parte, la perspectiva de regresar a su Orihuela natal tampoco seducía mucho al poeta. Desde aquella primera aventura juvenil era evidente su ambición, su completa resolución de buscar el triunfo en los medios literarios, y haber probado de cerca las oportunidades y los contactos que permitía su permanencia en Madrid traía consigo una suerte de punto de inflexión: en sus cartas a Josefina, Hernández echaba pestes del ambiente pacato de Orihuela, insistía en que su vida estaba ahora en la capital y afirmaba que la gente de pueblo era "tonta". Regresar al redil del hogar, a la sumisión a la autoridad paterna, con la que había vivido amargos enfrentamientos, y a un medio sin interlocutor literario ni perspectivas de independencia económica, suponía poco menos que la aceptación de una derrota.

En ese contexto, la tentativa dramática escondía precisamente un empeño por asegurarse un porvenir económico, difícil si no imposible por la vía de la poesía lírica, y esto a su vez sembraba en Hernández un desasosiego que le impedía encontrarse en casa tanto en Madrid como en Orihuela. Ambos mundos –el del pasado, el hogar, la novia y las viejas amistades; el del futuro, la

vida literaria, la relación con Maruja Mallo y las amistades rutilantes– habían terminado por ofrecerle el rostro de la insatisfacción y el desencanto.

De hecho, más allá de lo que significase "Orihuela" para el poeta en términos generales, este conato de ruptura tenía lugar en dos frentes muy concretos: su noviazgo con Josefina y su relación con Ramón Sijé. En sus *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Manresa relató cómo precisamente en agosto de 1935 sus relaciones se vieron interrumpidas: ella lo había encontrado "cambiado" en sus últimas cartas y lo saludó con reticencia cuando él llegó de vacaciones; a su argumento de que "no la quería", el poeta respondió que sí, pero que no tenía intención de casarse; por fin, a los pocos días, la joven dio recado a una de sus hermanas para que devolviese al poeta cartas y retratos, en lo que parecía una formalización casi notarial de la ruptura. Es decir, que durante gran parte de la gestación de sus dramas *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* (el segundo semestre de 1935 y los primeros meses de 1936, respectivamente) Miguel Hernández escribiría desde una distancia en la que no es difícil imaginar la neblina de la idealización: entre la atmósfera asfixiante de la urbe, para la que nunca guardaría muchas simpatías en sus poemas, el poeta recrearía un mundo idílico y una mujer honesta a los que cada vez añoraba con más fuerza, por contraste con los rumbos más turbulentos e inciertos por los que le llevaba su actividad en la capital. Después, tras los cambios de posicionamiento y los sucesos que vivió en el invierno de 1936, escribiría gran parte de *El labrador de más aire* desde una Orihuela a la que quizá creyó haber regresado para siempre.

En cuanto a su relación con Sijé, era obvio que esta creciente actividad alejaba a Miguel del neocatolicismo de su amigo, y en general del ambiente de "Oleza", del trato con el sacerdote y más tarde obispo Luis Almarcha y de la revista *El gallo crisis*. Y aquí, de nuevo, es fácil entrever la sombra de la contradicción. En sus cartas Hernández fustigaba el excesivo aroma a sacristía de su ciudad natal, en una omnipresencia de la Iglesia sobre la que Manresa ofrece algunos detalles en su relato: la costumbre de santiguarse al pasar ante cada uno de los numerosos templos del lugar, las procesiones que cruzaban las calles casi todos los domingos… La Oleza mironiana, que oía misa "en monasterios y parroquias", seguía intacta en gran medida. Además, su frustrada educación con los jesuitas, que tras unos años de escolarización algo irregular le habían ofrecido la oportunidad de seguir sus estudios con vistas a una posible carrera eclesiástica que el padre de Hernández rechazó, tampoco supondría un recuerdo muy agradable en la memoria del poeta. Y, por fin, las nuevas amista-

des madrileñas –sobre todo, Zambrano, Bergamín y un Neruda que lo animaba a abandonar aquel proyecto, provinciano y clerical a su juicio, para sumarse a su *Caballo verde para la poesía*– lo empujaban en una dirección cada vez más lejana del espíritu que había animado sus primeros escritos.

No obstante, si se observa con detalle la cronología, los múltiples testimonios de estos años ofrecen una imagen menos rotunda. Por ejemplo, en carta a Juan Guerrero Ruiz de julio de 1935 Hernández reniega de un poema suyo publicado en el último número de *El gallo crisis* y expresa su arrepentimiento "por haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica", mientras en su poema "Sonreídme" se declararía "muy satisfecho de librarme / de la serpiente de las múltiples cúpulas", en lo que –como comentaré más adelante– se antoja un rechazo definitivo de la tutela de los ambientes eclesiales y de la inspiración católica de sus primeros escritos, en un tono y unos metros entre los que resuena significativamente la voz nerudiana de *Residencia en la tierra*, que Hernández entendía como alternativa al gusto sijeniano.[5] Ahora bien, este nuevo posicionamiento no impide a Hernández llorar amargamente la muerte de Sijé en enero de 1936, dedicarle su conocida elegía y las prosas "Ramón Sijé" y "Evocando a Ramón Sijé", que se publicarían en *La Verdad* y en *El Sol* en los primeros meses del año, como tampoco le impediría escribir repetida, casi obsesivamente a los padres de su amigo, para expresar su pena y compartir su dolor, al tiempo que instaba a Guerrero Ruiz a preparar un número extraordinario de *El gallo crisis* en homenaje al fallecido.

En definitiva, el cuadro que ofrece el Hernández de estos meses nos habla de una aguda escisión interior: sus repetidas excusas ante los padres de Sijé casi sugieren una suerte remordimiento por su ausencia de Orihuela, como si el poeta se resistiera a que sus actividades literarias y su incipiente orientación ideológica, que lo conduciría en esas mismas semanas a solicitar la admisión en el Partido Comunista, comportaran necesariamente la ruptura de los lazos afectivos que lo unían aún con su medio natal. Una situación de compromiso que casi resume el dilema de muchos ante el creciente hiato entre las dos Españas, y que el poeta ya había experimentado años atrás, cuando en 1931 se

5. De hecho, el propio Sijé, a propósito de "Mi sangre es un camino", detectó la influencia de Neruda en la evolución poética de su amigo y le comentó por carta su disgusto: "Nerudismo (¡qué horror, Pablo y selva, ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello en partes prohibidas y de prohibidos cabellos!)" (Ver Cano Ballesta (ed.). *Miguel Hernández: el hombre y su poesía*. Madrid: Cátedra, 2008, 99).

vio empujado a aceptar el cargo de presidente de las Juventudes Socialistas de Orihuela, que a las pocas semanas abandonaría lleno de dudas y reticencias.

Pero además, ¿no cabe entrever en ese dilema un simple y natural desplazamiento de intereses, en el caso de Miguel Hernández? A menudo se ha establecido una secuencia fácil en la que el poeta, lejos del ambiente oriolano que lo constreñía, se habría liberado finalmente y habría podido explayarse ajeno a la influencia de sus amigos católicos. Una lectura determinista, en la que de la coerción del *milieu* se transitaría hacia la libertad irrestricta, y que compartirían muchos poetas de la época: educado en colegios de Jesuitas (como Alberti y Altolaguirre) o de Escolapios (como Cernuda), el escritor español crecía en un sistema educativo mayormente católico, salvo por lo que se refiere a la Institución Libre de Enseñanza, pero luego se insertaba en un mundo cultural, editorial y literario donde lo católico brillaba por su ausencia, con escasas excepciones.

Sin embargo, el caso de Miguel Hernández es levemente distinto. Su sed de gloria literaria, y el signo ideológico mayoritario del mundo cultural de Madrid que conoció, invitan a otra lectura: tal vez sus repentinos cambios los explique no sólo una falta de robustez de su catolicismo, incapaz de sobrevivir sin el constante aliento de Sijé y Almarcha, sino además un simple interés estratégico. Tan determinante podía ser una atmósfera como la otra, y si en los inicios oriolanos de Miguel su carrera literaria se veía beneficiada por su condición de católico, en el Madrid republicano en el que aspiraba a triunfar semejantes credenciales no podían reportarle grandes réditos. Una vez cortado el cordón umbilical que lo mantenía unido a aquel universo de inquietud religiosa, era sólo cuestión de tiempo que las advertencias de Zambrano y Neruda hicieran mella en él. Sea como fuere, y más allá del compromiso, la voz de Hernández resuena con sinceridad en el *plancto* por su malogrado amigo: ciertamente, todavía tenían que hablar de muchas cosas.

Esta escisión interior sugiere una clave para *Los hijos de la piedra* y, sobre todo, *El labrador de más aire*: el imaginario construido por Sijé, Almarcha y cuantos giraban en la órbita de *El gallo crisis* había compuesto una escena física y moral de tonos ruralistas y perfiles idílicos, tras los que asomaba una idea de "comunidad orgánica" ajena al conflicto social y a los movimientos más convulsos de la modernidad política, y que tendía a reforzar la autoridad constituida, el sistema de propiedad de la tierra y el sustrato de una fe católica común a todas las clases sociales: un imaginario que Bergamín –que en aquellos mismos años denunciaba desde *Cruz y Raya* la "corrupción secular

de la vida religiosa" y apelaba al cristianismo "no histórico" (1995, 67)– juzgaba peligrosamente cercano a las ideas falangistas, salvo quizá en el acento religioso de Sijé.[6] En el menosprecio de corte y alabanza de aldea implícito en poemas como su "Silbo de la aldea", en el ruralismo declarado de gran parte de su poesía o en su primera pieza dramática, el auto calderoniano *Quién te ha visto y quién te ve*, escrito tras la estela de *Angelita*, de Azorín o de *El hombre deshabitado* de Alberti, cabía vislumbrar ese magisterio de Sijé al que Hernández se habría entregado con dudosa convicción en sus comienzos. ¿Cómo apostrofaba entonces Hernández al labrador? Si en otras prosas de aquellos años se adivinaba el poso de las lecturas del también católico Miró, la pieza titulada "Vía-de campesinos" ofrece una muestra elocuente de un sesgo más cercano al espiritualismo de Sijé:

> El trabajo, hermanos, es deporte obligatorio.
>
> ¡Dios! ¿Por qué no pusiste a Adán y Eva en el masculino campo de Castilla?... O no hubieran caído, o hubieran tardado más en caer […]
>
> Libres, campesinos: ¡sed libres! Como las cometas, bajo la dictadura de los niños, encadenadas libremente a un hilo. Libres, campesinos, ¡id! Libres, por el libre albedrío de la senda, la voluntad en sujeción, obedeciendo al polvo, a nada, a Dios (Hernández 1992c, 2136-38).

Noventayochismo anacrónico, emotivismo ingenuo, trascendencia forzada, visión del mundo laboral ajena a todo conflicto… Dentro del contexto republicano de creciente convulsión social, rebeldía política e introducción de reformas, el ideario "neocatólico" inculcado por Sijé –o al menos su comprensión en manos de Hernández– comportaría así un conservadurismo de raíces

6. En la medida en que defendía "una fe más heroica y mística" que el catolicismo más "prudente" o acomodaticio de la CEDA, y en la medida en que desde su *hacismo* se iba acercando a la justificación de la violencia revolucionaria conforme avanzaba la década, Giménez Caballero se alejaba de las posiciones de Sijé, que en realidad siempre mostró una notable independencia de criterio: en diciembre de 1932 reseñó en *La verdad* de Murcia el *Azaña* de Giménez Caballero en términos poco amistosos, o al menos ambiguos, y no se dejó arredrar por las cartas en que Gecé lamentaba que su *Gallo crisis* se pareciera demasiado a *Cruz y raya*. Tal vez existiera una discrepancia fundamental y temperamental: Sijé, hombre de fe auténtica y más poeta y filósofo que político, rechazaba en el fondo la utilización fascista de la religión como mero elemento de cohesión social. Si a los falangistas les interesaba la catolicidad, a Sijé le interesaba el catolicismo. José Muñoz Garrigós (1987, 135-36) sostiene que de hecho Giménez caballero tenía razones para pensar que la revista de Sijé estaba más cerca de *Cruz y raya* que de Falange.

teológicas. Algo que ya asomaba en una temprana composición de 1930, "Al trabajo", en la que –como ha señalado Ferris (2004, 85)– irían "obreros y Dios en una misma nave", en una actitud elusiva: el trabajo como gozoso *tripallium* o castigo heredado de los primeros padres, de acuerdo con el relato del Génesis, en una sumisión fatalista que sólo cabe aceptar como medio de redención. Dentro del contexto de creciente impaciencia por parte de los labradores españoles ante una reforma agraria que no acababa de llegar, ¿cuesta mucho vislumbrar tras estas expresiones de vaguedad una reacción de signo político más o menos determinado? Años más tarde, en varios de los poemas que publicaría en *El gallo crisis*, Hernández todavía daba muestras de una actitud poco favorable a las novedades reformistas en el medio agrícola, y mucho menos a los gestos de rebeldía propiciados por las organizaciones de izquierda. Por ejemplo, en "La morada-amarilla" (1934) conminaba a una Castilla supuestamente alejada de Dios por las novedades del movimiento obrero a "volver al pan, a Dios y al vino: / son ellos tu destino", mientras en "Profecía-sobre el campesino" (1934) apostrofaba a un agricultor a quien llamaba "Caín de los Caínes", para terminar formulando la profecía que anuncia el título en términos de sumisión:

> Día vendrá un cercano venidero
> en que revalorices la esperanza,
> buscando la alianza
> del cielo y no la guerra.
>
> ¡Tierra! De promisión y de bonanza
> volverá a ser la tierra (1992a, 368)

Pese a las juveniles torpezas en la expresión –los hipérbatos, las ocasionales caídas en el prosaísmo, etc.–, no cabe duda sobre las consecuencias sociales de este posicionamiento teológico: en el lenguaje político del momento, la apelación a la esperanza equivalía a diferir las exigencias de reforma y emancipación, en una argumentación de fondo utilitarista en la que Dios constituiría, en último término, el sostén ideológico de un *ancien régime* de la propiedad. Las convulsas novedades de la década, vendría a ser el argumento hernandiano, se disiparían pronto ante la fidelidad "natural" de aquellas tierras a la fe católica.

Creo que pasajes como estos dos últimos arrojan una luz muy reveladora sobre la evolución ideológica y anímica de Miguel Hernández, a condición de que se contemple su reverso: este ruralismo idílico no se propone sólo desde una sensibilidad ingenua y tradicional al gusto de Gabriel y Galán, y desde una

óptica muy tamizada por las ideas de Sijé sino, lo que resulta más elocuente, *por oposición con el testimonio vital del poeta*. Porque ¿cuál había sido su batalla desde adolescente sino la de abandonar aquel trabajo al que lo obligaba su padre, y que él mismo contemplaba como un enemigo de su vocación literaria? De hecho, ¿qué suponía el discurso de poemas como la "Carta completamente abierta", que ya he comentado, sino la reclamación de un reconocimiento como trabajador del intelecto, y no manual? ¿Cómo aceptar entonces ese canto idealizante, casi frívolo, que califica el trabajo como "deporte obligatorio"? La ironía es poco menos que irrisoria, y arroja sobre estos textos de Hernández la sombra de la insinceridad, de lo "literario" en el peor sentido.

Hasta qué punto es Sijé responsable de este imaginario hernandiano juvenil, o del franciscanismo que trasluce en piezas de la misma época, como "Canto exaltado de amor a la naturaleza", es cosa que no toca aquí dilucidar. Bien es cierto que en algunos escritos Sijé manifiesta su inquietud por las condiciones de trabajo de los labradores, pero sin que nada en sus palabras permita pensar en una acción política concreta, y menos de sesgo revolucionario.[7] Sea como fuere, el hecho es que poemas de la etapa oriolana de Hernández como "Al trabajo", del 17 de marzo de 1930, revelan una coincidencia sin fisuras con su amigo Sijé: la labor como fuente de santificación, la apelación a la caridad de los patronos, la calificación del esfuerzo como "bendita cruz" o "cruz forzosa"…

Lo interesante es que, frente a esta imagen del mundo rural, la que ofrecen *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* casi se propone como un contrapunto, el escenario de un conflicto que cifraba una nueva lectura de los acontecimientos que sacudían a la España de la época: en las primeras escenas del acto segundo de *El labrador*, Roque se queja amargamente de los rigores de la labor, con palabras que apuntan en una dirección diametralmente contraria a la que el propio Hernández había sugerido apenas un año o año y medio antes. Es más, las palabras de Roque –"y no sé por qué me trajo / a esta vida de

7. Otro aspecto, por cierto, en el que Sijé parece desmentir la cercanía al ideario falangista que Bergamín le atribuía, en la medida en que en sus pasquines y documentos anteriores a la guerra Falange se presentaba a los labradores como un movimiento revolucionario, mostraba su preocupación por ellos, que constituían la "verdadera" España, denunciaba el beneficio de su trabajo que obtenían "usureros y bancos" y utilizaba el olvido de que eran objeto por parte de los políticos para atacar el sistema de partidos. Poco que ver con una actitud más bien conservadora, como la que deja entrever Sijé.

trabajo / la madre que me pariera. / Mejor le fuera y me fuera / haberme dejado abajo" (Hernández 1997, 106)– alcanzan un tono "ontológico", casi genesíaco, que viene a contradecir a las claras la ligereza con la que se trataba el tema en aquellas prosas y poemas de *El Gallo Crisis*.

¿Quiere esto decir que de una versión "blanca" e idílica, que estaría presente en su primera poesía, Hernández transita a una visión "negra" y pesimista del trabajo? No del todo: en contraste, pero también en continuidad con aquel Hernández católico que veía en el trabajo el medio para la santificación del cristiano, el poeta incluiría en *Viento del pueblo* su poema "Primero de mayo de 1937", con una exaltación de la laboriosidad a la que no es ajeno *El labrador de más aire*, y que nos remite de nuevo a Lope.[8] Y ni que decir tiene que este nuevo canto al trabajo bebe de la ideología izquierdista con la que comulgaba en 1936 Hernández, que había creado la fiesta del Primero de mayo con la II Internacional y que había divulgado su celebración durante la República. El vituperio no es del trabajo en sí, considerado desde esa óptica ideológica como energía transformadora del mundo, sino del trabajo realizado en condiciones injustas. De hecho, como veremos más adelante, lo que se palpa en *El labrador de más aire* es el orgullo del labrador, que tiene a gala conocer bien su oficio y cumplir con su tarea: lo que se denuncia es más bien el abuso asociado a menudo al mundo laboral, en particular en las relaciones entre el labrador y el patrono. De modo que cabe decir que, pese a los requerimientos de su amigo, que desde Orihuela lo instaba a permanecer fiel a su raíz católica, las experiencias madrileñas habían conmovido en Hernández los cimientos de una fe que probablemente nunca había sido muy robusta, hasta obligarle a un sinceramiento consigo mismo en cuestiones como ésta del trabajo. Y, en el convulso ambiente de los treinta, del abandono de esa espiritualidad neocatólica a una afirmación de rebeldía social sólo mediaba un paso.

El resultado de sus nuevas inquietudes son dos dramas lopescos, *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*, en los que de modo elusivo cabe entrever un tratamiento de las preocupaciones tanto personales como ideológicas del poeta. La cronología es elocuente por sí misma. En carta a Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás de agosto de 1935, Hernández anunciaba a sus amigos de Cartagena que había comenzado a escribir con entusiasmo su "tragedia

8. José María Balcells (1993) ha señalado cómo en el parlamento de Quintín de El labrador de más aire hay un eco de los versos de *Peribáñez*: "Dente parabienes / el mayo garrido…".

montés" (1986, 74). En septiembre del mismo año escribía a José María de Cossío que tenía escritos ya "dos actos de una tragedia montés: *Los hijos de la piedra*" (1986, 76). Y en carta del 12 de junio de 1936 a Carlos Fenoll comentaría que casi había concluido dos actos de *El labrador de más aire* (1986, 93). De un verano a otro, puede decirse que esos doce meses a caballo entre 1935 y 1936 constituyen un capítulo lopesco en el itinerario teatral de Miguel Hernández: un momento cargado de especial significación dentro del celerísimo y convulso desarrollo de su obra literaria, que dejaría tras de sí dos piezas lejanamente emparentadas con el linaje del *Fénix de los ingenios.*

De este modo, con su readaptación de las comedias campesinas áureas –en la medida en que lo son *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*–, Miguel Hernández da la razón a un Steiner (1992, 30) que insiste en la necesidad de cada generación de "retraducir a los clásicos", en un sentido muy significativo: Lope, así, sugería a su incipiente carrera literaria tanto elementos de continuidad como de discontinuidad. Era, junto con el Calderón que había inspirado *Quién te ha visto y quién te ve*, uno de los autores áureos que su amigo Sijé le instaba a emular pero, por contraposición con el sesgo teológico y abstracto de Calderón, ofrecía el señuelo de un carácter vital y amante de lo concreto que iba a caracterizar la nueva aventura dramática hernandiana.[9] Una salida del laberinto de su perplejidad.

9. Francisco Crosas (2010, 51) ha advertido con perspicacia una importante presencia de Lope en lenguaje de Quién te h visto y quién te ve, que la crítica ha desatendido habitualmente.

III. EL AUTOR, EL AUTOR

Por qué Lope

En *Le pensée et le mouvant*, Henri Bergson alertó sobre las falsas reconstrucciones del pasado que se realizan cuando un determinado periodo histórico se estudia en función de otro que le sigue: esa supeditación escondería una suerte de teleología implícita cuya imputación sólo puede ser gratuita y no comparece nunca como fenómeno. Un caso insigne de esa comprensión del pasado desde el presente como clave central se encuentra en la noción de "precursor": la lectura lineal de lo histórico incurría inevitablemente en el anacronismo de la visión retrospectiva, que desnaturaliza el darse real de los acontecimientos.

Con el teatro lopesco de Miguel Hernández suele suceder algo parecido: es difícil no contemplar *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* como sendos peldaños en la escalera que alejaba al poeta de sus libros anteriores y lo llevaba, aún titubeante en el teatro de tema social, hacia la plenitud de su *Teatro de guerra* o *Pastor de la muerte*. El teatro verdaderamente político, dentro de una poética socialrealista, llegaría sólo con dramas de retaguardia como *La cola* y *El hombrecito*, donde el poeta canta el heroísmo de las mujeres y las madres de los combatientes, o *Los sentados*, donde denuncia la actitud insolidaria de los pusilánimes y los indiferentes, o *El refugiado*, que fortalece la confianza en la victoria y llama al deber del soldado: estrategias conativas cercanas al lenguaje de la propaganda de la izquierda ortodoxa, que en la ponencia oficial suscrita por Hernández en el Congreso de Valencia se venía a juzgar, pese a todo, como una opción reduccionista. De hecho, en su nota preliminar a *Teatro de guerra* Hernández señala el 18 de julio como el aldabonazo insoslayable que ha sacudido su conciencia, llamándola a una disposición ética de la que será imposible desembarazar todo lo que escriba durante la guerra:

> No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores (1992b, 1787).

Sin embargo, si se contempla de otro modo el itinerario biográfico y literario de Hernández es posible advertir que la escritura de *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*, además constituir de una primera tentativa en una nueva dirección, venía animada por un propósito político y social bastante concreto, que procuraré analizar más tarde. Sencillamente, ocurre que cuando Hernández acomete estos proyectos no cuenta aún con un conocimiento suficiente del realismo socialista, que le proporcionará entre otras cosas su viaje a la URSS de 1937.[10] Su recurso a Lope se antoja, por tanto, un movimiento "natural": un aprovechamiento del lenguaje que conoce de antemano y de un acervo literario con el que estaba sobradamente familiarizado desde sus años de escolar, y en el que había ahondado gracias a sus lecturas oriolanas. De modo que, además de comprender aquel año lopesco "diacrónicamente", por referencia a los avatares literarios y vitales del poeta antes y después de 1935-36, es preciso echar un vistazo a cuanto sucedía a su alrededor en el preciso instante en que ideó y escribió ambos dramas.

Puede decirse que Hernández participa aquí de un fenómeno que entre 1935 y 1936 fue mucho más amplio: la ubicuidad de la figura de Lope, a la que es posible buscar varias explicaciones. Una primera es el neopopularismo que llevaba una década enseñoreándose del panorama literario español. Autores como Lorca y Alberti –y, tras ellos, Altolaguirre, Prados y otros– habían vuelto los ojos hacia esa voz anónima y secular de las canciones, los romances, las coplas y los villancicos en su poesía, y habían trasladado después sus esfuerzos al teatro. Dramas como *Mariana Pineda*, de Lorca, y *Fermín Galán*, de Alberti, aunaban una versificación de tonos populares con el añadido de un "mensaje" político más o menos revolucionario (bien es cierto que muy heterodoxo y mezclado con elementos sentimentales o melodramáticos, sobre todo en el primer caso). El popularismo era un lenguaje, quizá el que se había

10. De hecho, el poeta era consciente de esa evolución desde el anacronismo literario hacia la ortodoxia poética: cuando escribe a Manresa (1980, 106) desde la URSS comenta que su propósito es asistir a representaciones y reuniones varias "para que me sirvan de estudio y en beneficio del teatro que yo hago en España".

revelado como el más apto para que un público mayoritario prestara oídos a un teatro que aunara solvencia artística y pretensiones sociales. Y ni que decir tiene que en último término todo poeta en la estirpe popularista contemplaba a Lope como el primer eslabón de su genealogía.

Una segunda razón se debe al azar de las efemérides: 1935, el año anterior al inicio de la contienda, fue precisamente el tercer centenario de la muerte de Lope, que se conmemoró con representaciones, conferencias, lecturas de homenaje, etc., con tal intensidad que puede decirse que se suscitó una "cuestión Lope". Para algunos, que una revista tan significada como *Cruz y raya* –en la que Hernández había comenzado a colaborar y de la que, según recordaba Josefina Manresa, conservaba numerosos ejemplares– publicara una antología de Lope suponía un ejercicio de apropiación no exento de tintes políticos. Si la guerra de las armas todavía no había estallado aún, en la guerra literaria las hostilidades comenzaban abiertamente, dentro de un ambiente cuya temperatura crecía a medida que se sucedían las intentonas revolucionarias, las maniobras golpistas, los asesinatos políticos y las tropelías. Así, en su *Lope de Vega y clave de Fuenteovejuna*, Esteban Calle Iturrino (1937, 5) recordaría dos años más tarde cómo en aquel agosto de 1935 "los literatos de la República y los periodistas a sueldo de Moscú" habían llegado a "profanar" la memoria de Lope y presentarlo como "un jacobino amordazado por la Inquisición", en un delito del que Hernández sólo podía declararse culpable.

Una tercera razón, más difusa pero no por ello menos pertinente, explica que los autores tuvieran especialmente presente a Lope durante aquellos años. Según ha referido Fernando Collado (15), en el momento en que estalló la guerra civil la cartelera de Madrid ofrecía la siguiente programación: en el Comedia, *¡Qué solo me dejas!*, de Antonio Paso; en el Alcázar, *Perfectamente inmoral*, por la Compañía Argentina de Paulina Singerman; en el Pardiñas, *La Dolorosa* y *Los claveles*, por la Compañía de Zarzuela de Rafaela Haro y Matilde Vázquez; en el Zarzuela, *Espectáculo de variedades*, con Estrellita Castro; en el Chueca, *El hombre invisible*, por la Compañía de Revistas; en el Eslava, *Compañía de vodevil*; en el Rosales, *Un capricho de mujer* y *El truco del calamar*. En suma, un panorama poco alentador para los amantes del teatro de calidad: el entretenimiento zafio de la revista, el casticismo local de la zarzuela, la falta de pretensiones del vodevil; ni siquiera un teatro comercial brillante e ingenioso, como el de Arniches o los Quintero, asomaba en aquel momento por los escenarios de la capital. El poeta Luis Cernuda se explayaba a este respecto en *El mono azul*, en octubre de 1937:

> No creo que quepa mayor abyección que aquella en la 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 arribistas, 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 (2002b, 132).

Conviene adoptar una prudente distancia respecto de estas afirmaciones cernudianas: para cuando el poeta sevillano escribe esto, ha transcurrido más de un año desde el inicio de la guerra; por otra parte, es difícil obviar los imperativos ideológicos que pesaban sobre cualquier pronunciamiento de este tipo. No obstante, la necesidad de sanear los escenarios españoles e improvisar un nuevo repertorio, más ajustado a las circunstancias, es un motivo que aparece con recurrencia en las reflexiones que al respecto aparecen en las revistas del bando republicano. Y Lope era un recurso muy a mano, pero no un Lope tratado con descuido. Cernuda contaba con una experiencia de primera mano en este punto, pues él mismo había participado –para el montaje de *Mariana Pineda,* en el papel de Don Pedro de Sotomayor– en una legendaria compañía: La Barraca, aquella empresa iniciada por Lorca, con el apoyo de su amigo Fernando de los Ríos, que en el primer Gobierno republicano de 1931 había obtenido la cartera de Instrucción Pública. Nacida con una clara vocación pedagógica o divulgativa, durante los años anteriores a la guerra la compañía montó varias obras de clásicos españoles, sobre todo de Lope, en un esfuerzo por llevar la voz de los clásicos áureos por los pueblos y ciudades de España: *La dama boba* en 1935, *El caballero de Olmedo* en 1936… Además, en noviembre y diciembre de 1935, con motivo del centenario, había realizado un homenaje "Al gran poeta español Lope de Vega" en el que se recitaba una selección de piezas líricas y fragmentos dramáticos. Y, sobre todo, en febrero de 1936, mientras Hernández escribía *El labrador de más aire*, había llevado al escenario *Fuenteovejuna*. Así, como sugieren las palabras de Cernuda, Lope recibía mejor tratamiento entre las compañías estudiantiles que entre las profesionales.

El acercamiento a la figura de Lope por parte de Hernández participa de estas tres vertientes o razones para su actualidad: era amigo de varios poetas del 27, casi un hermano menor de la generación; los actos organizados con ocasión del tricentenario de Lope no le fueron del todo ajenos, como demuestra la con-

ferencia impartida en agosto de 1935 en la Universidad Popular de Cartagena, por invitación de Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás; y su interés por el teatro y su inquietud por realizar su propia aportación al repertorio desde una concepción que aunara calidad y compromiso político había llegado a su apogeo con el estallido de la guerra. Por si esto no bastase, las ideas de su amigo Sijé, que desde su antirromanticismo idealizaba melancólicamente el Siglo de Oro, le empujaban en esa misma dirección. Ahora bien, cuando participa en el tricentenario de Lope con su conferencia, titulada significativamente "Lope de Vega en relación con los poetas de hoy", Hernández es elocuente: lo que busca en ese momento en el *Fénix* es un modelo para un teatro político, pues su lectura del drama de honor de Lope reedita la lógica del epítome que emplearían sus compañeros Alberti en *Numancia* y Altolaguirre y Bergamín en *El triunfo de las germanías*. Lope de Vega estaba más vigente que nunca, en la medida en que era más "aprovechable" que nunca:

> *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* son dos ejemplos de lo que les digo: las dos tragedias son una protesta y una amenaza sangrienta contra el poderoso que abusa de los humildes destituidos. Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario. Lope fue un revolucionario perpetuo (1992b, 1196-1197).

Si a una decantación tan explícita se le añaden las últimas palabras de la conferencia, en las que Hernández anunciaba estar escribiendo "también" una tragedia "pastora y minera", es difícil desoír el sesgo de esta lectura de Lope. *Quidquid recipitur, ad modum recipiendis recipitur*: la conferencia de Hernández nos dice mucho menos sobre Lope que sobre sus propias inquietudes y aspiraciones durante aquel verano de 1935. Ante el proyecto de *Los hijos de la piedra* y de *El labrador de más aire* la sombra de Lope –de un cierto Lope– se ofrecía como una posibilidad plausible, como un lenguaje cargado de connotaciones fácilmente decodificables por el auditorio con el que aspiraba a congraciarse. Sólo faltaba que se convocara el premio llamado precisamente "Lope de Vega" –al que se presentaría al año siguiente, sin fruto– para que nuestro poeta comenzara a elucubrar la posibilidad de escribir una comedia a la lopesca.

Lope, sí, pero ¿qué Lope?

De entre todos estos comentarios, juicios, reevaluaciones y estudios sobre Lope que su tricentenario dejó tras de sí, sin duda hubo tres especialmente significativos a los ojos de Hernández. El primero era el contenido en el libro *Arte y estado*, que Giménez Caballero había publicado en octubre de 1935, y que en el bando franquista constituía lo más parecido a un texto programático para el arte que debía alumbrar un nuevo régimen de corte fascista. Allí el autor había volcado consideraciones muy diversas tanto sobre la historia del arte en Occidente como sobre el presente más inmediato: entre un arte "oriental" donde predominaba la masa sobre el individuo y otro "occidental" que tenía su desenlace natural en un romanticismo prometeico, él proponía una "confluencia" de ambos, un "equilibrio" entre "el determinismo de lo oriental y el albedrío de occidente". ¿Ejemplos? El propio Lope, junto con Velázquez, Tasso, el *Quijote*, la *Divina comedia*, una escultura de Gregorio Hernández o una catedral gótica.

> Se necesita la audacia de un Lope para romper con la rutina e innovar. Pero se necesita –sobre todo–, como Lope, encarnar la innovación en toda una masa nacional de espectadores fervorosos (Giménez caballero 1935, 167).

Quienes esperaran una poética taxativa y concreta tal vez se vieran decepcionados ante las ideas que aparecen en *Arte y estado*. Sin duda sus reflexiones son demasiado generales como para que cupiera traducirlas en una consigna unívoca. Bien es cierto que el mal quedaba señalado con el dedo índice, para que no hubiera confusiones: el problema era a juicio de Giménez Caballero que, tras la Primera Guerra Mundial, se había intentado "imponer" un arte "de masas, oriental y bolchevique", en el que el individuo quedaba diluido. Sin embargo, conviene advertir que en su loa a Lope no pretende Giménez Caballero proponer una actitud de servilismo, una mera reedición o una caída en la estética del pastiche: se trataba de poner a Lope como modelo, pero precisamente por la capacidad para conciliar el impulso de innovación del autor de *El arte nuevo de hacer comedias* y su habilidad para arraigar en una tradición literaria, la maestría del artífice para dar forma a su propia visión y al mismo tiempo su acierto para complacer las expectativas del público. Es decir, un ideal para el literato que se enfrentaba a la circunstancia de la guerra y a las exigencias de utilidad propagandística, que solo puede ser tal si entronca con la sensibilidad

popular, sin renunciar a la calidad estética. Lejos del mero *revival* o el afán de restauración, que sugiere la óptica de Antonio Vallejo–Nágera, Felipe Ximénez Sandoval y otros, *Gecé* propone a Lope por razones de fecundidad.[11]

El segundo de estos textos que Hernández no pudo soslayar fue el ensayo de Azorín "Lope en silueta" (1935), que arranca con una *laudatio* sin componendas: Lope sería "el mayor poeta de España" y se encontraría a la misma altura que Cervantes. Un rasgo distintivo de su genio estribaría en el aprovechamiento de lo autobiográfico para su obra literaria, pues pasó su vida "confesándose en público" y, frente a quienes cometieran el error de exigir en todo autor a un "intelectual", Azorín encuentra en él al hombre "sensitivo, en alto grado sensitivo, por modo exquisito sensitivo". Su estética, afirma además siguiendo las ideas de Alberto Lista, no procede de arte sino del instinto: en manos del escritor levantino, Lope queda transmutado en una suerte de poeta romántico *avant la lettre*. Pocos años más tarde, en su "Nota lopiana", Azorín desarrollaría por extenso estas ideas acerca del Fénix:

> Necesariamente el amor a la Naturaleza lleva a Lope a dar predominio, como elemento creador, al instinto –la *inspiración* de los románticos– sobre el estudio. El pájaro, nos dice Lope, tiene un "canto natural" perfecto; en el canto "aprendido" advertimos "mil imperfecciones". No puede estar expuesta la doctrina romántica ni con mayor claridad ni más exactamente (648).

El tercer y último juicio sobre Lope al que Hernández debió de prestar mayor atención es el de la conferencia "Lope suelo y vuelo de España", que Bergamín leyó en Unión Radio el 9 de mayo de 1935 y que se recoge en su "Disparadero español: la más leve idea de Lope", incluido en *Beltenebros*. Con su estilo ensayístico y polémico, agudo y ágil, Bergamín improvisa allí un ingenioso dualismo entre el hombre "de pluma" y el hombre "de plomo",

---

11. Esta doble virtualidad queda hasta cierto punto recogida en el argumento de otros autores de Falange o próximos a ella. Por ejemplo, en un artículo publicado anónimamente en *Haz* en julio de 1935, el autor opone el teatro "político" de Galdós, Dicenta y Benavente –en una nomenclatura cuestionable– al "popular" de Lope, dirigido "a todo el pueblo español", incluyendo los distintos estamentos sociales. Así también, cuando Esteban Calle Iturrino desacredita la versión soviética de *Fuenteovejuna* lo hace, antes que nada, denunciando el intento de convertir la pieza de Lope en un "drama de masas" que desnaturaliza el original, mediante mutilaciones y añadidos. Por su parte, en "Razón de ser de la dramática futura" y otros escritos del primer año de la guerra, Torrente Ballester sostiene que el desafío es mostrar cómo la relación entre el héroe o la protagonista y la Masa o Coro "se resuelve en perfecto equilibrio".

que diferirían en apariencia pero que "coinciden profundamente en espíritu y en verdad", esto es, en "un movimiento revolucionario": un intento de caracterizar la escritura como acción y salvarla de la trivialidad y la irrelevancia, ante la creciente tensión política que se apoderaba de la sociedad española. Pues bien, a juicio de Bergamín (1973, 173), Lope, "nuestro vitalísimo Lope, fue el hombre de pluma por excelencia", "gran revolucionario y gran escritor".

Miguel Hernández contaba con varias razones para asomarse a estos textos. Ernesto Giménez Caballero era quizá el hombre de mayor autoridad y predicamento en aquel mundo del neocatolicismo de *El gallo crisis* en el que se había formado, y su amistad epistolar con Ramón Sijé explica la orientación más o menos filofalangista que asoma aquí y allá en los escritos del oriolano. Además, Giménez fue el primer autor del gran mundo literario que prestó atención a Hernández: a él acudió el poeta, instado sin duda por un Sijé que admiraba al escritor falangista, cuando en diciembre de 1931 apareció por Madrid dispuesto a hacer carrera literaria; Gecé le dedicó un artículo lleno de sarcasmo y paternalismo en su *Robinsón Literario*, donde lo presentaba bajo el arquetipo del "poeta pastor" y solicitaba de los escritores "influyentes y mangoneadores" de la República un apoyo para aquel joven desvalido (un artículo, por cierto, cuya aparición esperó Hernández con gran expectación, como sabemos por las cartas que escribió a Sijé desde el Madrid de su primera aventura capitalina); luego ambos coincidieron en 1932 en Orihuela, con ocasión de la inauguración de un busto a Gabriel Miró, acontecimiento durante el cual Gecé pronunció un encendido discurso fascista, en presencia de un auditorio en el que se encontraban Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás; finalmente, Hernández dedicó a Giménez Caballero el poema XII de *Perito en lunas*, titulado curiosa –y tal vez significativamente– "Lo abominable".

En cuanto a Azorín, cabe pensar que era el mayor escritor que había dado su tierra alicantina en las últimas décadas, y el prosista de más fino estilo junto con su admirado Miró. A la altura de 1935 no hacía ninguna falta descubrir al autor de *Los pueblos*, *Castilla*, *El escritor*, etc., que por otra parte era fervientemente admirado por Sijé, quien bautizó la revista *Voluntad* precisamente en homenaje a la conocida novela azoriniana e intentó sin éxito obtener del escritor alguna colaboración para *El gallo crisis*. Por si esto no bastase, el ensayo azoriniano se publicó en *Cruz y Raya*, revista con la que el propio Hernández colaboraba.

Por último, Bergamín era el fundador y director de esta revista junto con el vasco Eugenio Imaz, y una de las personalidades del mundo literario madrile-

ño a las que con mayor insistencia había recurrido Hernández para resolver sus apuros económicos durante los años 1934 y 1935, como ponen de manifiesto sus cartas de entonces. De hecho, Hernández debió de conocer las ideas de Bergamín sobre Lope antes incluso de que este pronunciara su conferencia, o al menos las ideas con las que Bergamín elaboraría su ensayo "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja", porque en una carta de enero de 1935 Hernández (1986, 66) pregunta al escritor madrileño por su posible viaje a París "para esos cuarenta minutos de habla sobre Lope o el catolicismo en persona".

Así, quien relea los apuntes hernandianos para su conferencia de Cartagena de agosto del mismo año –incluidos en la edición de Rovira y Sánchez Vidal de sus *Obras completas*– encontrará fácilmente razones para pensar en estos "filtros" a través de los cuales el poeta oriolano contemplaría la figura de Lope: desde luego, la imagen romántica del dramaturgo áureo que divulga Azorín, y su calificación como poeta revolucionario por Bergamín, son allí dos de las afirmaciones más contundentes en Hernández. Además, Hernández alude explícitamente al ensayo azoriniano –"Azorín sabe de esto más que yo", dice, en una retórica declaración de *humilitas*– y recoge la idea bergaminiana de "revolución permanente" en Lope al calificarlo como "un revolucionario perpetuo". Pero además hay, en estos apuntes, detalles más marginales y sin embargo más directos, o más significativos. Por ejemplo, tanto Azorín como Bergamín habían llamado la atención sobre el verso lopiano "yo me sucedo a mí mismo", que utilizaría en *El crepúsculo de los dioses* Nietzsche, una de las fijaciones de ambos: no en vano el alicantino se preciaba de contarse entre los primeros en leer al filósofo alemán entre las letras españolas, mientras que el segundo decía haber sacado el lema de su revista –"de afirmación y negación"– de una frase de Nietzsche, para aludir al propósito crítico que debía presidir la empresa. Pues bien, en su conferencia Hernández se refería a Lope como "el sucesor de sí mismo" porque "alrededor de una fuente inventa un drama, alrededor de un perro otro, alrededor de nada otro". Lejos de las lecturas filosóficas de sus mayores y menos familiarizado con la *haute culture* europea, nuestro poeta ensayaba una recreación personal del sobrenombre de "Fénix de los ingenios" para dar cuenta de la fecundidad inagotable del dramaturgo.

Otra referencia marginal, pero significativa, es la que trasluce en los textos azorinianos y bergaminianos a la *persona* de Lope: su "facilidad admirable", sí, pero también su personalidad vital, torrencial, volcánica, la "leyenda" sobre cuyos excesos alertaban con perspicacia otros artículos aparecidos en *Cruz y Raya*: "Lope, figura del donaire", de José Fernández Montesinos, publicado

en enero-febrero de 1935, y "Vida y creación en la lírica de Lope", de Amado Alonso, publicado en enero de 1936.[12] Lope sería un tipo particular de católico, mal acomodado en la España tridentina de la Contrarreforma, en un modelo tras el que se adivina el neocatolicismo aconfesional del propio Bergamín y su disgusto ante lo que meses después cuajaría en el nacionalcatolicismo de Gomá e Yzurdiaga. Un católico devoto y sincero pero resueltamente pecador, que abraza la fe tras cada una de sus caídas, eso sería Lope (en una curiosa coincidencia con lo que se decía del dramaturgo áureo en *Acción Española*). Pues bien, contra la imagen pacata que desde ese nacionalcatolicismo se divulgaría en libros como el de calle Iturrino,[13] y pese a las cautelas de Fernández Montesinos y Alonso sobre el peligro de un autobiografismo crudo, Hernández no duda en promover la estampa de un Lope "clérigo y amancebado", "el arrepentido un instante de las cosas en que vuelve a caer al siguiente, el casado mil veces", en un eco no por vago menos certero. Contra el Calderón teológico y austero que había inspirado su primera tentativa en el teatro, Lope –el Lope que Bergamín pintaba ante sus ojos– ofrecía una imagen vital y desenfadada que, al sacudirse la influencia de Sijé, resultaba mucho más atractiva a los ojos de Hernández.

Lope, ¿de qué manera?

Si a la altura de 1935 y comienzos del 36 Hernández tenía motivos ideológicos para sentirse más cercano a un Azorín o un Bergamín, lo cierto es que la tentativa lopesca de *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* se comprende casi mejor a la luz de las ideas de Giménez Caballero. Porque lo que

12. Para ser del todo exactos, Fernández Montesinos (1935) argumenta que si bien Lope toma a menudo elementos de su experiencia para crear personajes –como, supuestamente, sucedería con el Gerardo de *Dorotea*– lo hace siempre "justificándolo poéticamente", recreando esos elementos; por su parte, Alonso, retomando explícitamente las ideas de Fernández Montesinos, niega toda traslación burda de la vida a la literatura como procedimiento poético, pero advierte que lo peculiar de Lope es no obstante que "no se aleja de ningún modo de la vida", que en Lope "siempre hay algo que se sobra de toda maestría, de toda forma artística y de todo juego estético: la presencia de lo vital".

13. Y no sólo en él. En un artículo publicado en *Haz*, Eduardo Ródenas llegaba a conminar al lector a que admirara a "Fray Félix Lope de Vega y Carpio", subrayando oportunamente su catolicismo y su tardía entrada en religión, frente a los que habían querido ver en su vida licenciosa la actitud de un revolucionario. En él, aseguraba Ródenas, había "un auténtico símbolo".

Gecé venía a proponer no era una simple mirada retrospectiva, un recuerdo melancólico o un *revival* de Lope que se sustentara sobre un anacronismo más o menos flagrante, como se pretendía con los montajes de obras áureas en las que la letra del texto adquiría un sesgo ideológico debido al contexto político inmediato. Al contrario, más que una *natura naturata*, Lope suponía para Giménez Caballero una suerte de *natura naturans*: de lo que se trataba era de entroncar con aquella sensibilidad prolífica, no de incurrir en el pastiche o la mera reedición.

Desde las izquierdas, la táctica no era novedosa en absoluto. Una de las estrategias del teatro revolucionario soviético había sido la incorporación al repertorio de dramas históricos, dentro de la lógica del epítome. Y entre los títulos favoritos se encontraban algunos clásicos españoles: Anatoly Lunacharski (1897-1933) había estrenado en 1923 su adaptación *Don Quijote libertado*, que se tradujo al español en 1934; y en 1924 se montó en Leningrado *El alcalde de Zalamea*, que repitió en Moscú en fecha tan significativa como el 1 octubre de 1938, en consonancia con la política cultural de Stalin, siempre detractor de las sospechosas novedades vanguardistas.[14] Pues bien, el título de mayor éxito dentro de esta línea había sido precisamente *Fuenteovejuna*, llevada a los escenarios moscovitas en 1918 y a los de Kiev en 1919. De hecho, *Fuenteovejuna* se había estrenado ya en el Pequeño Teatro de Moscú en 1876, con gran éxito, en un acontecimiento que los estudiantes convirtieron en una manifestación revolucionaria contra el zar Alejandro II: desde su aparición en los escenarios rusos, la pieza de Lope había quedado elevada a un estatuto simbólico del que le sería difícil desprenderse.

Este reconocimiento de lo propio en lo ajeno es una constante en la mirada hacia la URSS de los escritores de izquierda del bando republicano, como recordaba enfáticamente María Teresa León en un artículo de *Nueva Vida*, "La tragedia optimista en Madrid y en Moscú", publicado con ocasión del vigésimo aniversario de la Revolución, en octubre de 1937: cuando en marzo de ese año acudió a ver la representación de esa pieza en el moscovita teatro Karmeny, contaba León (2003, 406), sintió "que era nuestra propia guerra de hoy y

14. José Díez Borque (XXX) ha mostrado, no obstante, que la mayoría de las representaciones de Calderón en Rusia fueron anteriores a la revolución (*La devoción de la cruz*, en 1910 y 1912*; El purgatorio de san Patricio*, en 1911; *El príncipe constante*, en 1915 y 1917; *La vida es sueño*, en 1915) y que, como se comprueba por los títulos, el Calderón preferido por los rusos no era el "serio" y teológico sino el más lúdico.

nuestros problemas y nuestras vidas y nuestras esperanzas". Así, los escritores revolucionarios volvían los ojos a la URSS y establecían un juego de correspondencias que fortaleciera su posición, despejara sus incertidumbres, señalara un camino. Y en muchos casos encontraban que su luz y guía les devolvía su propia imagen, o al menos la de su propia tradición literaria, solo que *desde una lectura marcada por un sesgo político predecible*. ¿Cómo no apropiarse de Lope para cantar temas revolucionarios, podía razonar el escritor español, si hasta en la lejana Rusia se habían servido de él? De hecho, durante la guerra civil española *Fuenteovejuna* alcanzó un auténtico apogeo en la URSS: se editó en ruso y se volvió a representar repetidamente en 1937, y tres años más tarde Américo Castro (1940, 6) no dejaba aún de insistir en lo "curioso" de que en tierras tan remotas se hubiese traducido y representado insistentemente este drama lopesco, que desde un primer momento provocó "frenético entusiasmo entre las masas oprimidas del zarismo".

Así, puede decirse que la historia de la revuelta de Frondoso y sus coterráneos contra el comendador, convenientemente trastocada, se convirtió en una suerte de *mito* o *arquetipo* desde el que se pretendía leer el presente: se llegó a identificar a Dolores Ibárruri, "la Pasionaria", como una "nueva Laurencia" y a los campesinos del pueblo castellano del siglo XV con los comunistas del PCE del momento, y se montó en 1937 el ballet heroico *Laurencia*, con música de Alexander Krein, cuyo libreto sigue fielmente la trama de *Fuenteovejuna* salvo en el desenlace de la revuelta, que termina con un incendio que recordaba los disturbios rusos de 1905 y 1907. La guerra propiciaba un fenómeno insólito: la "importación" de Lope –de una determinada visión de Lope– por los autores españoles.

Se trataba de una reinterpretación sesgada de un texto clásico, para el que la circunstancia bélica y revolucionaria suponía la invitación a una lectura restringida y actual. Un procedimiento común cuando todo el auditorio comparte un mismo contexto y se le puede empujar en la dirección del ritual, en la medida en que el desenlace de la trama es indiferente por conocido. Por ejemplo, Alberti recordaba en el texto de presentación a su "adaptación y versión actualizada" de la *Numancia* cervantina que, "a sólo mil metros" de aquel escenario, las tropas franquistas realizaban un asedio similar al de las legiones romanas, en un obvio intento de galvanizar a la población dentro de la campaña del "¡No Pasarán!". Pues bien, si la *Numancia* era el epítome de la defensa heroica contra un asedio, *Fuenteovejuna* lo era de la revolución, en una lógica que no reparaba en anacronismos. Así, en *Heraldo de Madrid*, el crítico Fidelio afirmaba

tras asistir al montaje de Diego San José en el Teatro Español: "Todo se ha dicho menos eso: *Fuenteovejuna* es una obra antifascista", mientras en *Mundo Obrero* el crítico Ed titulaba su reseña del mismo acontecimiento "Antifascismo del siglo XVII: *Fuenteovejuna*, obra actual" (véase Collado 1991, 308-9).

Lo fascinante de esta lógica, en la medida en que atañe a Hernández, es que su amigo Ramón Sijé ya la había previsto en 1931, años antes de su nueva orientación política, que lo llevaría ingresar en las filas del PCE y a peregrinar a la URSS. En su largo artículo "Meditaciones de Fuenteovejuna: sobre un futuro teatro español", Sijé elogiaba nada menos que a Gorki y, contra las alternativas del teatro vanguardista o político, proponía la *Fuenteovejuna* lopesca como modelo para el autor español precisamente porque venía bendecido por su éxito en los escenarios rusos:

> "Fuente Ovejuna", la única paloma que salió del palomar de Lope. "Fuente Ovejuna", paloma exótica en el palomar clásico, descansó ayer en Rusia, en los palomares de la Rusia nueva y hoy después del viaje, revolotea en el lugar retirado donde trabajo. Ante "Fuente Ovejuna", reverenciemos al "Teatro Libre" de Francia, obra del esfuerzo de Antoine y Becque; reverenciemos a Piscator, en su "Teatro del Pueblo"; reverenciemos a los animadores del teatro ruso […] Ante los despanzurradotes de la paloma de Lope, hagamos […] un teatro nuestro, a la vez, íntimo; de inquietud y de espiritualidad, y de todos […] Hagamos teatro a lo "Fuente Ovejuna". "Fuente Ovejuna", exaltación del pueblo. (1987, 525-26)

Así, el insólito viaje de ida y vuelta de Lope a tierras rusas encontraba un camino allanado hasta la puerta de Miguel Hernández: su propio amigo se lo proponía como modelo para un teatro popular y con conciencia política, en fecha tan temprana como noviembre de 1931. De este modo, más que un hiato lo que se produciría entre el Hernández oriolano y el de sus último años, entre el poeta católico y el comunista, sería una cierta continuidad, en muchos aspectos. En cualquier caso el poeta, que en su carta de mayo de 1933 a Lorca se declaraba "comunista y fascista", haciendo buena la idea de Arconada de que un joven podía ser cualquier cosa menos tener viejas ideas liberales, a la altura de 1936 había despejado todas sus dudas ideológicas. Desde su decantación sin ambages por la izquierda, su comprobada militancia comunista y sus amistades literarias de Madrid, estaba más que invitado a recoger estos procedimientos ya ensayados en la revolución rusa. Y, sin embargo, su apropiación de Lope camina por derroteros muy distintos. Más que el homenaje, la exhumación

del cadáver o la disecación de Lope, lo que realiza Miguel Hernández es una auténtica personación: entre los convulsos acontecimientos de la España de 1935, el poeta "se mete" en Lope, se pone a la tarea de escribir "a la lopesca", en una tentativa cuyo primer jalón se tituló *Hijos de la piedra*.

Conviene remitirse a la letra del texto si se quiere ponderar con cierta ecuanimidad el carácter "revolucionario" que Hernández parece atribuir a esta "tragedia pastora y minera" en su conferencia de Cartagena, al emparentarla con un Lope al que había definido como "un revolucionario perpetuo". No es precisa mucha perspicacia para advertir que la rebeldía del Pastor contra el nuevo Señor de Montecabra se debe a su intento de abusar de Retama y al gobierno despótico con el que administra sus propiedades. Es decir, que en *Hijos de la piedra* no aparece por ninguna parte una propuesta estrictamente revolucionaria, un vuelco completo de las estructuras de poder: la legitimidad de origen del señor se da por buena, y sólo se cuestiona una legitimidad de ejercicio sobre la que él mismo ha arrojado la sombra de la duda, con su comportamiento. De hecho, en la primera escena tiene lugar una conversación entre los mineros en la que se califica la "revolución" que piden los jornaleros del sur como "algo muy malo", fruto de "muchas envidias y maleficios"; lo bueno de la apartada Montecabra es precisamente que allí "no pasa nada nunca", concluyen, y esto sucede porque "tenemos un señor que no permite que el pan ande escaso en ninguna boca". Sólo con la muerte de don Pedro y la llegada de un nuevo amo y su "corazón de pedernales" se abre paso en las mentes de los trabajadores la idea de una revuelta.

Contra la lectura irónica que podrían haber suscitado estas escenas pocos años más tarde a ojos del propio Hernández (la alienación de unos trabajadores sumisos por obra de una política maliciosamente paternalista), en su momento no parece haber lugar a dudas sobre el contenido ideológico de esta pieza: son los abusos derivados de unas estructuras de poder que propician la impunidad y el gobierno despótico los que dan pie a la revolución, palabra que en la escena IV del acto segundo los mineros dicen comprender por fin, en lo que constituiría el itinerario ideológico central del drama. En ese sentido, podría decirse que con *Hijos de la piedra* Hernández empieza a distanciarse visiblemente del ideario de Sijé en lo que a la cuestión social se refiere: al fin y al cabo, si Sijé había introducido alguna referencia de este tipo en sus escritos, criticando la especulación inmobiliaria con sorprendente previsión ("Mi tío Samuel", 1930), o satirizando las diferencias de clase ("Tríptico de hombres vivos y muertos", 1930), lo había hecho dentro de la ortodoxia católica, a espaldas de

toda mentalidad dialéctica que pudiera sugerir la idea de confrontación entre patrón y obrero: nada con lo que gran parte de los católicos españoles no estuviesen sobradamente familiarizados, con la *Rerum novarum*, el pensamiento de Balmes y las iniciativas de Herrera Oria como hitos fundamentales de una doctrina social ampliamente divulgada.

Sin embargo, y pese a las consideraciones más bien desiderativas de su autor, el solapamiento de las tramas y la circunstancialidad del conflicto hacen de *Hijos de la piedra* una pieza difícilmente clasificable como revolucionaria. Es más, una lectura perfectamente legítima sería la de que *Hijos de la piedra* contiene en realidad un mensaje conservador: la peripecia, puede entenderse, alerta a quienes ostentan la propiedad y detentan los poderes públicos sobre la necesidad de buscar la justicia por medio de reformas parciales, con el fin de evitar una revolución. Todo debía cambiar –podríamos decir, recordando la frase de Lampedusa– para que nada cambiase. Si a esto se añaden la parquedad esquemática de los diálogos, casi predecible, y su falta de profundidad psicológica, puede decirse que la "tragedia pastora y minera" con la que Hernández había iniciado su año lopesco constituye una tentativa frustrada, en gran medida. En ella, no obstante, sobresalen algunos elementos en los que es preciso reparar porque reaparecerán, de forma más trabajada y funcional, en *El labrador de más aire*.

Uno de esos elementos es la superposición de las dos tramas, amorosa y social: el conflicto del Pastor con el Señor, que lleva a aquel a matar al Capataz conchabado con este, actúa como catalizador del descontento de los mineros que en las escenas finales declaran que "sin él", esto es, sin el Pastor, "seguramente a estas horas no nos hubiéramos decidido a dar este paso". Se trata de uno de los temas secundarios más relevantes en *El labrador de más aire*, donde la tensión entre el liderazgo del personaje central y la inercia de la masa se salda con un signo distinto, que comentaré más adelante.

Otro elemento en el que se prefigura la trama de *El labrador de más aire* es el universo idílico del que se parte, donde no comparece por ningún lado una idea marxista de lucha de clases ni una visión del trabajo como sustracción alienante del producto del esfuerzo concreto del obrero en una estructura abstracta y opaca. Al contrario, los mineros de *Hijos de la piedra* parecen razonablemente satisfechos de su vida hasta la muerte de don Pedro. La crítica, más que a las estructuras de poder y a la concentración de la propiedad en sí mismas, iría dirigida al hecho de que semejante organización de la producción deja en manos de la arbitrariedad de los propietarios el rumbo de las cosas,

con la consiguiente indefensión de los jornaleros. Una crítica demasiado tácita como para resonar con una fuerza realmente revolucionaria en los oídos de quienes habían vivido los sucesos del último año en España, pero que adelanta literalmente la lógica de *El labrador*; cuando se enfrentan Retama y el Señor, ante el rechazo de que es objeto este último reacciona del siguiente modo:

SEÑOR	Tengo poder para quitarle todo eso y dejarle tan sólo las boñigas de las majadas. ¿No sabes que soy el dueño del monte?
RETAMA	¿Y porque eres el dueño del monte vas a serlo de mi corazón? (Hernández 1992b, 1566).

Un aspecto más que merece la pena resaltar es el de la trama amorosa. A juicio de Eutimio Martín (353), *Hijos de la piedra* no guarda relación alguna con la revolución de Asturias, como en ocasiones se ha dicho, y sí, en cambio, con la crisis minera de Cartagena, como sugiere el hecho de que en el texto se mencionen los pueblos albaceteños de Los Baladres y Almansa. Al escenificar el enfrentamiento de los mineros con su nuevo patrón, el poeta estaría llevando la contraria a Andrés Cegarra, autor de un folleto sobre la minería cartagenera en el que propugnaba la agrupación "de todos los patronos y todos los obreros", en una idea muy cercana al sindicato vertical que más tarde establecería Falange. Y el mencionado Andrés Cegarra no era otro que el hermano de María Cegarra, la escritora con quien nuestro poeta había establecido ese año una relación epistolar, que no llegó a pasar de la amistad. Así, al unir al Pastor con Retama, Hernández estaría proyectando sus propios deseos, en un momento en que su relación con Manresa se había estancado. Pues bien, esta unión amorosa de la ficción dramática como imagen simbólica o propiciatoria de la unión biográfica y real adelanta la que Hernández propone en *El labrador de más aire* entre Juan y Encarnación, sólo que en ese caso el personaje femenino será trasunto de Manresa, y no de Cegarra. En ambos casos, Hernández situaba la ficción dramática lo bastante cerca como para proyectar sobre ella algunas inquietudes personales suyas hasta incluso, como confiesa en su carta a Carlos Fenoll (1986, 93), haber creado la figura central de *El labrador* "a imagen de lo que soy y quiero ser".

Finalmente, hay elementos más anecdóticos de *Hijos de la piedra* que adelantan algunos aspectos de *El labrador de más aire*. El autobiografismo, por ejemplo: no es difícil reconocer en la figura del "guardia civil bueno", que primero se resiste a castigar violentamente a los mineros y luego se incorpora a su lucha, la figura del suegro de Hernández, guardia civil también, más tarde

asesinado durante los primeros momentos de la guerra. Contra la leyenda negra que había culminado pocos años antes en la "guardia civil caminera" del *Romancero gitano*, y contra la propia experiencia del poeta,[15] la figura más cercana del padre de Josefina Manresa parece haberle abierto un resquicio al contrapunto: Hernández salva la posibilidad de un individuo íntegro pese a la realidad de un cuerpo mayormente adherido a las estructuras del poder y que tiende a proteger exclusivamente los intereses de clase.

Por el contrario, un elemento argumental negativo que anuncia *Hijos de la piedra* es la complicidad entre Capataz y Señor: al convertirse en el brazo ejecutor del gobierno despótico de sus tierras, el Capataz recibe vicariamente la venganza del Pastor en sus carnes. Pues bien, en *El labrador de más aire* este "conchabeo" adquiere un desarrollo más pleno, y en el que interviene la psicología: primero, porque la complicidad entre don Augusto y Alonso no es ya simplemente ilícita sino ilegal, criminal; y, además, porque la motivación de Alonso es personal, debido a la inquina que siente por la víctima, Juan.

Otro elemento marginal es la oposición entre ciudad y aldea, que primeramente introduce una caracterización idílica del campo que incluye de modo sobresaliente la excelencia moral pues, como declara una de las Mujeres, "en la ciudad abundan siempre las cornamentas, aquí se da muy poco esa cosecha" (1992b, 1560). Más tarde, esa presentación idílica sirve para caracterizar negativamente al Señor y resaltar la belleza de Retama. "No sé qué entenderán por hermosura estos bestias", comenta al Capataz, "ninguna mujer del pueblo de Montecabra merece una distracción mía" (1992b, 1566). No obstante, aunque sigue la línea de una misma idealización, esta oposición entre la bondad impoluta de la aldea y la irrupción de la discordia, con la persona del terrateniente despectivo y altanero, adquiere más matices en *El labrador de más aire*. Por un lado, el mal ya está presente en la aldea antes de que don Augusto haga su aparición, con la persona de Alonso, que se muestra lleno de odio, de celos, de una animadversión que no sabe por dónde encauzar. Por otro, en la irrupción de los poderosos hay una pizca de ambigüedad gracias a la presencia de Isabel,

15. Miguel Hernández fue detenido por la Benemérita dos veces, antes de la tercera que lo llevaría a la cárcel y la muerte: primero en Alcázar de San Juan en 1932, por viajar en tren sin billete, y luego en Madrid a principios de 1936, por hacerlo sin la cédula de identidad. En una carta de febrero de ese año a Josefina Manresa, llegaría a escribir que "el único guardiacivil (sic) que no odio es a tu padre, porque sé que es una de las pocas personas dignas que hay en ese cuerpo" (1992c, 2381).

en cuya personalidad cabe advertir cierta evolución, dado que procura abogar por Juan ante su padre y alertar al labrador del peligro que ha de correr si se enfrenta con él abiertamente.[16] No obstante, el ambiente festivo de la aldea, las fechas primaverales y la ausencia de elementos tecnológicos modernos –no hay coches, ni radios, ni tractores, ni nada que pueda hacer pensar en el siglo XX– nos aleja de todo realismo material y contribuye a suscitar esa impresión de idilio roto, en una suerte de limbo atemporal. La primera tentativa se había saldado con un fracaso relativo, pero había trazado algunas de las líneas maestras de la plantilla con la que Hernández idearía su drama más logrado, *El labrador de más aire*.

16. En ese sentido me veo obligado a discrepar cuando Jaime Pérez Montaner (1974) afirma que el carácter de Isabel, ya apuntado en las primeras escenas, sólo se acentúa en el transcurso del drama.

IV. LA HUELLA DE LOPE EN *EL LABRADOR DE MÁS AIRE*

Era casi previsible que este regreso del teatro áureo tuviese en Lope a su autor predilecto y que su título más reiterado fuese *Fuenteovejuna*: según Fernando Collado (1989, 239), el montaje de Diego San José, estrenado en septiembre de 1937 en el Español, fue el mayor éxito teatral durante la guerra; un año antes, el Teatro Popular anunciaba su propio montaje del drama lopesco; y en noviembre de 1936, Ediciones Signo de Madrid había comenzado la edición de su "Pequeña Biblioteca Teatral" precisamente con *Fuenteovejuna*.[17] Por no hablar de las mencionadas adaptaciones soviéticas: los Benavente, Sender, Alberti, Altolaguirre, etc., que habían viajado a la URSS o habían mantenido contacto epistolar con intelectuales rusos con vistas a adaptar los aciertos de su literatura revolucionaria, podían muy bien decir que para ese viaje no necesitaban tales alforjas. Antes que las novedades foráneas –el teatro épico de Brecht, la poética revolucionaria de Piscator, el patetismo revolucionario de Gorki– a los dramaturgos que quisieran satisfacer las exigencias políticas de urgencia se les proponía un modelo con el que estaban sobradamente familiarizados.

En ese sentido, Hernández parece haber dialogado de un modo equívoco con las ideas de María Teresa León, vicepresidenta del Consejo Nacional del Teatro y tan implicada durante toda la guerra en las "guerrillas del teatro" y otras actividades escénicas. Por un lado, en una entrevista publicada el 24 de octubre de 1937 en la revista *Ahora* León llegaría a afirmar que con su montaje de la *Tragedia optimista* de Vicnhevski estaba "aprovechando" una obra soviética "para mostrar los problemas de nuestra guerra", en un ejercicio

17. No es *Fuenteovejuna* el único título de Lope que tuvo fortuna durante la guerra: en diciembre de 1938, la Casa de Valencia llevaba a escena *El caballero de Olmedo*, *La dama boba* y *El mejor alcalde, el rey*; en mayo de 1938, Carlos Martínez Baena presentaba en Barcelona *La esclava de su galán*... La lista es innumerable.

más de temerario paralelismo: la oficialidad estética e ideológica que intentaba propugnar seguía unas directrices claramente soviéticas en muchos casos, y en textos como el de Vichnevski quería reconocer una perfecta implicación mutua de vanguardia literaria y contenido ideológico ortodoxo. Y León, que había viajado a la URSS en 1932 y conocido de primera mano la obra de Meyerhold, aunaba constantemente revolución y teatro en sus declaraciones con un celo que pretendía, al trasladar esa idea soviética a los escenarios españoles, convertir al teatro en una auténtica arma política. No obstante, por otro lado, en sus charlas radiofónicas León reconocía la validez del teatro áureo español para introducir elementos revolucionarios comprensibles para el público contemporáneo, y llegó a dirigir en febrero de 1939 *El degollado* de Lope, que se representó en la Alianza de Escritores. Importación de vanguardia foránea, reelaboración de tradición autóctona: Miguel Hernández, que tuvo con León algún que otro altercado, parece haber explorado ambos caminos, primero con *Montecabra* y *El labrador de más aire* y después con su teatro de guerra.

Así, contra ese decorado bélico lleno de connotaciones ideológicas y estéticas tan particulares, sería largo y prolijo enumerar todas las razones por las que cabe calificar *El labrador de más aire* como un drama heredero de Lope, o de una tradición que bebe de Lope. No obstante, los rasgos más fácilmente distinguibles pueden dividirse en tres grupos: a) los que se refieren a la trama y la estructura; b) los puramente formales; y c) los relativos al significado de la pieza.

Elementos de la trama y la estructura

Dentro del primer grupo cabe incluir la propia condición de drama rural: una tradición que el teatro de las décadas anteriores había mantenido vigente –con Benavente, Lorca, la zarzuela, etc.– y que emparenta *El labrador de más aire* con las comedias campesinas de Lope, si bien muy lejanamente. Además la trama, con la convergencia del conflicto amoroso y el problema social, actualiza el solapamiento de ambos que se daba tanto en *Peribáñez* como en *Fuenteovejuna*, sólo que introduciendo una mayor complejidad y, como ha señalado Jaime Pérez Montemayor (1974, 101), una mayor profundidad psicológica. Por último, la presencia de "lo cómico y lo trágico mezclado", que tanto agradaba a Lope, aboga también en favor de la tesis (aunque solo hasta cierto punto, no sólo debido al predominio de lo grave, de la crispación creciente y

del desenlace de *El labrador*, sino al uso que se da de la comicidad, que difiere notablemente del de Lope).

Incluso elementos como el de la figura del toro cumplen una función parecida: en *Peribáñez*, el toro supone un desafío que hace declarar al protagonista que "de los cuernos le asiré / y en tierra con él daré / por que mi valor se vea"; luego, al socorrer Peribáñez al accidentado comendador, el incidente taurino pone en relación a Fernán Gómez con Casilda. En *El labrador de más aire*, un incidente similar sirve para reunir a la moza altiva y al mozo de condición humilde, pues cuando aparece el toro desmandado en la plaza, aquella se vuelve a este y le pide que le socorra, abandonando su actitud despectiva. En ambos casos, la aparición del toro se aleja del estatuto simbólico que posee el animal en la poesía hernandiana (la pena de amor en "Como el toro he nacido para el luto" o el icono patrio en "Llamo al toro de España") y cumple una finalidad estrictamente dramática: somete a prueba la hombría del protagonista y propicia que entablen relación hombres y mujeres de clase social distinta.

Algunos de los personajes y sus relaciones pueden asimilarse fácilmente a los modelos de Lope: Encarnación, como Laurencia o Casilda, es una joven hermosa y de baja condición social que es cortejada de forma abusiva por el cacique local; este, don Augusto, cumple una función semejante, si no idéntica, a la de los comendadores de estos dos dramas, pues su actitud de prepotencia y desprecio –exagerada con intenciones satíricas y de contenido eminentemente social en las primeras escenas, cuando pregunta "¿Hay fiesta sin mi permiso?"– es casi idéntica a la de Fernán Gómez. En la misma medida en que Encarnación recuerda a las villanas afrentadas de Lope, Juan puede decirse que reproduce el personaje masculino de Peribáñez o Frondoso. E incluso en el personaje del tonto, Carmelo, cabría leer un trasunto del Mengo de *Fuenteovejuna*, si no fuera porque su simpleza, al ensalzar las virtudes del vino –"Oíd y creed a ciegas / ese refrán tan profundo: / sería muy triste el mundo / sin lagares ni bodegas" (1997, 148)– se revela a la postre como un elemento de inmovilidad y conformismo, un lastre para la acción revolucionaria que preconiza Juan, y que por tanto mueve a antipatía.

No obstante, hay algunas diferencias entre *El labrador de más aire* y las comedias de comendador de Lope. Una poco relevante, o que resulta fácil de salvar, es la tendencia a lo arquetípico de *El labrador*: dramas como *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea* hacían pie en un episodio histórico, y sus autores no sentían empacho alguno a la hora de recogerlo en el título, haciendo mención expresa del topónimo real; en cambio, al eludir toda concreción, Her-

nández parece buscar una mayor universalidad, como si el conflicto entre Juan y Augusto viniera sucediendo por los siglos de los siglos, en cualquier aldea española. O, para ser más exactos, castellana: lo más que se llega a concretar es precisamente, como se lee en la última línea del índice de personas del drama, que todo aquello sucede en una aldea castellana –y no levantina, por ejemplo–, y de hecho en uno de los manuscritos que se conservan con apuntes preparatorios para el drama el poeta había estampado el título de "El labrador de Castilla", todo lo cual vendría a acercar *El labrador* aún más a al arquetipo lopesco.

Sobre todo, en lo que se refiere a la trama hay una divergencia notable: si bien en ambos casos el personaje poderoso o de condición social superior interrumpe un festejo, rompiendo la situación "idílica" de la que se parte en un inicio, el desenlace final varía notablemente en el caso de *El labrador*. En vez de producirse una restitución de la justicia lo que acontece es la muerte trágica de Juan, en un rasgo muy delator, que sugiere que el modelo lorquiano pesaba notablemente sobre Hernández en el momento de escribir esta pieza dramática. Contra la restitución lopesca de la justicia, e incluso el tono festivo y la atmósfera apoteósica, con aparición de los monarcas y toda la Corte, en el drama hernandiano se respira un fatalismo que terminará confirmando los peores temores del espectador.

Elementos formales

Sobre el segundo grupo de semejanzas o paralelismos, cabe decir en primer lugar que en *El labrador de más aire* resuena la voz de Lope en la versificación misma, sencillamente. No debe olvidarse aquí que el poeta Miguel Hernández se había formado a la sombra de Góngora inicialmente, influido por los actos del centenario auspiciado por Alberti, Dámaso Alonso y sus compañeros de generación, con el propósito de rehabilitar al poeta cordobés. Las imágenes de un preciosismo forzado de estirpe gongorina se encuentran por doquier en *Perito en lunas*, trufadas de asociaciones ingeniosas herederas de la greguería ramoniana y el humor ultraísta. Por contra, puede decirse que durante la guerra se produce en la poesía de Hernández una "esencialización" palpable, que da lugar a poemas de un esquematismo desnudo, con una particular afición al paralelismo, como ha señalado Francisco Javier Díez de Revenga (1992): el propio título del libro que cobraba forma en 1939, *Cancionero y romancero de ausencias*, invitaba a una nueva mirada hacia lo popular. A los ojos del autor de *El labrador de más aire*, Lope era el poeta "nacional" aferrado al octosílabo

castellano, contra la invasión de la métrica italianizante que colonizaba las letras españolas desde el encuentro de Navaggiero con Boscán, y el poeta "natural", contra los excesos de "exornaciones y figura" que le habrían granjeado a Góngora la "general silbatina" con ocasión de su *Polifemo* y sus *Soledades*.

¿Quiere esto decir que hay que imaginar a Hernández leyendo aplicadamente las observaciones críticas del "Papel sobre la nueva poesía" o las directrices del *Arte nuevo de hacer comedias*, donde Lope observaba que "las dézimas son muy buenas para quexas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por estremo; / son los tercetos para cosas graves / y para las de amor, las redondillas" (1971, 297)? Pues no exactamente. Para empezar, porque si en Lope se daba un claro predominio del arte menor, en *El labrador de más aire* se produce una decantación completa: la polimetría incluye fundamentalmente el octosílabo, que domina casi todas las escenas, y un hexasílabo que se reserva para momentos como el monólogo de amor ausente de Encarnación, en la escena III del cuadro primero del acto I. Y, además, porque, sin servilismo alguno, Hernández introduce sus propias "novedades" formales: las quintillas para las escenas de enfrentamiento, como en el monólogo de Juan de la escena II del cuadro primero del acto II, o estas coplas de pie quebrado de la escena I del cuadro segundo, en el acto II, en la que Encarnación monologa sobre sus cuitas de amor:

> Malaventurada soy,
> ¡ay!, que entre venturas malas
> muero y vivo.
> Volar quisiera y estoy
> amarrada por las alas
> a un olivo.
> Mi vida es una condena
> y es un anhelar amargo
> de sabor.
> Largo amor y larga pena,
> larga nieve y fuego largo:
> largo amor. (1997, 180-81)

Curioso e infrecuente: en el oído de cualquier lector de lengua castellana, semejante unidad estrófica vendría inevitablemente asociado al tono elegíaco de las manriqueñas *Coplas a la muerte de su padre*, en un universo moral y temático completamente distinto. No obstante, sí es reconocible el magisterio lejano de Lope en el empleo de formas estróficas tan recurrentes como la re-

dondilla y el romance, o de otras menos frecuentes, como la décima. La primera, como había previsto el *Arte nuevo*, hace su primera aparición para introducir en el diálogo entre Juan y Encarnación de la escena inicial de la pieza, en la que el mozo reconviene a la moza por no aprestarse a acudir a la fiesta, y de este modo anuncia musicalmente la tensión amorosa entre los dos personajes:

> JUAN
> ¿Pero cómo no te has puesto
> el zapato y el remudo
> de domingar, y tan rudo
> y largo tienes el gesto?
> De algún tiempo acá, te noto
> trasmutada y decaída.
> ¿Qué mal te llaga la vida
> o qué cuerda se te ha roto? (1997, 89)

La expresión coloquial, la viveza y el realismo con los que Hernández recrea el lenguaje llano del común de las gentes, actualizan la tradición sin servilismos ni anacronismos rígidos. En cambio, en el momento en que esa tensión estalla, los dos protagonistas abandonan la redondilla y dialogan en cuarteta, como sucede en la escena II del cuadro segundo del acto II:

> ENCARNACIÓN
> No lo puedo creer.
>
> JUAN
> ¡Ojalá que yo tampoco!
>
> ENCARNACIÓN
> Pero eso no puede ser,
> Juan; ¿es que te has vuelto loco?
>
> JUAN
> Volverme loco quisiera,
> para que así, sin razón,
> ni sintiera ni supiera
> qué pasa en mi corazón (1997, 184-85).

El romance, que según sugería *Arte nuevo* debía emplearse para las "relaciones", que permiten mediante el recurso del "relato de mensajero" aludir a cuanto no sucede sobre el escenario, en *El labrador de más aire* aparece en cambio en los momentos de mayor lirismo. Por ejemplo, cuando las cuatro mozas que beben los vientos por Juan –un tema que el poeta había recreado

en el capítulo "La solterona" de su *Tragedia de Calisto*– se contemplan en el agua, en la escena IV del cuadro segundo del acto II:

> LUISA
> Voy a mirarme en el agua,
> si me deja la corriente,
> para saber el defecto
> por el que Juan no me quiere.
>
> TERESA
> Buen espejo has escogido,
> y en el mismo quiero verme.
>
> RAFAELA
> Y yo.
>
> BALTASARA
> Dejadme un lugar
> para reflejar mi frente.
> *(Se contemplan en el agua las cuatro.)*
>
> LUISA
> El agua pone a mi cara
> unos tornasoles verdes,
> una guirnalda de algas
> y un temblor resplandeciente.
> Prima de luz parezco,
> y mis cabellos parecen
> veneros de plata oscura,
> chorros de metal perenne.
> Es de cogollos de vidrio
> mi cuerpo casi celeste,
> mi piel de escarcha rizada,
> de estrella lanar mi especie (1997, 208-09).

En estas primeras escenas, con su alarde sucesivo de imágenes, se encuentran los pasajes más líricos de la pieza, donde a menudo Hernández se recrea en un preciosismo emparentado con su propia poesía amorosa, pero dentro de una nueva situación dramática en la que resuena el magisterio de Lorca. Por otra parte, lejos de toda actitud servil, Hernández introduce otras formas para los momentos narrativos. Por ejemplo, en la escena VI del cuadro primero del acto I, Blasa refiere las incidencias de la fiesta a una reticente Encarnación, y lo hace en quintillas:

En la plaza andaba yo,
cuando tu primo llegó
con otros mozos allí.
Me quedé cuando le vi
con el ojo enamorado:
hijo mejor nadie ha dado
de su vientre como el mío.
¡Qué cuerpo de poderío
sobre el mundo levantado!
Entró en la plaza con tanta
arrogancia y bizarría,
que a estar la plaza vacía
la llenara con su planta.
Le brillaba la garganta
como un pedazo de hielo,
en la camisa el pañuelo,
y junto a la sien bermeja
la piel, el oro, la ceja
y un manojito de pelo (1997, 113-14).

Por último, la décima, que Lope recomendaba para las "quejas", aparece en efecto en los lamentos de Encarnación. Pero lo hace con un añadido, el estribillo, que contribuye a intensificar la expresión doliente del personaje y la idea de circularidad sin salida, como si Encarnación no pudiera otra cosa que dar vueltas y vueltas en torno de su amor callado. Es uno de los pasajes de mayor acierto formal, y en él Hernández recoge la tradición medieval de la cantiga "de amigo", mezclando paradójicamente el placer y el dolor de la vivencia amorosa con la que Encarnación se tortura: si se admite la traslación de lo biográfico a lo literario a la que el propio Hernández da pábulo con su mencionada carta a Carlos Fenoll, habría aquí una representación pasiva de la feminidad, reducida a la expectativa ante las iniciativas del varón, que contrasta intensamente con los modelos femeninos que Hernández había conocido en Madrid, lo cual nos llevan a pensar en una idealización de la figura de Manresa y, por extensión, de la mujer aldeana, con la que habría resuelto su disyuntiva entre el ideario ruralista de Sijé y los nuevos atractivos de la urbe. En pasajes como éste, no cuesta demasiado sustituir a Encarnación por Josefina y a Juan por Miguel: el resultado, una transferencia de lo personal a la letra del texto, en la que el poeta habría purgado sus titubeos y su provisional alejamiento de su novia oriolana.

ENCARNACIÓN
Es una herida tan bella,
que estoy sufriendo por ella
y estoy a gusto en mi herida.
Por ella me desespero,
muerdo la flor de la tuera,
vivo como si viviera
en medio de un avispero.
Por ella estoy que me muero,
y a pesar de andar metida
en vida tan dolorida,
sufro sola, sangro sola
al compás de mi amapola,
y estoy a gusto en mi herida.
Sé que recrearme así
en esta herida fatal
solamente agrupa el mal
sobre la triste de mí.
Sé que de este frenesí
he de salir tan vencida
como la hoja caída
antes del otoño amargo,
y lo espero, sin embargo,
y estoy a gusto en mi herida.
Por Juan moriré a pedazos,
lo sé, pero no me asusto,
que ya muero por mi gusto
en más de dos o tres plazos.
Solos se me abren los brazos
a su presencia querida,
y aunque se cansa mi vida
de tenerlos siempre abiertos,
aguardo amores inciertos,
y estoy a gusto en mi herida.
Desde que entré en las prisiones
de esta rabiosa pasión
tengo, en vez de un corazón,
no sé cuántos corazones.
Siento en el pecho millones,
y en cada uno él anida:
por eso, desatendida
y sin amor como estoy,

uno a uno se los doy,
y estoy a gusto en mi herida (1997, 119-20).

En suma, puede decirse que la maestría en la versificación remedia aquí las carencias que habían precipitado el fracaso de *Hijos de la piedra*: si la tensión dramática puede languidecer en algún momento, Hernández se aferra al lirismo de determinados pasajes, hasta el punto de que casi es posible leerlos desgajados del conjunto, como una pieza autónoma. Cuando el dramaturgo se muestra menos hábil, el poeta lírico salva la situación, y lo hace retomando una tradición popularista que bebe lejanamente de Lope, pero en la que se mueve con entera libertad. ¿Por qué? Entre otras razones, porque sería absurdo restringir esa tradición a las directrices que Lope establece en el *Arte nuevo*, dado que su propio quehacer se desvía de ellas en muchos momentos: el romance, que en las primeras comedias estaba a la par de la redondilla, se hace más frecuente en la última época de Lope, compite con ella en los diálogos cómicos y tiende a diversificar su uso, no quedando restringido a las "relaciones". En definitiva, lo que Hernández se encuentra entre las manos es un material sumamente maleable y flexible, sobre el que improvisa sus propios hallazgos. Pero además no conviene olvidar que esa tradición, que nunca había supuesto un corsé ni para el propio Lope, *está viva*, le llega a Hernández a través de numerosos intermediarios y de ese caudal anónimo y secular al que venía prestando oídos como poeta lírico. La "tradición eterna" de Unamuno, el caudal anónimo de Machado, alcanzaba hasta el terreno que pisaban sus pies.

Un segundo aspecto formal sobre el que cabe distinguir vagamente la sombra de una tradición "lopesca" es el de las imágenes, sin duda "sencillas" y "sacadas de la vida real", según sugiere Armando López Castro (1993, 433), pero llenas en muchos casos de un regusto literario inequívoco. No en vano señala Juan Cano Ballesta (1971, 141), a propósito de *El labrador de más aire*, que "las lecturas de Lope de Vega debieron de refrescar el caudal imaginativo clásico, ya existente en el poeta", y que su imaginario se encuentra en ese momento "bajo el signo del popularismo de Lope". Porque las imágenes del mundo rural y de sus labores, en efecto, eran frecuentes en los dramas de Lope. Por ejemplo, cuando Peribáñez expone a Casilda el ideal de su hogar, que su persona completa como tesoro más preciado, lo hace del siguiente modo:

Cepas que en diciembre arranco
y en otubre dulce mosto,
en mayo de lluvias franco,

ni por los fines de agosto
la parva de trigo blanco,
igualan a ver presente
en mi casa un bien, que ha sido
prevención más excelente
para el invierno aterido
y para el verano ardiente (2003, 64).

Ni que decir tiene que ese mundo del campo y sus tareas era perfectamente connatural a Hernández, que durante su infancia y adolescencia en Orihuela había trabajado en la hacienda de su padre, guardado los rebaños, etc. Otros echaban mano de una cultura más o menos libresca, o de una relación superficial y episódica, de excursionista dominguero, para hacer sitio a la naturaleza en su poesía; a Miguel, en cambio, le bastaba su experiencia personal: desde aquel frío Madrid que sus versos denostaban, sólo tenía que cerrar los ojos y de inmediato se encontraba en los montes aledaños a Orihuela, o en la era, o junto al río. En un testimonio impagable, que leyó en 1960 durante el curso de un homenaje a Miguel Hernández en Moscú, Alberto Sánchez (1975, 24-25) confirmó este conocimiento experiencial del campo en el poeta, así como su alegre añoranza de su terruño: en sus primeros paseos por un Vallecas aún semirrural, el poeta y el escultor habían recogido y comido espigas de cebada y trigo, rivalizando por ver quién conocía mejor los nombres autóctonos, no científicos, de las plantas silvestres. Hernández se encontraba aquí en su elemento, y si en otros pasajes eso se manifiesta en el amoroso tratamiento de su vocabulario campestre, el bucolismo de raigambre lopesca se expresa también en el anuncio de la primavera por Quintín, con una serie de imágenes del mundo vegetal y animal en las que se vierte un cierto ennoblecimiento de ese universo y un naturalismo frecuente en la obra lírica del dramaturgo: el amor es, ante todo, una fuerza natural y fecunda de la que todo participa y que en todo provoca una suerte de metamorfosis cíclica.

QUINTÍN
Por fin trajo el verde mayo
correhuelas y albahacas
a la entrada de la aldea
y al umbral de las ventanas […]
En los templados establos,
donde el amor huele a paja,
a honrado estiércol y a leche,
hay un estruendo de vacas

que se enamoran a solas
y a solas rumian y braman.
Los toros de las dehesas
las oyen dentro del agua
y hunden con ira en la arena
sus enamoradas astas.
Remudan los claros ciervos
su cornamenta arbolada
igual que un ramo de rayos
y una visión de navajas.
La cabra cambia de pelo,
cambia la oveja de lana,
cambia de color el lobo
y de raíces la grama. (1997, 134)

Hay incluso algún momento en el que la imagen hernandiana se acerca llamativamente a la de Lope, bien es cierto que haciendo pie en una metáfora lexicalizada. "Ovejas sois, bien lo dice / de Fuenteovejuna el nombre", espetaba una Laurencia indignada, tras haber sufrido el abuso del comendador Fernán Gómez, a los pusilánimes varones de pueblo, reticentes en primera instancia a tomar las riendas de la justicia. Y la misma imagen ovina de mansedumbre aparecía en *El villano en su rincón*, cuando Otón recibía de Juan un cordero vivo con un cuchillo atado a la garganta, que más tarde explicaba el propio labrador que quería simbolizar su obediencia al rey. Pues bien, esa misma idea de sumisión aparece también en *El labrador de más aire*, expresada mediante la metáfora ovina, en el momento en que Juan se encara con el resto de los mozos, que lo llaman a hacer caso omiso de los agravios y buscar en el vino un olvido culpable. Primero, ante sus amigos, que le aconsejan no irritar a don Augusto y dejar "rodar el mundo a su sino", responde:

No admito, amigos, no quiero
ese consejo prudente.
paciencia la suficiente,
pero no la del cordero.
Aborrezco por entero
esa clase de paciencia:
me da rabia una existencia
apoyada en el balido […]
No puedo aceptar un daño,
aunque me llegue del rey,

ni con corazón de buey
ni con alma de rebaño. (1997, 171)

Se trata de una imagen etológica que Hernández ya había recogido casi calcada en el "Montecabra" de *Hijos de la piedra* y que llevaba a Retama a comparar al Capataz con la serpiente y la tarántula, o a los mineros a describir al Señor como un "zángano perjudicial" que hay que desterrar de la colmena. Esta metáfora goza de un recorrido más largo en su propia poesía: no en vano en dos de los poemas centrales de *Viento del pueblo* evocaría cómo "los bueyes doblan la frente, / impotentemente mansa", o cómo los cobardes "en el corazón son liebres, / gallinas en las entrañas", y en otros de *El hombre acecha* se referiría a los explotadores del campesinado como "tiburones" o "panteras deseosas de un mundo siempre hambriento", mientras que en su artículo "La URSS y España, fuerzas hermanas" aludiría a la adormecida y satisfecha sociedad europea con su descripción de "hienas leyendo el periódico, sapos eructando chocolate, zorros y lobos mirando de reojo", etc.

De nuevo, la metáfora taxonómica ofrecía una coincidencia con Lope en *El villano en su rincón*, donde el Rey, como un Adán que nombrase los animales revelando su naturaleza, enumeraba: "Todos los leones son / fuertes, y todas medrosas / las liebres, y las raposas / de una astuta condición; / todas las águilas tienen / una magnanimidad, / todos los perros lealtad, siempre con su dueño vienen. / Todas las palomas son / mansas, los lobos voraces" (1987, 174-75). En el caso de Hernández, la taxonomía proporcionaba una nomenclatura elemental para representar las distintas actitudes políticas y éticas ante la guerra, y la ovina destaca como imagen de la sumisión. De hecho, cuando en sus prosas de guerra exhorte a sus compañeros a mostrarse valerosos en la lucha, su arenga regresará a esta misma metáfora, mostrando hasta qué punto había llegado a lexicalizarse en su lenguaje personal. "Por sangre que se nos derrame en estos días tormentosos– exclama, en "El deber del campesinado"– no podemos reaccionar como borregos, a los que todo se le va en lamentos, en balidos tristes" (Hernández 1992c, 2172). En suma, la metáfora ovina formaba en Hernández parte de un lenguaje habitual que no es preciso remitir a Lope, pero que coincide con él llamativamente, en algunos momentos. Cuando se aproxima el desenlace de *El labrador*, Juan regresa a él para reprochar a los mozos su pasividad:

Me da rabia, me enfurece
veros esperar el daño

como un paciente rebaño
que sólo el daño merece.
Es otro vuestro destino
en la tierra, hombres pacientes […]
En pie ante todo verdugo
y en pie ante toda cadena:
no somos carne de arena,
no somos carne de yugo. (Hernández 1997, 259)

Es decir, que –mediante una misma metáfora– en los labios de Juan la protesta de Laurencia, que era de índole ética, adquiere unos tintes más universales, de signo político: la protesta llama no a una simple deposición del poderoso sino a una auténtica revolución, basada en una transmutación de los valores casi de tintes nietzscheanos, sobre la que conviene llamar la atención. Porque esta imprecación hernandiana, que él mismo trasladaría a la arenga militar y al escenario bélico, no sólo subvierte en general el ideario cristiano en el que había crecido Hernández sino que, más en particular, camina en dirección diametralmente opuesta a las ideas sociales de Sijé, que –como hemos visto ya– él mismo había recreado en prosas juveniles y poemas de *El gallo crisis*.

Ya no eran los mansos quienes heredarían la tierra: al contrario, el modelo de comportamiento que propone ahora el poeta toma como referencia al lobo, y esto es posible mediante una variación del sentido en el que Lope había empleado la metáfora taxonómica: si allí el Rey de *El villano en su rincón* enumeraba las bestias y su comportamiento denotando una naturaleza fija, inmutable, por contraste con el hombre, que por ser capaz "de divina razón" conoce "variedad de suerte", aquí Juan propone precisamente alterar la naturaleza pacífica de los labradores. De este modo, contra una idea sumisa o resignada de paciencia, *El labrador de más aire* plantea la aspiración a una estructura social más justa, a la que sólo puede accederse de modo violento: Juan termina su parlamento conminando a Lorenzo a que predique sus consejos "en medio de las ovejas" y arengando a los demás a que "cuando se nos muestre un diente / de malicia o de maldad, / abramos con claridad / las bocas y las quijadas, / para pegar dentelladas / de razón y de verdad". De este modo, prolongando la metáfora etológica, la revolución que predica Juan viene a transmutar los corderos de antaño en lobos de justificada e inequívoca fiereza. Y, en el contexto de 1936, cuando la revolución había dejado de constituir un proyecto de letra impresa y pasaba a encarnarse en una cruenta realidad en tantas regiones

de la España republicana, esto pasaba por cualquier cosa antes que por mera palabrería.

Elementos temáticos

Esta última consideración nos devuelve al tercer grupo de rasgos presentes en *El labrador de más aire* en los que cabe reconocer la sombra de Lope: los temáticos, que nos obligan a preguntarnos hasta qué punto cabe leer en Lope de Vega un revolucionario *avant la lettre*. ¿En qué medida era idónea la inspiración en el drama de honor lopesco para representar los conflictos del mundo rural de 1936?

Desde una perspectiva supuestamente "historicista", críticos como Alexei Almasov (1963, 704) ofrecieron en su día una respuesta negativa a esta pregunta y denunciaron que los críticos soviéticos "tergiversaban" completamente el significado de los dramas de Lope. Por ejemplo, el hispanista Zaxarij Plavskin –en su *Lope de vega: una bibiliografía de traducciones y críticas en ruso (1785-1961)*, publicada en 1962, que incluía una detallada descripción de las representaciones de Lope en Rusia tanto durante la época zarista como la soviética– hablaba insistentemente del "poeta demócrata" para referirse a Lope y afirmaba que en sus comedias eran una constante los amores entre un noble y una plebeya. A esto respondería Almasov al año siguiente que en realidad la plebeya solía ser una noble disfrazada, o el impedimento para estos amores una razón pecuniaria, no de linaje. Así, *Fuenteovejuna* mostraría una revuelta contra una autoridad ilegítima por su ejercicio despótico y abusivo, no una revolución contra el orden constituido. Lo contrario solo podía suponerse mutilando abiertamente el texto de Lope y suprimiendo la aparición final de los Reyes Católicos, como en efecto había hecho la versión soviética del drama lopesco.

Esta consideración supuestamente "historicista" aparece también en España durante la guerra civil. Calle Iturrino, por ejemplo, apelaba a autores como Montalbán, Russell y Ludwig Pfandl para argumentar que la concepción del mundo de Lope era "tan bien definida como corresponde a su tiempo y su nación". Toda su interpretación de *Fuenteovejuna* se basa en la idea de "cooperación y mutuo apoyo que se prestan el pueblo y sus reyes para lograr el restablecimiento de un orden, la unidad nacional y el imperio de la justicia" (65). Es decir, que Lope solo podía transmutarse en poeta revolucionario al precio de quedar flagrantemente deformado, con las mutilaciones soviéticas, y contemplado desde la lógica del anacronismo. Pese al grito de "¡Mueran

tiranos traidores! / ¡Traidores tiranos mueran!", en el que "Todos" responden a un Mengo momentáneamente transformado en caudillo popular, en el texto de Lope son insoslayables las declaraciones de fidelidad a la monarquía: primero, en la misma escena, cuando los villanos toman "ballestas, chuzos y palos", lo hacen al grito de "¡Los reyes nuestros señores / vivan! ¡Vivan muchos años!". Después, cuando se enfrentan cara a cara al comendador, dan vivas al rey don Fernando y, cuando aquel intenta detenerlos esgrimiendo que él es su señor, de nuevo "Todos" responden: "Nuestros señores / son los Reyes Católicos". Por fin, ya ante los reyes, Esteban confirma esta declaración monárquica con palabras cargadas de significación: "Señor, tuyos ser queremos. / Rey nuestro eres natural", en las que cabe entrever esa reciprocidad entre el pueblo y su monarca, en la que se aúnan la voluntad y el derecho.

Así las cosas, ¿por qué resultaba entonces tan adecuada la trama de *Fuenteovejuna* para un repertorio revolucionario, *malgré tout*? Porque en ella, se interpretaba, se había encarnado de forma evidente la colectividad como sujeto histórico. El "Fuenteovejuna lo hizo" traía consigo la reificación de un ente abstracto, la manifestación de una voluntad única por encima de las individualidades. Una obviedad, desde luego, pero una obviedad que en aquel momento de la historia española ofrecía suculentos réditos literarios: la masa que Ortega había descrito como protagonista de la época, y cuyo predominio sobre el escenario rechazaban Giménez Caballero y Torrente Ballester, se hacía allí manifiesta. Los ojos del revolucionario querían ver en aquel lejano episodio de un pueblo extremeño una prefiguración de lo que un Eisenstein había cantado con *La huelga* u *Octubre*, películas en las que no existía el personaje individualizado, solo la colectividad unánime de los trabajadores soviéticos. Y no sólo el revolucionario: lo peculiar de *Fuenteovejuna*, escribiría Américo Castro en el prólogo a su edición (1940, 5), es precisamente que tiene como héroe "a toda una villa cuya fisonomía va concretándose en una firme progresión". Que esto no se corresponda del todo con la realidad del texto –pues Lope sitúa en cabeza a personajes individuales como Pascuala, Laurencia, Mengo, Frondoso, Esteban, Alonso, etc., frente a los labradores a los que deja en un segundo plano– no suponía un obstáculo definitivo: el entusiasmo revolucionario era proclive a ver en el número la masa indiferenciada.[18]

---

18. De este modo, puede entenderse que lo que hay en ambas vertientes de la recepción de Lope en torno a 1935 –la de los escritores de izquierdas y la de los de derechas– es sencillamente una decantación, una geminación particularmente violenta de lo que en la versión de Menéndez

Lo cierto, no obstante, es que nuestro autor, Miguel Hernández, se contaba entre aquellos que propugnaban esta interpretación. O al menos una muy cercana. Para empezar, en su artículo "Meditaciones de Fuenteovejuna" su amigo Sijé bendecía la lectura soviética de Lope como revolucionario, e incluso "el concepto de pueblo de Gorki" y el "teatro popular de Piscator", en una declaración aparentemente insólita que tal vez se explique por su amistad con Giménez Caballero, que en 1929 había fundado el primer cine club en España y había proyectado en él algunas películas de Eisentein y Pudovkin (*El acorazado Potemkin*, *Tempestad sobre Asia*, etc.). Además, como hemos visto ya, al recoger en su conferencia de 1935 las ideas bergaminianas Hernández no llegaba exactamente a calificar a Lope como "revolucionario" sino a decir, significativamente, que "Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario". Es decir, que salvando el anacronismo mediante esa perífrasis, lo que sí enarbolaba Hernández era un paralelismo muy estrecho. De hecho, a renglón seguido confesaba que "yo mismo estoy escribiendo ahora una tragedia minera y pastora", en alusión a *Hijos de la piedra*, como si el modelo de Lope supusiera una sugerencia o una orientación. Ahora bien, pese a esta declaración de intenciones, lo cierto es que Hernández carecía de la formación ideológica "ortodoxa" necesaria para escribir un teatro revolucionario propiamente dicho. En la misma medida en que es lopesco, *El labrador de más aire* se aleja de lo que en 1936 ó 1937 se entendía por "revolucionario" *stricto sensu*. Para comprobarlo, baste recordar aquí las palabras de Manuel Tuñón, en *Cuadernos del Teatro Universitario*, que tras echar pestes del teatro revolucionario afirmaba:

---

y Pelayo estaba unido. ¿Cuál era la tesis de sus *Estudios sobre Lope de Vega*? Que la Castilla del siglo XV, y en especial el reinado de Enrique IV, habían supuesto un periodo de anarquía, desenfreno y abuso, al que la llegada de los Reyes católicos habría puesto fin con un "pacto de alianza entre la Monarquía y el pueblo". Remitirse a los hechos de *Fuenteovejuna* equivaldría a celebrar la constitución de un poder central, una autoridad universal garante de derechos contra los abusos locales. Así, el afán de justicia, la unidad nacional y el afianzamiento del monarca en el trono irían de la mano: "en *Fuenteovejuna*, el alma popular que hablaba por boca de Lope se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores (1949, 178). Ahora bien, al mismo tiempo Menéndez Pelayo abría la puerta a una interpretación revolucionaria de *Fuenteovejuna* al afirmar que en el drama de Lope "lo que presenciamos es la venganza de todo un pueblo" y que en él "no hay protagonista individual, no hay más héroe que el demos". De este modo, casi puede decirse que el polígrafo montañés había previsto con décadas de adelanto las adaptaciones revolucionarias del drama lopesco en la Guerra Civil: la univocidad del sentido histórico de *Fuenteovejuna* no era óbice para su readaptación.

> Al lado de todo esto hay que proclamar a pleno pulmón quién está hoy haciendo teatro […]: nuestra Barraca en los campos de Brihuega, en Guadarrama, en Madrid. Nuestra Barraca, que sabe continuar el teatro español de Lope, interpretándolo como nadie hasta ahora lo hizo. Nuestra Barraca, que prepara obras de auténtico teatro español como *El labrador de más aire*, de Miguel Hernández (cit. por Dennis 2009, 42).

No es difícil entrever en estas palabras de Tuñón una diatriba contra cierta línea oficial, ideológica y políticamente, que encarnaría de modo más visible María Teresa León, vicepresidenta del Consejo Nacional del Teatro y muy activa en este género durante toda la guerra. Por un lado, en "La guerra, el teatro, la revolución y la industria", publicado en el *Boletín de Orientación Teatral* en 1938, León concedía que el mayor acierto del teatro republicano durante la guerra, "desde el punto de vista de la utilización del teatro como propaganda y aproximación a nuestro siglo", fue precisamente el montaje de *Fuenteovejuna* llevado a cabo por La Barraca. Pero, por otro, en "El teatro internacional", publicado en el *Heraldo de Madrid* en varias entregas, a lo largo de 1933, había advertido que "al variar un régimen, una nueva conciencia exige un nuevo alarde de esa conciencia" y que La Barraca "resucitó inoportunamente la conciencia religiosa del siglo XVII y la llevó como novedad por los caminos". Desde una ideología estética prescriptiva y una opción política que contemplaba con recelo lo religioso, León no podía dejar de insistir en lo que a sus ojos suponía un error: si, dentro de ese juego de correspondencias, era cierto que los rusos a los que no cesaba de elogiar por sus esfuerzos dramáticos habían adaptado a Lope y Calderón para representar su lucha revolucionaria, lo que los españoles debían hacer no era regresar a los autores áureos sino imitar más bien las novedades soviéticas. Tal vez una concesión a ese tipo de criterios explique el hecho de que La Barraca, alejándose de su repertorio habitual, estrenara en enero de 1937 *Venciste, Monakoff*, de Streimberg, ex-comisario de los Soviets, que ya se había publicado en 1931 en España junto con *Herrumbre roja*, de Kirkon y Tispensky.

En el fondo de este rechazo, además, había una motivación estética que explica la vindicación de Tuñón en la cita anterior: como refiere Fernando Collado en *El teatro bajo las bombas* (1989, 304), "el excautivo y los dos curas *progres* de nuestro Siglo de Oro han caído bien al público madrileño", y eso sucedía pese a las reservas de algunos críticos teatrales y a los "eruditos a la violeta". Las críticas abrumadoramente favorables que recibió el estreno de Diego San José no dejan lugar a dudas, y entre ellas resultan particularmente

elocuentes las que subrayan cómo "a pesar de las torpes teorías que ponen en circulación los mangoneadores del teatro escénico, el público supo captar desde el primer momento la excelsitud de lo que se le ofrecía" (véase Collado, 309). Por el contrario, el teatro "proletario", "de masas" o "revolucionario" al que exhortaba León se revelaba irremediablemente impopular en muchos casos, en una contradicción inocultable con el propósito propagandístico o "civilizador", como lo llamaba ella. En sus manos, la voluntad política debía prevalecer sobre el gusto inmediato del público, en una lógica del despotismo –todo para el público, pero sin el público– que se revela sobre todo en su artículo "Gato por liebre", publicado en *El Mono Azul* en octubre de 1937:

> La taquilla puede darnos un solo índice: el grado de cultura o de excitación sexual de un público. Y aún hay más. Si la taquilla acusa un estado de corrupción o desmoralización de las costumbres, son los hombres colocados al frente de las responsabilidades teatrales los que deben guiarse por ella para remediarlo. Cuando se pretende utilizar el teatro como vehículo de propaganda y de cultura, hay que tener esto muy en cuenta (2003, 404).

Ni que decir tiene que con *El labrador de más aire* Miguel Hernández parecía desoír expresamente los llamamientos de León a un teatro propiamente revolucionario, de acuerdo con los modelos de Meyerhold y Piscator, que ella propugnaba a las claras.[19] Poco tenía que ver la pieza de Hernández con lo que defendía un Ramón J. Sender en su *Teatro de masas*, o lo que –según ha estudiado Carlos Flores Pazos (2005)– intentaba inculcar el escrito soviético Fedor Kevin a los Isaac Pacheco, Rafael Alberti o Manuel Altolaguirre. Como ha observado Jesucristo Riquelme (1990, 293), aunque en las réplicas de algunos personajes asome tímidamente una fraseología marxista, en *El labrador de más aire* Hernández "nunca parte de un análisis de la realidad económica profundo para establecer el conflicto y la tensión dramáticos"; pese a las manifestaciones de abierta rebeldía, el autor no llega a concebir la desigual distribución de la riqueza "como generadora *per se* de la injusticia social". En las

19. Piscator, de hecho, visitó la España en guerra y recibió el 11 de diciembre de 1936 un homenaje de la CNT, durante el cual pronunció la conferencia "Una movilización total del arte", y en Memoria de la melancolía (1999, 209) León rinde homenaje no sólo al dramaturgo alemán refugiado en la URSS sino también al escritor Sergei Mijailovich Tretiakov y al periodista Kholsov, que también viajaron a la España de la guerra.

escenas finales, lo que se subraya precisamente es el dolor individual de Juan y Encarnación y no un padecimiento colectivo.

Sin embargo, lo cierto es que las palabras de Tuñón –en las que, reveladoramente, se aunaba la Barraca lorquiana con los nombres de Lope y Hernández– dejaban traslucir un disgusto de índole, ante todo, estética: durante la guerra, el público había llegado a patear la representación de *La llave*, una sátira antiburguesa de Sender, y se había manifestado airado, pidiendo la dimisión de Manuel Altolaguirre como director del Teatro Español, según el propio Altolaguirre refirió con humor en su autobiografía*, El caballo griego*. Frente a un teatro insípido y ajeno al gusto popular, el modelo lopesco parecía ofrecer una vertiente viable en la circunstancia de la guerra: un lenguaje dramático con el que estaba familiarizado y al que era posible insuflar el contenido político inequívoco. El entusiasmo del público reseñado por los críticos sugiere que esa predisposición favorable subsistía en amplias capas sociales, o al menos entre las que acudían a los teatros. Como hemos visto a propósito de su conferencia de Cartagena, Hernández contaba con los elementos necesarios para aprovecharla.

¿Un drama de honor?

Así, quizá el modo más claro de responder a las preguntas que abrían el epígrafe anterior –a saber, en qué medida en Lope podía haber un autor "revolucionario" y hasta qué punto Hernández lo es al adoptarlo como modelo para representar un conflicto actual en 1936– sea atender al núcleo temático de los dramas lopescos en los que nuestro poeta tiene puestas sus miras, como delata su conferencia de 1935: el honor villanesco, que constituye la sustancia de *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*.

No es este lugar para desentrañar un concepto tan complejo como el honor en el Siglo de Oro, pero sí conviene ofrecer una precisión. En su célebre artículo "Algunas observaciones acerca del concepto del honor", Américo Castro (1916, 19), tras enumerar las ideas al respecto de Schlegel, Sismondi, Marchena, Shack, Hartzenbusch, Tickner, Menéndez Pelayo, Rubió y Lluch, Beerr, Dieulafoy y otros críticos, resaltaba en primer lugar que, pese a la acuñación del "honor calderoniano", el concepto no era exclusivo de los dramas de Calderón sino que aparecía antes, "y sobre todo en Lope". De hecho, el ejemplo a partir del cual entresaca Castro su definición de honor procede del drama

lopesco *Los comendadores de Ocaña*, y sugiere un sentido muy determinado del término. Vale la pena reproducir aquí completa la cita:

> VEINTICUATRO
> ¿Sabes qué es honra?
>
> RODRIGO
> Sé que es una cosa
> que no la tiene el hombre.
>
> VEINTICUATRO
> Bien has dicho:
> honra es aquello que consiste en otro.
> Ningún hombre es honrado por sí mismo,
> que del otro recibe la honra un hombre (véase Castro 1916, 20).

En la medida en que, en el tramo final de su artículo, Castro insistía en que no se trataba de un fenómeno exclusivamente literario (43) y en que su razón de ser se encontraba en la enorme cohesión social de la España de la época (50), Castro vinculaba este valor a la limpieza de sangre y al conflicto entre los cristianos viejos, cuya mentalidad arrojaría la mancha del deshonor sobre la población de origen morisco y judío, y los cristianos nuevos, que irían adoptando una concepción del honor basada en la virtud, y no en el linaje. En cualquier caso, la naturaleza extrínseca al individuo de la honra propiciaba que éste fuese esclavo de la opinión ajena, lo que daba lugar a los excesos que criticaban tanto Calderón como el propio Lope en *El médico de su honra*, por ejemplo. En cuanto a la motivación múltiple de esa realidad tan elusiva, la honra, la sorpresa del comendador en *Fuenteovejuna* vendría a mostrar la vigencia de un doble conflicto, el de la jerarquía social y el de la limpieza de sangre:

> REGIDOR
> Lo que decís es injusto;
> no lo digáis, que no es justo
> que nos quitéis el honor.
>
> COMENDADOR
> ¿Vosotros honor tenéis?
> ¡Qué freiles de Calatrava!
>
> REGIDOR
> Acaso alguno se alaba
> de la cruz que le ponéis,
> que no es de sangre tan limpia.

COMENDADOR
¿Y ensúciola yo juntando
la mía a la vuestra?

REGIDOR
Cuando
que el mal tiñe más que alimpia (2003, 244).

Donald R. Larson (1977) estudió cómo se desarrolla este tema en los dramas de Lope de Vega, relacionando la exigencia de honestidad en la mujer con la dimensión de poder y autoridad en el varón: la infidelidad masculina no causaría deshonor, sólo la femenina precisamente porque el honor se tiene "en los demás" en la medida en que estos reconocen cierta autoridad en quien lo posee, y esta quedaría en entredicho si el marido ultrajado no vengase su afrenta. Al mismo tiempo, al hacer suya la tesis de Castro de que en el Siglo de Oro contaba con cierta vigencia la idea de que los valores tradicionales de la sociedad española se habían preservado en el medio rural y no en la ciudad (donde el contacto entre judíos y cristianos era mucho más factible), Larson ofrece una clave para explicar la escena anterior: el villano reivindica su condición honorable frente a un comendador que pretende que Esteban riña a su hija por negarse a concederle sus favores, pero además el regidor siembra la duda sobre la limpieza de sangre de algunas personas de alta condición social, logrando que el comendador se sienta aludido. En cualquier caso, en escenas como esta lo que parece traslucir es que el verdadero argumento es el referente a la conducta, a la virtud, pues "el mal tiñe más que alimpia", y que el asunto de la limpieza de sangre se saca a colación como recurso fácil a la amenaza de un estigma. Como el propio Castro había previsto, en la teología del Aquinate el honor lo daba en primera instancia la virtud, aunque cupieran otras causas; y, si bien cuando a un villano se le reputa honrado el autor se ve obligado a ofrecer una explicación, no obstante se entiende que su público estaba dispuesto a aceptarla.

Creo que por este camino es posible comprender la transformación que sufre el modelo lopesco en manos de Hernández, y hasta qué punto el propio Lope podía dar pábulo a esta lectura. Es cierto que tanto en *Peribáñez* como en *Fuenteovejuna* aparecen alusiones al problema de la limpieza de sangre. Al presentarse ante el rey, por ejemplo, Peribáñez declara: "Yo soy un hombre, / aunque de villana casta, / limpio de sangre, y jamás / de hebrea o mora manchada". O, cuando Leonardo lo presenta al comendador, dice: "Es Peribáñez

labrador de Ocaña, / cristiano viejo y rico, hombre tenido / en gran veneración por sus iguales". Ahora bien, no cuesta mucho advertir cómo la cuestión de la posición económica o social se entremezcla siempre con el tema de la pureza de sangre: en Peribáñez hay un hombre valioso, singular, que, como sugiere Leonardo, es reconocido por sus coterrános debido a sus cualidades, su conducta y su hacienda. La propia Casilda concede un valor intrínseco a su persona, al margen de títulos y rangos:

> Más quiero yo a Peribáñez
> con su capa la pardilla,
> que no a vos, comendador,
> con la vuesa guarnecida. (2003, 146)

Es decir, que frente a concepciones sociales "cosificantes" y basadas en el linaje o en la jerarquía, puede decirse que en Lope se va abriendo paso *una idea moderna de valía personal,* fundada sobre el propio comportamiento del personaje. Así, tanto Peribáñez como Esteban –al igual que el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, y otros protagonistas de los dramas de honor– son villanos, sí, pero no unos villanos cualesquiera: se encuentran en una posición dramática fuerte dado que quedan elevados a antagonistas del hombre investido de autoridad; y ocupan un lugar relevante dentro de su comunidad, sea desde el punto de vista económico o sea desde el civil. Que esta idea aún entra en conflicto con nociones históricamente anteriores se comprueba en la sorpresa inicial del rey: "¡Que un labrador tan humilde / estime tanto su fama!" (Lope de Vega 2003, 199), dice al comenzar su parlamento, para después concluir que precisamente debido al valor demostrado no solo es justo perdonarlo, sino que es a él a quien hay que conceder licencia para las armas.[20]

Esta idea de valía personal lleva aparejada la *primacía de la legitimidad de ejercicio* sobre la mera legitimidad de origen, cuando se trata del poder civil: los reyes sancionan favorablemente el comportamiento de Peribáñez y de Fuenteovejuna porque en ambos casos el comendador se había deslegitimado a sí mismo con su comportamiento abusivo. No en vano Esteban, tras dejar

---

20. Lo cierto es que en el pensamiento cristiano medieval ya se encontraba presente esta idea: como ha señalado Claude Chauchadis (1984, 50), Tomás de Aquino había establecido que el honor es recompensa de la virtud y que es en vano complacerse en él si se alcanza por otros medios, y además algunos autores ascéticos castellanos, como Fray Antonio Álvarez en su *Sylva espiritual*, habían abierto la puerta a esta consideración al escribir que, aunque para la virtud supone un gran adorno la pertenencia a la nobleza, no se debe despreciar la virtud del que es de origen modesto.

sentado como principio general que "de los buenos es honrar, / que no es posible que den / honra los que no la tienen", reconoce al comendador: "Señor, / debajo de vuestro honor / vivir el pueblo desea" (Lope de Vega 2003, 243). Es decir, que en el drama de Lope no se cuestiona la autoridad, pero se reclama que esta se ejerza de modo correcto y honorable, hasta el punto de que el villano puede sustraerse momentáneamente a esa autoridad cuando traspasa las lindes de lo puramente civil y afecta a la intimidad de las gentes. Así, como haría Pedro Crespo al invocar a Dios como sostén de la honra, cuando Peribáñez se venga del comendador de Ocaña duda inicialmente por su condición de "pobre labrador", pero después se decide con el argumento de que "la honra es encomienda / de mayor autoridad". Es más, el propio comendador llega insólitamente a reconocer la justicia de esta venganza en su agonía: "No busques ni hagas estremos, / que me han muerto con razón", le dice a Leonardo.

Al mismo tiempo, la idea de valía personal comporta una conciencia de la propia dignidad *con independencia de la clase social*, que llega a manifestarse en la invocación al derecho en una cuestión central dentro de la trama del drama de honor: el mutuo consentimiento, que el Derecho Canónico había erigido en causa eficiente del matrimonio, y que la figura del comendador pretende ignorar al hacer uso de su posición de poder, para avasallar a Casilda y a Laurencia. Así, cuando el comendador de Ocaña planea hacer suya a Casilda, Luján le aconseja prudencia y le recuerda este principio jurídico, refiriéndole un caso particular:

> Vino el cura y desposado,
> la madrina y el padrino,
> y el tamboril también vino
> con un salterio estremado.
> Mas dicen que no tenían
> de la desposada el sí,
> porque decía que allí
> sin su gusto la traían.
> Junta, pues, la gente toda,
> el cura lo preguntó,
> dijo tres veces que no,
> y deshízose la boda. (Lope de Vega 2003, 173–74)

Es decir, que lo que pretende el comendador no se presenta sólo como abusivo o ilícito desde un punto de vista moral, sino como contrario a derecho. Este requisito del consentimiento se explicita también en *Fuenteovejuna*, pues

cuando Frondoso acude a Esteban para pedirle la mano de su hija, este último le advierte que debe "de la moza el parecer / tomar antes de dallo", con lo que se subraya que el estatuto jurídico de los cónyuges, y singularmente de la mujer, se sustrae incluso a la autoridad de los padres. Sólo el compromiso de los interesados es válido, por encima de cualquier arreglo o conveniencia entre las familias. Es más, en el momento de la discusión entre el comendador y Esteban, aquel introduce un argumento –"nunca yo quise quitarle / su mujer, pues no lo era"– que viene a refrendar esta conciencia sobre la validez jurídica del consentimiento, pero con un corolario muy revelador: en la medida en que la réplica del comendador se nos aparece como sofística y falaz (al argüir que Frondoso y Laurencia aún no se habían casado), subraya que a la mujer le asiste el derecho a rehusar aun sin referencia alguna al varón, es decir, que es *por sí misma* un sujeto jurídico al que no cabe violentar, con independencia de que se encuentre o no obligada por un compromiso con otro hombre.

Esta lectura "modernizante" de Lope desatiende sin duda otros factores históricos que pesan sobre el teatro áureo, pero sirve para explicar la traslación de este modelo al mundo rural de 1936, es decir, el empleo del drama de honor para escenificar los conflictos sociales que trata Hernández en *El labrador de más aire* (recibido a través de otras recreaciones del modelo, como el exitosísimo *Juan José* de Dicenta, en una de cuyas representaciones oriolanas interpretó Hernández al protagonista, o –como ha señalado Ferris (2006, 327)– la película de Florián Rey *Nobleza baturra*, que insiste en una idea parecida). Algo contarían también las ideas de un Machado que recordaba constantemente el refrán castellano que dice que "nadie es más que nadie" –y, por tanto, tampoco es nadie menos– para enarbolar una ética popular consistente en un solo fundamento: "si el hombre […] no lleva sobre sí el valor más alto que el de ser hombre, el aventajamiento de un grupo social sobre otro carece de fundamento moral" (2004, 18), sostenía el poeta sevillano en su *Juan de Mairena*.

De hecho, la riqueza del concepto de honor –o de honra, si se acepta con Chauchadis[21] que en Castro no se produce una perfecta sinonimia entre ambos términos– permite aventurar esta traslación de conceptos a través de un argumento compatible con la tesis castriana. Porque si bien Castro asegura que el

21. Claude Chauchadis (1982) advierte que Castro concede cierta diferencia semántica entre "honor" (que sería un concepto) y "honra" (que consistiría en una vivencia, manifestación o caso concreto de ese concepto), pese a que tanto Nebrija como Covarrubias tomen ambas voces como equivalentes. No obstante, cabría replicar al propio Chauchadis, si bien es cierto que Covarrubias

honor en principio era patrimonio de la nobleza, porque hidalgo y noble son honrados *per se*, eso no obsta para que el honor pudiera adquirirse o acrecentarse, no se trataba de una realidad "inmóvil". De hecho, él mismo recurría a la autoridad del Aquinate, para quien el honor lo proporciona principalmente la virtud, aunque cupieran otras causas. Es más, podría haber acudido igualmente a Mateo Alemán, en cuyo *Guzmán de Alfarache* se afirma que "la honra es hija de la virtud, y que tanto que fuere uno virtuoso será honrado, y será imposible quitarme la honra si no me quitaren la virtud, que es centro de ella" (1991, 378).

De este modo, el debate sobre la fuente de la honra –exógena, dada por la opinión pública; o endógena, inmanente al propio individuo en virtud de su comportamiento– pone de manifiesto antes que nada cierta controversia y evolución en el contenido del concepto. En la lógica del *noblesse oblige* que en el Siglo de Oro tendía a reforzar las estructuras sociales, esto podría enunciarse de modo positivo diciendo que se era cada vez más consciente de que la persona honrada debido a su posición estaba obligada además a comportarse de acuerdo con esa reputación. En cambio, en la lógica moderna en la que se desenvuelve un Miguel Hernández –para quien, no debe olvidarse, la monarquía y el latifundio eran recuerdos bien recientes– esta realidad podría enunciarse más bien de modo negativo: una actitud de rebeldía ante las estructuras sociales, seculares en el ámbito rural, implicaba un cuestionamiento completo de toda honra que no fuese la que consiste en la propia virtud, esto es, en la valía personal del individuo, sea cual fuere su puesto en la escala social. La honra, como había establecido Alemán, es un patrimonio del que sólo el propio individuo puede despojarse. Y eso significa también, muy reveladoramente, que en contra de lo que sucedía en algunas comedias de comendadores el abuso de don Augusto sobre Encarna no lo deshonra sino a él.

Estudiemos esa traslación con más detenimiento. En primer lugar, desde el mismo título es obvio que en Juan se encarna esa idea de la valía personal. Por él suspiran todas las mozas del pueblo, él es quien mejor trabaja la tierra de todo el contorno. A él, y no a su padre, recurre Isabel, antes tan desdeñosa, cuando corre peligro al soltarse el toro. Y en el momento en que Alonso le espeta: "valgo más que tú y te pruebo, / cuando a ti te dé la gana, / que llevo

---

dice en primera instancia que honor "vale lo mismo que honra" (2006, 1067), cuando le llega el turno a la voz "honra" la define como "reverencia, cortesía que se hace a la virtud, a la potestad, algunas veces se hace al dinero" (1068), lo que parece conceder cierta razón a Castro.

mejor la yunta, / que surco con mejor traza, / que cuido mejor los toros, / que trillo mejor la parva", Juan certifica esta superioridad "natural" venciéndolo en el desafío físico de la piedra, con una rotundidad que termina por ser humillante para su rival.

En segundo lugar, como sucedía en los dramas de Lope, esta valía personal conduce a Juan a afirmarse ante el poderoso, consciente de su dignidad al margen de las diferencias de clase social. "¿Mías no sois?", preguntaba el comendador en *Fuenteovejuna*, a lo que Pascuala y Laurencia respondían: "Sí, señor, / mas no para cosas tales". Pues bien, en *El labrador de más aire* es el protagonista masculino el que hace esta afirmación de la propia dignidad personal, al enfrentarse altanero a don Augusto. "Es señor de lo que sea", le responde cuando se declara dueño de la aldea, "pero no de mi persona", en una frase gemela de las que Lope ponía en labios de sus villanas.

En tercer lugar, en la aparición de don Augusto se traduce en términos económicos la superioridad social dada por el linaje y el poder político de los comendadores, pero su actitud desconsiderada y abusiva es idéntica. En la medida en que exagera y satiriza esta actitud –pues en las escenas iniciales don Augusto e Isabel se mofan de las manos callosas de los labradores– Hernández apela a un contrapunto igualmente intenso, que se encuentra en la altanería de Juan, que de este modo queda justificada como único recurso posible para afirmar su dignidad.

En cuarto y último lugar, cuando requiebra a Encarnación, don Augusto se sorprende ante su rechazo de modo muy parecido a como lo hacían los comendadores, estupefactos ante la idea de que un villano guardase celoso su honor:

> Ven aquí, moza de albarda.
> Me da indignación y risa,
> bajo tan pobre camisa,
> ver condición tan gallarda (1997, 220).

Ciertamente la trama de *El labrador de más aire* es más compleja que la de *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*. Primero, porque introduce una subtrama con la rivalidad entre Juan y Alonso, cuya alianza con don Augusto precipita el desenlace trágico. Segundo, porque los diálogos de amor entre Isabel y Juan recuperan el viejo tema del conflicto entre amor y honor, elevando la figura de Juan a un estatuto épico o trágico, cuando decide seguir "queriéndote a ti, Isabel, / y malqueriéndole a él / con todo el vigor del pecho". Y tercero, y sobre todo, porque se entrecruzan dos tramas amorosas, formando un aspa: el varón

de condición humilde (Juan) aspira a los amores con una señorita de clase alta (Isabel), mientras que el varón de alta posición (don Augusto) requiebra y persigue a la moza aldeana (Encarnación).

No obstante, como sucedía en los dramas de Lope, estas tramas amorosas sirven para introducir los temas éticos y actúan como catalizadores del desenlace final: ambos conatos de amor "interclasista" se frustran porque el personaje de condición social superior se muestra incapaz de apreciar esa valía personal, esa dignidad intrínseca en el otro, debido a que su óptica es puramente material. Primero, Isabel reprocha a Juan que "más que fuego, ruido y humo / el querer de que hablas es, / y yo, labrador, presumo / que te guía el interés". Después, don Augusto intercepta a Encarnación con malos modos, mostrándose imperativo y apelando siempre a su superioridad económica, en la actitud humillante de quien espera de antemano el sometimiento de los demás: "Digo que te esperes / y que detengas tu paso, / y digo que me hagas caso / por ser quien soy y por quien eres". Es decir, que en el conflicto amoroso de *El labrador de más aire* –cosa que quizá no se ha subrayado convenientemente– está implícito el tema social, y lo está en virtud de un cuestionamiento ético: la consideración exclusivamente económica de los patronos deshumaniza la vida en la medida en que los incapacita para percibir esa valía estrictamente personal y, al concederles una posición de privilegio, propicia abusos semejantes a los que cometían los comendadores de los dramas lopescos.

¿En qué desemboca todo esto? En una presentación de esa valía como un cierto "orgullo de clase", que aparece primero en la confrontación entre Isabel y Juan, cuando este se declara que "arrogante y aldeano, / me honra extremadamente / decir que mi pan lo gano / con el sudor de mi frente", y que alcanza su apoteosis final en la resolución de la trama amorosa: el intento de abuso de don Augusto sirve para reunir de nuevo a Encarnación y Juan, en una suerte de anagnórisis en la que este último se siente impelido a buscar esa dicha amorosa dentro de su propia condición social.

V. LA REVOLUCIÓN RITUAL

El trasfondo del conflicto agrario

Entonces, ¿debe calificarse *El labrador de más aire* como teatro "revolucionario"? A menudo se ha preferido el adjetivo "social", debido a que la pieza de Hernández descuida el estudio de las relaciones económicas y las estructuras de poder, y muestra más bien las pasiones que anidan en el corazón de sus personajes, buscando con su patetismo el *movere* que constituye el objetivo principal de todo arte propagandístico. De ahí el recurso al drama de honor, pues "los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerça a toda gente", como advertía el propio Lope. No obstante, creo que hay varios elementos que permiten considerar este drama hernandiano como una pieza de teatro, si no revolucionario, sí al menos todo lo revolucionario que podía ser en sus manos. Para comprender este alcance auténticamente político de *El labrador de más aire* solo es preciso situarse en el contexto en que Hernández lo escribió y en el que debían contemplarlo sus espectadores.

Por un lado, está la cuestión de la propiedad de la tierra. Cuando Juan se enfrenta a don Augusto, este le amenaza con echarlo del terreno que le tiene arrendado, pero el labriego responde, desafiante, que no piensa marcharse ni a tiros. "¿Es mi tierra y no te irás? / Esa es mucha gallardía", le increpa el terrateniente, a lo que Juan responde: "No me iré porque es más mía". Es decir, que hay un cuestionamiento real de la legitimidad de la propiedad *debido al uso que se hace de esta*, como lo había de la autoridad de los comendadores a causa de su ejercicio. De hecho, Juan desarrolla un largo parlamento en el que expone sus ideas más o menos libertarias, pero que no cabe describir como una enmienda a la totalidad:

Nadie merece ser dueño
de hacienda que no cultiva,
en carne y en alma viva
con noble intención y empeño.
Vivo con la tierra, y sueño
con la tierra y el trabajo:
y si la tierra me trajo
a darle el barro de mí,
bien dirá que se lo di
cuando me coja debajo.
Sobre su vientre me apoyo
para que con pan me pague:
no dirá cuando me trague
que no he cultivado el hoyo.
Por ella soy un arroyo
de sudor amargo y lento,
ella es mi solo sustento,
y tan de mi sangre es
que debajo de mis pies
rodar sus árboles siento (1997, 224–25).

Casi puede decirse que, junto con ese lenguaje telúrico que hermana a tierra y hombre, Hernández reformula el lema revolucionario de "la tierra, para el que la trabaja": el origen del mal yacía inequívocamente en la propiedad privada, o en su mal uso, que propiciaba la infraexplotación a manos de una burguesía rural más amiga de acudir al casino y los espectáculos de la capital que de ocuparse de gobernar la producción de sus terrenos.

En esa cuasiliteralidad yace precisamente el carácter revolucionario de *El labrador de más aire*. ¿Que Hernández no llega a realizar un análisis detallado de las cuestiones económicas, como le reprocha Riquelme? Tanto mejor: precisamente esto sucede porque las injusticias sociales que comporta la cuestión agraria se dan por supuestas. Y el autor, criado en ese mundo rural traumatizado del sur de España, tenía buenas razones para esperar de sus espectadores un conocimiento parejo del problema: la Reforma Agraria había sido uno de los principales caballos de batalla de la República, desde que en 1931 se había creado la Junta Central de Reforma Agraria y la Comisión Técnica, pero el proceso había venido lastrado por varios problemas; primero, entre julio de 1931 y marzo de 1932, se habían llegado a presentar hasta cinco proyectos de reforma, con grandes desacuerdos entre los parlamentarios, pues si los so-

cialistas tenían en mente el modelo del *koljós* soviético, las fuerzas liberales y moderadas se inclinaban más bien por el reparto de las tierras en pequeñas parcelas individuales; la Ley de Bases, que establecía medidas confiscatorias, no se aprobaría hasta septiembre de 1932, cuando además se confió su ejecución al Instituto de Reforma Agraria, cuya actividad fue lenta y dio lugar a enfrentamientos entre anarquistas y socialistas; y por fin, el nombramiento de Giménez Fernández como ministro pareció acelerar un poco el proceso, pero su dimisión en la primavera de 1935 propició una modificación de la Ley en un sentido conservador. De modo que cuando en 1936, con el triunfo del Frente Popular, los campesinos vieron cómo se agilizaban los asentamientos –hasta 192.000 entre febrero y junio de ese año– puede decirse que estaban colmando una aspiración antigua, que vendría a remediar el secular problema de los latifundios y su infraexplotación.

Si a esto se le añade que ya en 1933 habían proliferado las huelgas agrarias y las ocupaciones con roturación de tierras, o que en el verano de 1936, cuando Hernández está escribiendo las últimas escenas de *El labrador de más aire*, en amplias zonas de Aragón y Cataluña se ha producido la colectivización, el significado de la protesta de Juan adquiere tintes bastante concretos. Entre una cosa y la otra, como resultado de los conflictos de 1933 se produjeron enfrentamientos con la Guardia Civil y se provocó la reacción de los terratenientes, organizados en torno a la Asociación de Propietarios de Fincas Rústicas, que congregaba a tradicionalistas, cedistas, mauristas, radicales y gentes afines a las fuerzas de la derecha conservadora en general, con un propósito muy determinado: impedir la Reforma Agraria a toda costa. Al mismo tiempo, en 1934 y 1935 se elevó el coste de la vida y creció el número de parados, lo que en el campo trajo consigo una consecuencia inmediata y previsible: la discriminación de los jornaleros, según fuesen "rebeldes" o "sumisos", en un constante estado de excepción en el que la Guardia Civil –habitualmente bien avenida con los propietarios– actuaba con gran libertad de acción. Es decir, si se variaba la escala, un escenario muy parecido a aquel en que se encontraban Juan y don Augusto, y en el que éste se mostraba proclive a actuar con una manifiesta prepotencia. La amenaza que expresa don Augusto contra el "rebelde" Juan era bien conocida por los oídos de los campesinos españoles de 1936.

La guerra, con sus convulsiones y sus violencias, solo vendría a añadir un punto de intensidad y de urgencia al conflicto. Y Miguel Hernández, que cantaba esa copertenencia entre tierra y labrador en poemas como "Aceituneros", o apostrofaba en "El sudor" a "los que no habéis sudado jamás, los que

andáis yertos / en el ocio sin brazos", tenía motivos para esperar que su drama rural se leyese en clave revolucionaria.[22] La explotación del campesinado, la imposibilidad de acceder a la propiedad de la tierra, el abuso al que los arrendamientos o las contratas de braceros daban lugar y, sobre todo, el despojo del usufructo de su propio esfuerzo, suponían una escenificación casi literal de algunos elementos de la alienación marxiana del trabajo, sí, pero contra ellos la guerra aparecía como una oportunidad apocalíptica, el estallido de una tensión acumulada tras el que sobrevendría un mundo de perfiles utópicos. "La España infantil y pobre, maltratada y oscura –proclamaba el poeta en "El hijo del pobre"– comienza a clarear" (1992b, 2199).

El ritual

Si se atiende a ese contexto histórico hay una segunda razón para entrever en *El labrador de más aire* un contenido revolucionario, aunque heterodoxo: el carácter ritual de algunas escenas. Bien es cierto que en principio Hernández se desviaría del lenguaje ortodoxo de la literatura revolucionaria y que las alusiones aisladas a los emblemas comunistas y obreristas, como la de Juan en la escena IV del cuadro segundo, en el acto II, quedarían en algo meramente anecdótico:

> Os declaráis bajo el mal
> tan postrados y tan yertos,
> que habláis lo mismo que muertos
> a los que todo da igual.
> Y ante seres tan pasivos,
> en mi corazón se entabla
> la cuestión de ver si habla
> con los muertos o los vivos […]
> Basta ya de resignación,
> de pies y de manos presos.
> ¿No tenéis alma en los huesos
> ni sangre en el corazón?
> ¿Campará el pájaro malo,

22. De hecho, una de las novedades que introdujo la colectivización en muchos lugares fueron los bonos de compra, que cuantificaban las horas productivas de cada labrador, haciendo de este modo que la clave de la vida económica estribara en el trabajo, como reclamaba Juan, y no en la propiedad.

y tendréis siempre a su antojo
sonrisas para su ojo
y espaldas para su palo?
Cuerpo de hombre que se deja
pisar, morir o matar,
al cuello debe llevar
el balido de la oveja.
Nadie se deje morir
mansa y silenciosamente,
para que la humilde frente
no le vengan a escupir.
¿Por qué no lleváis dispuesta
contra cada villanía
una hoz de rebeldía
y un martillo de protesta?. (1997, 734–35)

Sin embargo, leída atentamente, esta llamada a la rebeldía introduce una suma de elementos enormemente significativa: si en la cita anterior casi se reproducía literalmente la consigna de "la tierra, para el que la trabaja", aquí es inevitable pensar en la famosa frase de Zapata, reeditada por la Pasionaria –a quien Hernández dedicó un poema en *El hombre acecha*– de que "es preferible morir de pie que vivir de rodillas". Es decir, que lo que se apunta aquí es una especie de "tragicismo revolucionario" cuya naturaleza solo se comprende a la luz del mencionado contexto de la guerra y la Reforma Agraria: no es difícil imaginar que Juan, al increpar a los mozos del pueblo, lo haría también, vuelto frente al patio de butacas, a los espectadores del drama, que de este modo se verían interpelados por sus palabras. Lo que *El labrador de más aire* presentaría entonces es "la historia de siempre", y vendría a mostrar que la lucha continúa más allá de los escenarios: con la muerte de Juan no cesaría el conflicto, sino que –a los ojos enfervorizados de campesinos, combatientes y republicanos en general– el texto vendría a apuntar un propósito conativo evidente.

Se trataba de galvanizar a una población que podía flaquear o vacilar en algunos momentos ante las noticias adversas de la guerra, y de legitimar la violencia como único medio para restablecer una justicia social que la concentración de la propiedad en el medio latifundista no podía proporcionar. Y, con la escenificación de la unanimidad que propiciaba el rito, toda instancia crítica quedaba postergada o acallada en una subjetividad individual impelida a sumarse a la escena colectiva: contra cualquier forma de resignación – palabra tras la que en la época resonaría, probablemente, el adjetivo "cristiana"–, el

parlamento de Juan impele a sus compañeros, a sus vecinos, a escuchar la voz de la audacia: el cambio es posible, en una afirmación, por cierto, muy lejana del conservadurismo sijeniano del que Hernández había dado muestras en sus prosas de *El Gallo Crisis*. Y no sólo entonces: no era la primera ocasión en que este tipo de iconografía revolucionaria aparecía en la obra dramática de Hernández, pues en su primera tentativa, *Quién te ha visto y quién te ve*, el Deseo interpelaba de este modo a los sentidos:

> ¡Vosotros, los 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!
> ¡Vosotros, los que decíais
> que las propiedades fuerzan
> a hacer propias propiedades
> si son propiamente ajenas! […]
> La revolución social
> he de armar en cuanto pueda.
> Voy a la *Urreseté*
> a dar de esto cuenta:
> alimentaré los odios,
> movilizaré las fuerzas,
> hoz y martillo serán
> vuestra muerte y vuestro lema;
> todas las malas pasiones:
> la lascivia, la vileza
> de la envidia, la ira roja,
> la indignación roja y negra
> y el rencor descolorido,
> nuestra más firme defensa (1992, 1375-76).

Pese a lo relativamente críptico del alegorismo hernandiano, muy en la línea del auto sacramental áureo sobre el que teorizaría Sijé, no es difícil reconocer en el pasaje un reproche, casi un chulesco desplante, a unos Sentidos –"el Oler", "el Mirar", etc.– que el texto identifica con las fuerzas revolucionarias, las cuales a su vez quedan ridiculizadas como caprichosas y arbitrarias en sus reclamaciones. En una serie de alusiones bastante directas a los acontecimien-

tos políticos de los últimos años –la deposición de la monarquía, la llegada de la República, la revolución social, el ficticio sindicato URST, los colores simbólicos de comunistas y anarquistas-[23] la hoz y el martillo se alzan como emblema de una lucha de clases contemplada con escasa simpatía y caracterizada como hostilidad desproporcionada, si no gratuita. Es decir, que apenas un año antes de acometer su fase lopesca –*Quién te ha visto y quién te ve* se publicó en *Cruz y raya* en julio de 1934– Hernández daba muestras ¡de estricta fidelidad al ideario sijeniano, en un lenguaje inequívocamente antirrevolucionario! Y esto pese a que, según confesaba Bergamín, él había ejercido de censor expurgando el texto de sus versos más derechistas, antes de llevarlo a la imprenta.

Ni que decir tiene que lo que se produce aquí es una reformulación de signo diametralmente contrario. No debe olvidarse que Miguel Hernández fue no sólo militante del Partido Comunista desde que las vivencias de enero de 1936 lo convencieron definitivamente en esa dirección, sino también comisario político en el Quinto Regimiento. Si bien algunos de sus biógrafos sugieren que tras su viaje a la URSS de 1937 se produciría en el poeta un cierto desencanto –que no trasluce en los escritos y las cartas que escribe desde allí–, en el momento en que Hernández remata su pieza aún no habían tenido lugar acontecimientos como la matanza de Paracuellos o la liquidación del POUM, y el propio poeta apenas había comenzado su andadura en el comunismo. Así, difícilmente podía verse aquejado por las "dudas de fe" que se han querido ver en algunas de sus manifestaciones posteriores. En todo caso, si en efecto Hernández hubiera logrado entrever durante su breve estancia en la URSS los aspectos más decepcionantes del estalinismo, cosa harto difícil, lo significativo sería un elocuente silencio, muy en la línea de la coyuntura de la guerra, como el que se había impuesto sobre toda disidencia o el que rodearía la denuncia terrible de *Retour de l'URSS* (1935) de Gide.[24] Sea como fuere, la "revolución gestual" que aparece en la invocación a la hoz y el martillo de *El labrador* lo sitúa en los antípodas del filofascismo que podía leerse en *Quién te ha visto*.

Este carácter "ritual" que podría adoptar la representación de *El labrador de más aire* durante la guerra debe entenderse dentro de la lógica de la pro-

23. Eutimio Martín (2010, 245) aclara el acrónimo: a su juicio, la URST sería el resultado de sumar las siglas URSS y UGT.

24. De hecho, Julio Neira (2010, 280) sostiene con rotundidad que Hernández era "un militante sin dudas ideológicas ni discrepancias estratégicas". Qué duda cabe, el debate sobre la militancia comunista del poeta se debe en gran medida al empecinamiento de su viuda en negarla.

paganda: más que historias nuevas, lo que se pretendía era la reafirmación de las conciencias, la expresión unánime y colectiva, en los conflictos conocidos. ¿Qué otra cosa se pretendía con aquel teatro que tanto franquistas como republicanos, incluyendo al propio Hernández, habían calificado como "un arma"? De hecho, si Lorca veía en la liturgia de la misa "una gran obra de teatro" –pero una cuyo final es conocido de antemano, pues el sacrificio de Cristo en la cruz se renueva indefectiblemente, del mismo modo que sucedía con las tragedias griegas–, algunos autores del bando franquista, como Giménez Caballero o Torrente Ballester (1971, 217), habían advertido el carácter "litúrgico" del que quedaba investida la representación teatral. El teatro, llegaba a proponer este último, "será la liturgia del imperio […] Nada nuevo: piénsese en Calderón y sus Autos". Así, más que una catarsis, lo que el drama debía provocar en el espectador era una "devoción", una "concentración".

¿Que esto se decía desde el bando franquista, y no desde el republicano, en el que tan celosamente militaba Hernández? Sin duda, pero lo fascinante aquí es cómo la guerra, al trastocarlo todo y crear nuevas situaciones, suscitaba fenómenos muy semejantes a uno y otro lado del frente, tanto militar como ideológico. Porque de hecho este lenguaje y estas consideraciones no eran del todo ajenas a nuestro poeta, como hemos visto: no solo porque había conocido a Giménez Caballero sino porque él mismo había bebido de aquel mundo de liturgias y ritos durante su formación, en un colegio religioso, y luego al amparo de sus amigos, los católicos Sijé y Almarcha. No en vano sugiere Guerrero Zamora (1955, 20-21) que su vocación dramática habría nacido precisamente al amparo de ese mundo, cuando en el patio de su casa "interpretaba" la misa ante su hermana Encarna, sobre un altar improvisado. Por otra parte, Hernández no era en absoluto ajeno a un católico como Bergamín, que en *Mangas y capirotes* había divagado durante doscientas páginas sobre la genialidad de Lope y del teatro áureo español en general, había insistido una y otra vez en la fe católica como motor poético de sus dramas y había caracterizado estos como un espejo en el que el pueblo español se reconocería, en una catarsis que de un modo vago recoge ecos tanto de Aristóteles como de Nietzsche. A su juicio, la comedia de Lope y Calderón "cumplía así, quiméricamente, su empeño sacramental, purificador, como había hecho la tragedia griega" (1933, 196).

No debe extrañar por tanto que la expurgación por parte de Miguel Hernández de aquella escritura anterior ofrezca también momentos en que, bajo la lógica de la secularización, reaparecen algunos motivos iconográficos de su imaginario religioso. ¿No se nos ofrece Encarnación, en la última escena, sos-

teniendo en sus brazos el cuerpo exangüe de Juan, como una *mater dolorosa* secularizada? La vigencia durante la guerra de estos motivos iconológicos, y del carácter ritual de tantos actos públicos, se comprueba en un pasaje de *El caballo griego* en el que Altolaguirre refiere el estreno de *El triunfo de las germanías*, la obra cervantina que recompuso con Bergamín y montó en Valencia el 29 de enero de 1937. En el momento en que don Querubín de Centellas se refugia en una iglesia, acogiéndose a sagrado en su huida de los amotinados, sucede lo siguiente:

> El público de mi obra seguía con interés la escena, cuando de pronto, para calmar a los revolucionarios, se abrió la puerta de la iglesia y apareció en ella un actor vestido de obispo, con mitra y capa pluvial, sosteniendo en sus manos una custodia; de esta manera pensaba obtener el respeto para la vida del refugiado. Y no solamente consiguió que dieran unos pasos atrás los manifestantes, sino que pude presenciar desde los bastidores cómo parte del público de la sala se levantaba y, arrodillándose, transformaba un acto de fe republicano en una manifestación de fe católica (Altolaguirre 1986, 97).

Cabe interponer todo tipo de objeciones al relato de Altolaguirre, a menudo tan fantasioso. Pero la anécdota, insólita e hilarante si se quiere, no deja de tener una virtud muy reveladora: muestra el poder de sugestión del rito, su permanencia en las mentes de los espectadores, incluso en el medio menos propicio en apariencia, a saber, una España republicana en la que se había producido una feroz desacralización del espacio, con las profanaciones y los incendios de iglesias, los asesinatos de sacerdotes y religiosos, etc. De hecho, el propio Altolaguirre aprovechó esta atmósfera enfervorizada para introducir un elemento ritual en su nunca estrenada *Amor de madre*: la pieza terminaba precisamente con los protagonistas entonando puño en alto "La Internacional", en un canto al que sin duda esperaba que se sumase el público, provocando esa caída de la barrera entre los espacios del auditorio y de la escena.

Otras piezas del momento emplean el mismo recurso: en *Consignas*, de Pedro Garfias, habla tan sólo un Comisario que explica el sentido de la guerra a unos soldados invariablemente mudos, de tal modo que se crea la sensación de que actores y público pertenecen a una misma colectividad; y en el anónimo *4 batallones de choque* es el público el que increpa a los personajes que vacilan a la hora de comprometerse. Es más, como ha indicado Virginia Guarinas (1993), varias de las piezas hernandianas de *Teatro en la guerra* hacen uso de este mismo recurso, en la medida en que apelan a un "republicano en general"

con piezas que casi constituyen "un mitin real". Como aseguraba Piscator, la "implicación de los espectadores en la acción" era lo que lograba "fundir al público en una masa", y esto era más posible que nunca en un contexto en el que el propio mundo era un teatro: para el espectador de la España en guerra, la tragedia continuaba más allá del escenario y en ella se producía un dramático enfrentamiento entre las fuerzas ideológicas de distinto signo. Si, con el lenguaje técnico de la crítica, sobre las tablas no se vislumbraba "acontecimiento" alguno en *El labrador de más aire*, quizá esto se deba a que el cambio esperado debía producirse en el patio de butacas, en el ánimo de los espectadores. Y Hernández, que con su salto al teatro desde la poesía lírica era perfectamente consciente de la naturaleza colectiva del hecho dramático, no podía buscar ese efecto con más deliberación.

Tragedia y sacrificio

Un tercer elemento que cabe considerar es el desenlace trágico, con la muerte de Juan a manos de Alonso, que en apariencia contradice cualquier interpretación revolucionaria: en la poética de la revolución el texto debía mostrar el avance de la humanidad, y en particular de la clase obrera, hacia un horizonte luminoso y esperanzador. En consecuencia, la tragedia quedaba proscrita, salvo si se trataba de una tragedia "optimista", como en la pieza soviética del mismo título que se representó repetidamente en los escenarios españoles durante la guerra: María Teresa León, al frente de la compañía "Teatro de Arte", llegó a llevar la obra de Vassily Vichnevski, sobre cuya imbricación de ideología y estética vertería grandes elogios, al escenario del Zarzuela. Su historia, a juicio de la vicepresidenta del Consejo del Teatro, era "el símbolo del sacrificio consciente, de la vida entregada a la gran idea de salvación humana" (citado por Torres Nebrera 2003, 4).

En el fondo, esta poética de corte más o menos marxista era lejanamente heredera del racionalismo dieciochesco, aquel que en España había proscrito a los autores áureos, había propiciado en Inglaterra revisiones como la de un *Rey Lear* incruento o había dado lugar, en Alemania, a tragedias como la *Ifigenia en Táuride* de Goethe (por la que, significativamente, sentía tanta predilección Hegel): en ellas la "astucia de la razón" daba con una salida dialogada y pacífica al conflicto padecido por la heroína. Imágenes de la emancipación del hombre de toda irracionalidad, en las que cualquier intervención *ex machina* de lo sobrenatural quedaba descartada de antemano y se mostraba el avance efectivo

de la Historia entendida como *progreso*, al modo ilustrado; tras el conflicto, la humanidad quedaba elevada a otro estadio, otra situación en la superestructura social y cultural, por decirlo en el vocabulario marxista. Así, con su pedagogía de la revolución, la literatura que promovía en los años treinta la izquierda europea –y, muy especialmente, tras el congreso de 1935 que consagró el social-realismo de Gorki como doctrina, la URSS a la que viajaría Hernández– tenía las miras puestas en una idea de acción que ilustraba antes que nada la tesis de Engels de que la libertad consiste simplemente en "una necesidad conocida".

Visto así, con su eco de Lope y su apego al modelo lorquiano, que casi es inevitable identificar en las últimas escenas, *El labrador de más aire* vendría a contradecir cualquier posible clasificación como "teatro revolucionario": la victoria final caería del lado del capital y sus cómplices, encarnados por don Augusto y Alonso. Sin embargo, si se contempla a la luz del contexto creo que hay una buena razón para concederle semejante estatuto: el asesinato de Juan en el escenario tiene lugar, cuando se escribió, dentro de una España en la que se había gestado *una auténtica cultura sacrificial*, que confiere a esa muerte un significado más próximo a la apología de la revolución de lo que pudiera parecer. La muerte por la causa como estrategia para una paradójica inmortalidad, al modo de los héroes homéricos, reaparecía en la lógica de poemas como algunos romances de guerra de Emilio Prados, por ejemplo:

> Hay más hermanos conmigo
> que estrellas tras de la tarde.
> Ni ellos conocen mi nombre
> ni yo sé cómo nombrarles;
> sólo el nombre del que muere
> entre nosotros se sabe,
> no por llorar su recuerdo
> pero sí por imitarle,
> que el que por nosotros muere,
> no muere, sino que nace (Prados 1978, 69).

Por una parte, este sacrificio era de índole estética: la supeditación de la escritura a una línea programática, dentro de la lógica del *engagement* que el Frente Popular había promovido ya en otros países, antes de la victoria de las fuerzas de la izquierda en España, a principios de 1936. De hecho, la apelación al compromiso rebasaba los límites de las siglas y los posicionamientos partidistas: alguien tan poco sospechoso de estalinista como Lorca exponía en su "Charla sobre el teatro", pocos meses antes, que "hay que dejar el ramo de

azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas", en lo que se percibía como una llamada de urgencia dentro de un momento histórico excepcional, decisivo.

Pues bien, Miguel Hernández no era en absoluto ajeno a esta llamada: ya en enero y marzo de 1935 había experimentado la satisfacción de sentirse útil, de servir a un propósito mediante su literatura, al participar en las Misiones Pedagógicas por tierras de Castilla, León y La Mancha: conforme avanzaba la década, la *utilitas* era cada vez más el resorte, casi el requisito de toda escritura legítima, y la guerra no haría sino elevar esta lógica a un grado mayor de intensidad. Así, algunas de sus prosas de aquellos años, como "Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra", arremetían contra la "frivolidad" de quienes se empeñaban "en una labor de fáciles resoluciones, sin el reflejo menor de los problemas que la situación de este tiempo ha planteado" (1992c, 2235): una denuncia de la inercia de algunos creadores, apegados a su "egoísmo de barro sucio" que los llevaba a permanecer en sus inquietudes individuales, sentimentales o "burguesas", sin dar cabida al conflicto social que debía predominar desde una poética izquierdista ortodoxa.

Es decir, que, pese a secundar en 1937 la ponencia mayoritaria del Congreso de Valencia, que alertaba contra toda reducción del fenómeno literario a la mera propaganda, contemplada bajo sospecha de coerción o mengua de libertad creadora, lo cierto es que Hernández se aproximó de buena gana a ese discurso propagandístico, en algunos momentos: a partir de la primavera de 1936 –es decir, a tres meses de poner el broche final a *El labrador de más aire*– la suya será una escritura ancilar en ocasiones, como se comprueba, sobre todo, al leer sus prosas de guerra. "La ciudad bombardeada", por ejemplo, denuncia la actitud de los indiferentes ante el sufrimiento ajeno ocasionado por el conflicto; "La vida en la retaguardia" señala con el dedo a los insolidarios, que dejan en manos de otros toda la tarea; "Defensa de Madrid" expresa su cólera y su pesadumbre ante los que adoptan estas actitudes... Y, lo que es más significativo para el tema que nos ocupa, Hernández reclama constantemente una suerte de catarsis, pues las ciudades de retaguardia, argumenta, "piden a gritos depuración y desinfección": si el poeta ya se había referido en varias ocasiones a la guerra como "tragedia", en sus manos la comprensión de la violencia revolucionaria como hecatombe se vuelve terriblemente literal.

Pero, por otra parte, esta cultura sacrificial tenía sobre todo una dimensión ética y política: la de todos aquellos que renunciaron más o menos a sus comodidades por entregarse a una causa, dentro de un lenguaje heroico que

se adueñaría del espacio público durante la guerra. Y Miguel Hernández se encontraba, en este sentido, en primera línea de combate: en numerosas ocasiones se ha recordado que, en lugar de acudir a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, como tantos otros amigos, decidió empuñar un fusil y combatir anónimamente, al igual que cualquier miliciano. Es más, sabemos por declaraciones de su hermana Elvira que, cuando el 23 de septiembre se alistó en el Quinto Regimiento, su cuñado Francisco le invitó a esquivar el compromiso más crudo, haciéndole ver que como "intelectual" o "poeta conocido" podía gozar de algunas prebendas, una opción fácil que Miguel rechazó de plano (Ferris, 336-37).

Ahora bien, conviene reparar en el contexto y en la trayectoria biográfica de Hernández para calibrar con precisión la entidad de esta renuncia, de este "sacrificio": para muchos escritores de origen burgués, como Alberti, Bergamín, etc., el sacrificio se ciñó estrictamente a la primera modalidad, la estética, dentro de una atmósfera que invitaba por un lado a la renuncia al privilegio, pero por otro lado lo reintegraba, lo "blanqueaba" mediante la lógica del *engagement*, en una ironía que a algunos terminaría por hacérseles insoportable. Véase, por ejemplo, el relato de Altolaguirre en las páginas finales de *El caballo griego*, cuando, al pasar la frontera tras la caída de Barcelona, siente la necesidad de regalar su abrigo –que lo señala como "burgués"– a otros refugiados. La derrota, y la convivencia próxima con los menos favorecidos, propiciaba un complejo de culpabilidad que la propaganda compromisaria ya no podía edulcorar. Pero, además, es preciso prestar atención a la cronología: en el momento en que estalla la guerra Miguel se acercaba por fin, gracias al reconocimiento que le había deparado *El rayo que no cesa* (publicado en enero de 1936), a una consagración literaria ambicionada durante años y que lo invitaba con más fuerza que nunca a atender la sugerencia de su cuñado. Así, contra figuras como Altolaguirre, cuya lealtad a la República se expresaría por otros cauces, la de Hernández destacaba por la llaneza sin fisuras de su actitud. Como reza uno de sus versos más conocidos, sí, había llegado hasta el fondo.

No deben extrañar, por tanto, las palabras de Santiago Álvarez y otros compañeros de armas, admirados de que, a diferencia de Alberti y los escritores que "iban al frente, estaban en un acto y volvían a Madrid", Miguel permaneciera en su puesto, fiel a su condición de combatiente. En todo caso, como recordó Antonio Buero Vallejo (Ferris 2006, 365), en el momento en que Hernández adoptó el papel de poeta ante las huestes republicanas lo hizo codo con codo con sus camaradas, y no desde una tribuna efímera: el "cantor de

las trincheras", como lo llamó Nicolás Guillén, comenzaba así a labrar su leyenda de poeta del pueblo desde la circunstancia de la guerra. Pero, antes que nada, lo decisivo aquí es la integración del poeta en esa cultura sacrificial, que reproduciendo una suerte de deseo freudiano de muerte apelaba a la "alegría de morir", en prosas como "Para ganar la guerra". Los extremos se tocan: con su recurso al lenguaje heroico, el poeta rozaba por un momento el lenguaje de Millán Astray y su "¡Viva la muerte!", pero con un sentido muy determinado:

> La alegría de morir por una venidera vida noble es el resplandor que se han llevado varios de nuestros muertos, el sol que arde en la piel de nuestros vivos todavía. Eso: la alegría de morir, de ir a los peligros mortales con el corazón en su puesto y su serenidad en la boca: eso es lo que queremos que relumbre en cada rasgo de cada hombre, cada guerrero de nuestro batallón, de nuestro pueblo (1992c, 2168).

Del poema garcilasista a la arenga, Hernández había recorrido una distancia poética enorme en apenas un año. Y ¿qué había entre lo uno y lo otro? ¿Qué había ocupado la cabeza de Miguel Hernández entre los sonetos amorosos de *El rayo que no cesa* y la poesía y las prosas más descarnadas y contundentes de la guerra? *El labrador de más aire*, precisamente. Además, un simple vistazo a las fechas puede resultar muy revelador. Cuando nuestro poeta da comienzo a *El labrador* se ha decidido ya a ingresar en el Partido Comunista, sí, pero en el momento en que se dispone a rematar la pieza, en el verano de 1936, España se ha sumergido de lleno en la guerra. De modo que considerar algunos aspectos de nuestro drama desde la óptica de la tragedia, de la expresión de esa cultura sacrificial, parece bastante justificado.

Vicente Ramos (1975, 102) se refirió en su momento al "trágico signo fatalista" que corre por toda la obra hernandiana. Pues bien, ese signo se manifiesta con especial intensidad en *El labrador de más aire*: para empezar, la sombra del *fatum* se cierne sobre Juan desde la advertencia que le hace Alonso, tras salir derrotado del desafío de la piedra. "Juan, hoy me has ganado tú", le advierte, "ya nos veremos mañana". ¿Una amenaza vaga, apenas esbozada? ¿Un gesto de resentimiento pasajero, o de bravuconería a la que no es preciso prestar atención? Por si no bastara, Alonso aprovechará cualquier ocasión para meter cizaña en las sucesivas escenas en que interviene. Primero sugiere maliciosamente que el interés de Juan por Isabel es insincero, pues "pretendes, seguramente, / la fortuna del señor / haciendo a su hija el amor". Luego provoca a su antagonista, poniendo en duda su valor para intentar sacarlo de sus

casillas, en el típico juego de afrentas del código del honor. Finalmente, Alonso llega a proferir su amenaza en un lenguaje inequívoco, haciendo que la tensión suba varios grados de temperatura. Su odio es, en último término, inmotivado, es *porque sí*, en un fatalismo que ningún argumento puede atenuar. Tan sólo espera que aparezca la circunstancia que le permita traducirlo en actos:

> Me heriste de una pedrada
> cuando aún éramos chiquillos,
> y, desde entonces, colmillos
> para matarte a pedazos
> tener quisiera y los brazos
> erizados de cuchillos.
> Me paso toda la vida
> odiándote en mis entrañas,
> una cueva de alimañas
> resonante y resentida.
> Una envidia desmedida
> contra ti me tiene alerta;
> tu vida me desconcierta,
> y anhela mi sentimiento
> mirarla en todo momento
> muerta ante mis ojos, muerta.
> Entérate bien: me das
> ira, envidia, desazón,
> y tengo mi corazón
> para odiarte nada más.
> ¿Cuándo, cuándo me odiarás
> tú a mí con el mismo brío? (1997, 176-77).

En suma, el destino que pende sobre Juan está más que claro: el odio visceral de Alonso sólo necesita encontrar el espaldarazo de don Augusto para convertir la rencilla personal en razón política. Pero lo que me interesa subrayar aquí son los términos en que Alonso formula por fin su animadversión: una declaración abiertamente cainita, con la envidia como primer motivo de su resentimiento, refrendado dramáticamente por la previa caracterización de Juan como mozo gallardo y deseado unánimemente por las mozas de la aldea. Es casi inevitable pensar en el héroe lopesco de *El caballero de Olmedo*, que al toparse con sus asesinos en el camino –una escena que prefigura con claridad el desenlace de *El labrador de más aire*– exclamaba: "Valor propio me ha engañado, y muerto envidias y celos" (1981, 199). De hecho, lo que se le

hace verdaderamente insoportable a Alonso es la falta de simetría, el que Juan viva despreocupado, ajeno a ese odio, esto es, que no le devuelva mal por mal.

Sin duda, al introducir el cainismo Hernández entronca con un tema eminentemente hispánico –Unamuno, Cernuda, etc.–, que además contaba con una expresión ruralista fundamental en su formación poética: "La tierra de Alvargonzález", de Machado, donde se nos recordaba que "mucha sangre de Caín / tiene la gente labriega", en una historia entre tantas de las que componen la crónica negra del campo español. Ahora bien, y por insospechado que parezca, creo que con su regreso a este tema en la réplica de Alonso el texto de *El labrador de más aire* perfila con más precisión los márgenes dentro de los cuales cabe considerarlo como "revolucionario". ¿Por qué? Por una parte, porque el cainismo, con su remisión en último término a la fuente bíblica, viene a contradecir el supuesto fundamental sobre el que se edifica todo el edificio del progresismo y la ideología revolucionaria: la creencia rousseauniana en la bondad natural del hombre, que permite diluir la responsabilidad moral en la colectividad o desplazarla a una causalidad exógena, como la propiedad privada o las estructuras de poder. De modo que, al representar así esta pasión tan hispánica –para la que la guerra proporcionaría una coartada ideológica, en tantos pueblos con familias enfrentadas durante generaciones– Hernández parece aceptar un cierto fatalismo étnico o nacional. La historia de Juan sería la de tantos labriegos inermes ante la connivencia del capital y el poder y al mismo tiempo víctimas de la envidia de sus vecinos, casi un arquetipo de la imposibilidad de cambiar las cosas.

En su sentido más hondo y original, ese cainismo teológico se había manifestado en la modernidad con la inversión de los valores y la *esthétique du mal* propugnada por la lectura de algunos románticos de *Paradise Lost*, sobre todo Shelley y Blake: Milton, según este último, habría escrito "como partidario" de Satán sin darse cuenta. Así, con su drama *Cain* y su poema "Abel et Caïn", Byron y Baudelaire empatizaban con el personaje del Génesis, que ya no se presentaba como un criminal sino como una víctima: el primero, en una de sus piezas más brillantes, caracteriza la muerte, producto de la caída, como condición necesaria para el conocimiento y propone una auténtica "deificación" de Satán y una correlativa "satanización" de Yahvé; el segundo, en la sección de *Las flores del mal* titulada significativamente "Révolte", contrapone las razas de Abel y de Caín y caracteriza a esta última como maldita, oprimida y sufriente, contra aquella, próspera y favorecida por Dios. Un punto de vista que adelanta la simpatía unamuniana de *Abel Sánchez*.

Ahora bien, pese a las referencias más inmediatas –Unamuno, Machado, etc.–, Hernández conocía probablemente una versión hispánica y muy cercana de ese cainismo estrictamente bíblico, que entroncaba con la cuestión teológica y antropológica: el soneto "Adán" de Lorca, procedente de la etapa neoyorquina, que se había publicado por primera vez en 1932 en *Héroe*, la revista de Manuel Altolaguirre. El poema ensarta una serie de imágenes inquietantes, dentro del relativo automatismo asociativo, pariente lejano del surrealismo, que atravesaba Lorca en el momento en que lo escribió, pero una lectura detenida permite entrever un sentido menos críptico que lo que cabría esperar: el primer cuarteto nos sugiere la escena de una Eva gimiente, que acaba de dar a luz junto a un "gráfico de hueso en la ventana", el cual remeda cómicamente la imagen tópica de un hospital moderno. En el segundo cuarteto el dolor y la sangre le recuerdan a Adán "la manzana", esto es, su pecado; el primer terceto introduce la premonición onírica de Adán, en la tradición de *Paradise Lost*; en el segundo, la dualidad atisbada en el verso 11 se muestra a las claras, en una conclusión terrorífica, pues Adán parece conocer el destino criminal de su progenie y prefiere quedar "sin semilla", esto es, infecundo, antes que poner sobre la Tierra un parricida. En suma, en las manos de Lorca la remisión del cainismo moderno a su fuente bíblica eludía la *esthétique du mal* y la empatía con el villano, restaurando la original conciencia de culpa del relato del Génesis.

Sin llegar a remitirse a las Escrituras, Hernández coincide con Lorca en esta restauración del relato bíblico, o de su sentido moral: la empatía con el envidioso y asesino Alonso es nula en *El labrador de más aire*. Al contrario, precisamente la benevolencia que le muestra Juan acentúa aún más, por contraste, su enconado odio. Lejos de suscitar cualquier asomo de indulgencia en el lector, la figura del rival de Juan se nos antoja irredimible: su condena moral en manos del autor confirma un *ethos* "ortodoxo", ajeno a las sofisticaciones e inversiones del malditismo y el satanismo romántico-simbolistas. De nuevo, en ese sentido Hernández permanece fiel a su formación cristiana original, pese a todos los elementos de ruptura que pesaban sobre él en el momento de escribir *El labrador de más aire*.

Por otra parte, el tema cainita contiene una virtualidad muy precisa. Dentro de esa cultura sacrificial a la que había dado pábulo el estallido de la guerra –aunque quizá aquí hubiera que invertir la relación de causa y efecto– el derramamiento de sangre, el acontecimiento trágico, se habían leído en términos más bien paganos, "griegos". Por ejemplo, el escritor británico Ralph Bates había escrito sobre la quema de iglesias y el asesinato de sacerdotes en Ara-

gón, recordando la "purificación" de Cromwell y la polémica sobre las imágenes, y describiendo a los anarquistas como "místicos" que en su búsqueda de la inmediación se veían impelidos a destruir los templos. Es decir, que en aquel esquema trágico se producía una culpabilización de la víctima. Nada que deba extrañar si se recuerdan los acontecimientos de la Semana llamada precisamente Trágica, en la Barcelona de 1909: las protestas contra las levas y los alistamientos para la guerra en Marruecos, junto con el disgusto por las exenciones logradas por los privilegiados mediante el pago de una suma de dinero, provocarían una ira popular que no arremetería contra el Gobierno ni contra el Ejército, sino fundamentalmente contra la Iglesia, con la quema de 63 templos y conventos, el asesinato de sacerdotes, la violación de religiosas, la profanación de cadáveres... Alimentado por el anticlericalismo de liberales como Canalejas, que se había manifestado pocos años antes con el estreno de la *Electra* galdosiana, aquel odio parecía conducirse por cauces distintos de una racionalidad que adjudicara responsabilidades efectivas, y prefería regirse por una cierta mentalidad mágica o trágica, en la que era posible imputar la culpa arbitrariamente, dentro de la lógica sacrificial. Más que un verdadero responsable, lo que se buscaba era sencillamente un chivo expiatorio. Así, la óptica de Bates obedecía a un punto de vista completamente descabellado pero ofrecía una lógica fascinante, y había llevado a Auden a cantar "la consciente aceptación de la culpa en el asesinato necesario", como rezaba el conocido verso de su poema "Spain" (el cual publicaría Neruda en la antología que, con tanta modestia como sensatez, tituló *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, haciéndose eco de un poema de Alberti).

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en el universo trágico griego, como ha mostrado René Girard con *La violence et le sacré*, en la cultura judeocristiana no se produce en absoluto esa culpabilización de la víctima. Al contrario, lo que se comprueba meridianamente en el relato bíblico es que Abel –y José, y Juan Bautista, y el propio Cristo– es del todo inocente, es decir, que el agresor no puede apelar a ninguna otra instancia más que a su propio odio, a su envidia, para dar razón de su crimen. Los anarquistas de Bates bien podían sostener que estaban realizando un sacrificio, una catarsis, pero desde luego no de índole cristiana, como pretende el escritor británico. Y esto es precisamente lo que sucede con Juan, el protagonista de *El labrador de más aire*: Hernández se cuida de dejar bien claro, en una caracterización muy precisa, que la valentía de su héroe no equivale a querencia alguna por la reyerta. Lejos del aldeano pendenciero, sí, Juan por un lado adopta una actitud de firmeza y orgullo que

no retroceden ante don Augusto cuando este se presenta altanero en el pueblo. "Nadie me da a mí temor", le espeta, refrendándolo luego con el episodio del toro. Pero eso no lo convierte en un personaje predispuesto a la violencia. Al contrario, cuando Alonso le declara abiertamente su odio, Juan replica incluso con un tono compasivo:

> Serena, Alonso, serena
> el corazón en tu pecho:
> veo que lo tienes hecho
> una larga y pura pena.
> Si tu latido te ordena
> que contra mí te desates,
> si necesita combates
> la tuya de mi persona,
> perdona, Alonso, perdona,
> que no quiero que me mates (1997, 177).

Es decir, que Juan se muestra inocente, en el sentido más completo, más puramente etimológico: no desea hacer daño a nadie. ¿En qué lugar deja esto a *El labrador de más aire*, en cuanto pieza revolucionaria? En el siguiente: nuestra pieza ofrece un argumento que justifica la violencia revolucionaria, *pero no como movimiento inicial, sino dentro de un esquema de acción y reacción*, y este esquema se obtiene de una *secularización de la figura de la víctima* en manos de Hernández. Porque ¿qué supone esa apelación a la conciencia del espectador, tan típica de cierta literatura comprometida, sino una reedición de la conocida frase de Tertuliano, según el cual la sangre de los mártires es "semilla" de nuevos cristianos? Cuando periódicos como el madrileño *La Tierra*, al reivindicar la fiesta del Primero de mayo en 1934, argumentaban que para las ideas revolucionarias "el sacrificio de los mártires fue su mejor abono", ¿qué hacían sino traducir esa lógica sacrificial a su ideología política?

En el caso que nos ocupa, este tipo de lógica parece delatar el poso de la formación católica del poeta. Todas aquellas lecturas de vidas de santos, que la Compañía de Jesús tenía previstas para los días de retiro, o para el comedor en determinadas fechas, todo aquel imaginario escolar de san Esteban, san Pedro, san Lorenzo, resonaba aún en la mente de Miguel Hernández. No en vano Guzmán Álvarez (1993) ha recordado los numerosísimos ejemplos de poemas devocionales de signo católico en la temprana obra hernandiana, que en muchos casos constituyen quizá una simple variación o ejercicio sobre una iconografía que se da por supuesta, pero que llaman precisamente la atención

sobre la familiaridad del poeta con esa iconografía: al proponer el drama de Juan como "martirio laico", como arquetipo de una injusticia secular, Hernández se desvía de los modelos revolucionarios ortodoxos y muestra una historia "ejemplar", sí, pero *a contrario*. En una palabra, la estrategia puede no ser la misma que en la literatura estrictamente revolucionaria, pero el fin desde luego lo es. De hecho, si se leen las escenas finales a la luz del contexto de la guerra, no es difícil advertir cómo en ellas el poeta ensaya una escritura conativa de la que ofrecerá abundantes ejemplos durante los años siguientes, sobre todo en sus prosas. Véase, por ejemplo, "El deber del campesinado", donde el poeta reproduce la imprecación a los aldeanos de *El labrador de más aire*:

> A vosotros, campesinos, corresponde alentar y disciplinar a vuestros compañeros de trinchera […] A vosotros, campesinos, corresponde ocupar el lugar primero en los puestos de combate. A vosotros pertenece la salvación de España. Cada baja que ocasionéis al enemigo, es un palmo de tierra que se libra de tiranos y de imposiciones. Cada muerto fascista es un montón de estiércol que tenéis para las cosechas venideras. ¿Qué abono más fino podéis desear para vuestros cultivos? (1992c, 2173).

Significativamente, la recaída en esa idea sacrificial del asesinato como fertilización del futuro –al estilo del esquema trágico que Fraser había divulgado por toda Europa en las décadas anteriores a la guerra– experimenta aquí una transición: del modelo "judeocristiano" secularizado, que predominaba en *El labrador de más aire*, se ha pasado a otro en el que, de nuevo, se culpabiliza a la víctima, reforzándose de ese modo la legitimidad del agresor. De un Cristo inocente a un Edipo culpable, aun en su ignorancia: una estrategia dictada por el obvio interés político. En suma, la cuestión de la revolución y la violencia sacrificial tiene la virtud de que muestra los derroteros, tan alejados de sus orígenes, por los que la militancia política y la guerra llevarían a Hernández, y al mismo tiempo sugiere la imposibilidad de que se desembarazara por competo de esa impedimenta. ¿Que Azaña proclamaba que España había dejado de ser oficialmente católica? Si en el ambiente de Sijé, Almarcha y los amigos de *El Gallo Crisis* se adoptaba una actitud de resistencia ante la progresiva desacralización de la vida por obra de estas reformas republicanas, la resolución de Hernández terminaría por ser la del trasvase: la reformulación, la subversión o la secularización de aquel imaginario católico aprendido en la niñez.

Deseo y rivalidad

Conviene comentar un último elemento, dentro de este apartado. La cuestión hasta ahora, al dilucidar el carácter más o menos revolucionario de *El labrador de más aire*, era su posible lectura política dentro del contexto de la guerra o la inmediata preguerra. Ahora bien, no debe soslayarse que lo "revolucionario", durante los años republicanos, no atañía únicamente a lo político o lo económico sino que afectaba también a lo moral. Junto con la revolución que nacionalizaba las propiedades hubo otra que exoneraba o liberaba las conciencias, o que al menos proponía nuevas pautas de comportamiento.

Dos ejemplos característicos son Luis Cernuda y Constancia de la Mora, que darían razón de algunos cambios sociales en lo que a la vida privada se refiere: la homosexualidad y la asunción de nuevos papeles por parte de la mujer. Por un lado, en el mismo año de la proclamación de la república, Cernuda publicaba su segundo libro surrealista, tras la entrega de *Un río, un amor*, aparecido en 1928. Se trataba de *Los placeres prohibidos*, y en él el la escritura surreal tenía más de proclama ética que de ejercicio adivinatorio: en lugar de indagar en los vericuetos del subconsciente en busca de los arcanos del pensamiento irracional, Cernuda pretendía mostrar, como expresaría más tarde en "Historial de un libro", la idea del hombre como cajón de doble fondo que se encuentra en la base del freudianismo de Breton, Eluard y compañía. Es decir, que se trataba de una impúdica manifestación de sí mismo, de su intimidad, de lo oculto en su propia entraña. Contra los "preceptos de niebla" y la "montaña que prohíbe", el poeta alzaba "la vida sin muros", en una libertad irrestricta que nace en primer lugar de la abierta aceptación de sí mismo por el sujeto ético.

Si Cernuda desvelaba *su* verdad en verso, Constancia de la Mora lo haría con la prosa de *Doble esplendor*, su autobiografía. En ella realizaba toda una apología de sí misma que la caracterizaba como *exemplum* de la nueva mujer republicana: el retrato que ofrece allí De la Mora de la ociosidad, la inutilidad y el parasitismo que descubrió en el señorito con el que había contraído matrimonio, junto con el de la sumisión y la pasividad que en principio se esperaban de la perfecta esposa, contrastan con el tono heroico con el que relata su posterior compromiso con la República y su relación con Ignacio Hidalgo de Cisneros, uno de los sublevados en Cuatro Caminos y más tarde responsable de la aviación republicana. Además, el relato de su matrimonio que realiza De la Mora adquiere ribetes satíricos cuando, más allá de la persona de su marido,

describe toda su familia política: los burgueses Bolín, a su juicio anclados en una vida provinciana, decimonónica y asfixiante, en la que hacer algo de provecho estaría poco menos que prohibido, para exasperación de aquella inquieta joven. Si a esto se le añade el que los Bolín se habían significado desde los primerísimos momentos de la guerra –ya que uno de los cuñados de Constancia, Luis, había sido el encargado de procurarle a Franco el Dragon Rapide que le permitiría pasar de Canarias a Marruecos a tiempo para ponerse al frente de todo un ejército– la carnaza estaba servida.

Son sólo dos ejemplos de esa revolución ética que habría tenido lugar al tiempo que la estrictamente política, y de la que dan fe otras piezas literarias.[25] Pero en ambos casos se produce una secuencia similar: a una primera existencia "inauténtica", marcada por el arreglo a las convenciones sociales, sucedería un momento de ruptura y sinceramiento consigo mismo del protagonista, que sacaría a la luz esa verdad oculta hasta entonces, la cual constituiría precisamente la piedra basal de su nuevo proyecto vital. En definitiva, sea por el lado de la homosexualidad sea por el del divorcio recién aprobado por las Cortes republicanas, la autenticidad pura, espontánea, inmediata del deseo triunfaba sobre sus cortapisas, revelando la verdad del individuo.

Ahora bien, si recurrimos de nuevo al pensamiento de Girard encontramos que ha desmantelado en gran medida la aparente sencillez vectorial de esta idea romántica de deseo. La tesis girardiana, tal y como se expone en *Mensonge romantique et vérité romanesque*, a través del análisis de textos de Stendhal, Flaubert, Dostoievski y Proust, parece palmaria: lejos de ser autónomo, nuestro deseo viene causado por el otro, lo tomamos prestado, lo imitamos, porque el hombre es un ser mimético. Un ejemplo perfecto sería el de don Quijote: Alonso Quijano se propone la descabellada empresa de convertirse en caballero alentado por los modelos de los que se ha imbuido con sus lecturas caballerescas, y a su vez Sancho Panza comienza a soñar con una ínsula incitado por las ensoñaciones de su señor, transmutado ya en don Quijote. Es decir, que la relación entre sujeto y objeto no es directa sino que está mediada. El deseo, en consecuencia, alcanza un estatuto "metafísico", porque, al constituir algo más que una simple necesidad o un apetito, es en último término deseo "de ser". Es más, "el deseo según el otro es siempre el deseo de ser otro" (Girard 1978,

25. Por ejemplo, *Entre dos públicos*, de Manuel Altolaguirre, refiere la redención de una mujer que abandona tanto al esposo desconsiderado como al amante que la corrompe, para abrazar una vida autónoma.

101), y de este modo delata nuestra íntima insatisfacción. ¿Nos libra la teoría girardiana del perpetuo ciclo schopenhaueriano de decepción y surgimiento de nuevos deseos, que como un suplicio tantálico aqueja al hombre? Pues tampoco, porque "la decepción no prueba el absurdo de todos los deseos metafísicos sino el absurdo de ese deseo particular que acaba de decepcionarnos. El héroe reconoce que se ha equivocado, el objeto no ha tenido nunca el valor que él le atribuía. Pero ese valor lo traspasa a otro lugar, a un segundo objeto, a un nuevo deseo" (Girard 1978, 107).

Creo que *El labrador de más aire* ofrece, precisamente con tanta más claridad cuanta menos deliberación, varios episodios que ilustran esta idea girardiana de deseo, y no aquella otra que venía vinculada a la revolución ética que estalla con ocasión de la República. Para empezar, en la trama amorosa el punto de partida es rotundo: todas las mozas de la plaza –Luisa, Teresa, Rafaela y Baltasara– secundan el deseo de Encarnación, que ya se ha sugerido en la escena inicial entre ella y su primo Juan, hasta casi configurar un personaje coral o colectivo:

> LUISA
> ¿Quién vio a Juan?
>
> TERESA
> ¿Quién no le vio?
>
> RAFAELA
> Antes que nadie le vi,
> por fortuna para mí.
>
> BALTASARA
> Antes que tú le vi yo,
> y aun antes le sonreí.
>
> LUISA
> Todas miramos su brío
> y a todas nos dio alegría.
>
> TERESA
> Su gallarda gallardía,
> entre todo el mocerío,
> ¡qué bien sobresalía! (1997, 98-99)

Si se le añade una pizca de imaginación, más los supuestos contextuales con los que contaba cualquier espectador de la España de hace ochenta años,

especialmente el del medio rural, no cuesta demasiado distinguir en ese deseo unánime un cierto mimetismo: como si, ociosas en la plaza, amigas de hacerse las confidencias típicas de la adolescencia, las mozas aldeanas alimentaran su pasión por Juan más con el intercambio de pareceres, con la conversación sobre un objeto ausente, que por medio de la relación directa con él. Lo llamativo es que la resolución de abandonar ese deseo por el que penan *tiene lugar también miméticamente*: todas las mozas deciden dejar su querencia por Juan al mismo tiempo, como si se abrieran los ojos unas a otras, a la recíproca, en una huida hacia delante que los arroja en brazos de cualquier mozo, a condición de que no sea el primo de Encarnación. También significativamente, esta resolución múltiple se expresa mediante la típica reduplicación calderoniana, en la que dos o más personajes comparten un parlamento:

BALTASARA
Parezco la misma luna.

LUISA
Parezco la misma fuente.

TERESA
Al mismo sol doy envidia.

RAFAELA
La misma luz me apetece.

LUISA
Entonces, ¿por qué me esquiva?

BALTASARA
¿Por qué a mí, entonces, no viene?

TERESA
¿Por qué no me atiende amante?

RAFAELA
¿Y por qué me desatiende?

LUISA
¿Voy en la flor de mis años
a perderla y a perderme
amando a quien no me ama?

BALTASARA
¿Queriendo a quien me desquiere?

TERESA
¿Siguiendo a quien no me sigue?

RAFAELA
¿Deseando inútilmente?

LUISA
Volveré a Alonso mis ojos.

BALTASARA
A Roque quiero volverme.

TERESA
Yo me volveré a Lorenzo.

RAFAELA
Y yo a Lázaro, y si éste
tampoco me hiciera caso,
a Tomaso, aunque reviente
escuchando tonterías
sin arropes y sin mieles.
¡Se acabó Juan para mí!

LUISA
¡Nunca más he de quererle!

BALTASARA
¡Se acabó Juan!

TERESA
¡Se acabó!

LAS CUATRO
¡Y se acabó para siempre! (1997, 210-212).

En segundo lugar, y sobre todo, está la relación entre Juan y Teresa o, mejor dicho, el triángulo entre Teresa, don Augusto y Juan. Y aquí, de nuevo, la lógica del deseo adquiere perfiles girardianos, con don Augusto como "modelo", en la terminología de *Mensonge romantique*. Por un lado podría aceptarse que, contra la mudanza del resto de las mozas, la "anagnórisis" de Juan premia la fidelidad de Teresa. No obstante, esta sería condición sólo necesaria y no suficiente para el encuentro entre los dos primos: Juan cae en la cuenta del atractivo de su prima, se le presenta como deseable, *precisamente a partir del momento en que don Augusto intenta avasallarla*. La secuencia es nítida: el terrateniente intenta forzar a la moza, se sorprende por su honestidad y su resis-

tencia, logra aproximarse hasta casi besarla y entonces irrumpe en escena Juan, que pese a las amenazas de don Augusto y los intentos de Teresa por sujetarlo, arremete contra este y lo abofetea.

Pero, significativamente, esta confrontación con el padre no cancela la aspiración a los amores con la hija: en la escena de la mañana siguiente, Isabel acude a casa de Juan y este por un lado se llena la boca de reproches, pero por otro reedita el viejo conflicto entre amor y honor, resolviendo seguir amando a la joven pese al conflicto con su padre: "mi perdición vino un día / contigo y con tus acciones. / No importan más perdiciones / sobre la perdición mía. / Las aguardaré en acecho, / queriéndote a ti, Isabel, / y malqueriéndolo a él / con todo el vigor del pecho" (1997, 242). Sólo en la siguiente escena en la que se encuentran Encarnación y Juan tiene lugar el cambio de signo en los amores de este último: la declaración abierta y desesperada de la moza obtiene entonces su recompensa, como si el haberse visto deseada por don Augusto la revistiera de un valor del que antes carecía, como si la volviera deseable a los ojos de Juan. El deseo de Juan por Encarnación, por tanto, bien puede calificarse como estrictamente mimético, en la medida no sólo en que surge por mediación del conato de don Augusto, sino además porque en él se produce la transferencia que, según advertía Girard, sobreviene tras la decepción:

> ¿Qué ceguera he padecido
> para no descubrir, prenda,
> amor que en cada sentido
> tuyo ha escrito una leyenda?
> A un amor posible vengo
> y un imposible se va (1997, 273).

Conviene reparar en que existe en este punto una diferencia fundamental entre las comedias de Lope, como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*, y *El labrador de más aire*: en aquellas, el compromiso entre el héroe y la heroína precedía a la afrenta recibida del personaje poderoso; en este, el compromiso le sigue. Y, en el lenguaje de una secuencia dramática, decir *después de* casi equivale a decir *porque*. De hecho, llevando la lógica girardiana hasta el extremo, podría argüirse que el mimetismo, la identidad del objeto deseado, es precisamente lo que mejor canaliza la rivalidad entre protagonista y antagonista. Así, en *El labrador de más* aire la puesta en cuestión de la propiedad de la tierra surge con ocasión del enfrentamiento amoroso: ya que no logra arrebatarle la hija, puede decirse que en la persona de Encarnación parece encontrar Juan el medio para

sustraerle algo a don Augusto, o para sustraerlo al menos de su dominio, y en esa medida "ser" como él, elevarse a su altura.

Se trata, me parece, de un desenlace que merece un comentario: si en la literatura que nace con la modernidad social y la revolución francesa la libertad se cifraba, entre otras cosas, en la posibilidad de ascenso social del protagonista y en la supresión de barreras para los amores entre personajes de distinta condición, he aquí que ahora Hernández realiza una afirmación de signo contrario. Contra las ensoñaciones quiméricas, románticas o pequeñoburguesas que lo habían empujado a soñar con un amor interclasista, Juan se vuelve hacia el amor honrado y modesto con la mujer de su condición, la de siempre, la que había tenido a su lado desde un principio. Pero –y este es el *tour de force* que más confirmaría la hipótesis girardiana– este cambio de tornas tiene lugar bajo la guía de don Augusto y no de Tomaso, como si el deseo del personaje de condición humilde, expresado a las claras en las escenas iniciales, no bastara para transmutar a Encarnación en objeto valioso a los ojos de Juan.

De nuevo el autobiografismo aparece como hipótesis explicativa, en parte. Porque ¿no cabe adivinar tras el conflicto íntimo de Juan las vacilaciones que había atravesado el propio Hernández durante 1935 y las primeras semanas de 1936, hasta su resolución final por Josefina? Es más, ¿no aparecía Maruja Mallo como el contrapunto más extremo, con su apariencia "liberada", su sofisticación y su promiscuidad, a la sencillez casta y previsible de Manresa? Si se tiene en cuenta que Miguel comienza a escribir *El labrador de más aire* precisamente a finales de 1935 o principios de 1936, cuando su relación con Mallo ha concluido definitivamente, todo invita a trazar esta traslación de lo biográfico a lo literario, como propone Virtudes Serrano (1993, 719). De hecho, el propio Hernández lo sugiere cuando, en carta a Carlos Fenoll de junio de 1936 –esto es, en el momento en que se dispone a rematar *El labrador*– comenta reveladoramente que "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" (1986, 93).

Resulta especialmente significativa esa aparente redundancia, ese delicado matiz que pone fin a la cita. Con su tragedia rural, Hernández no sólo regresaba a un mundo propio sino que escenificaba en cierta medida una decantación personal suya: la que lo había llevado a dejar a Mallo por Manresa, tan perseverante en su espera de aquel alocado poeta como la heroína de *El labrador de más aire*. Si en "Pablo Neruda, poeta del amor" se permitía Miguel alguna

crítica a la excesiva ostensión de lo íntimo que percibía en la poesía impura del chileno, a aquella afición a "hablar de lo que sólo pertenece a unos cuantos seres queridos, en público", su camino para introducir esas inquietudes vitales adoptaba una línea más oblicua, más púdica, pero no por ello menos reveladora. De hecho, aceptando la tesis de José María Balcells (1995), recogida por los biógrafos del poeta, de que en realidad muchos poemas de *El rayo que no cesa* no van dirigidos a Manresa, sino a Cegarra y a Mallo, tenemos que, por contraste con aquel amor desesperado y doliente, en el momento en que se produce ese reconocimiento mutuo de los nuevos amantes de *El labrador de más aire* las palabras de Juan resuenan con gran elocuencia:

> Para mía, para esposa,
> para madre te requiero.
> Eres sencilla y hermosa
> como la flor del romero […]
> Que la vida a borbotones
> salga de nosotros y entre
> a poblar habitaciones
> con los hijos de tu vientre (1997, 273).

Ni amante pasional ni imagen inalcanzable: el amor que Juan ofrece a Encarnación aparece casi como una prolongación de esa sed de fecundidad que expresaba el labriego ante su tierra, en ese erotismo "panteísta" que respiran los primeros cuadros de *El labrador de más aire* y que se reafirmará con algunos poemas hernandianos de su nueva etapa, consolidada ya su relación con Josefina. "¿Qué exaltaré en la tierra –se lee, por ejemplo, en el primer verso de "Orillas de tu vientre"– que no sea algo tuyo?".

De este modo, la moza de *El labrador* queda inequívocamente emplazada a ser madre y esposa, en lo que para los parámetros de la mujer republicana constituía poco menos que una regresión, el colmo del conservadurismo. ¿No cabe un contrapunto más extremo a las formulaciones del deseo que había alentado aquella revolución ética, tal y como las expresaban Cernuda o De la Mora, y que se habría correspondido más bien con la relación habida entre el poeta y Maruja Mallo? ¿No hacían presagiar otra perspectiva algunas declaraciones de Hernández, o prosas posteriores como la de "Compañera de nuestros días", donde se denunciaba la postración en la que transcurría la existencia de tantas mujeres? Merece la pena citar por extenso algunos pasajes para calibrar esta conciencia de la difícil condición femenina, y en especial de la mujer campesina, en Hernández:

> La compañera de los días del hombre ha llevado en España una vida humillada, animal, apaleada, moribunda. Me refiero a la mujer nacida del jergón pobre del pueblo, en el rincón ceniciento de la aldea […] El sol, el hambre, la pena, el trabajo, han mordido las facciones y proporciones de esta mujer que pudo ser bella y que resultó terriblemente hermosa bajo el arco de su pañuelo. Tengo muchos motivos para pegar martillazos contra los culpables de la tristeza de las campesinas de España: mi madre ha sido, es una de las víctimas del régimen esclavizador de la criatura femenina. Enferma, agotada, empequeñecida por los grandes trabajos, las grandes privaciones y las injusticias grandes, ella me hace exigir y procurar con todas mis fuerzas una justicia, una alegría, una nueva vida para la mujer (1992c, 2191).

Lo decisivo de esta mezcolanza de motivaciones autobiográficas y políticas es que el discurso de Hernández no se quedaba en el retrato heroico de la mujer campesina. Al contrario, en la misma prosa denunciaba cómo su falta de perspectivas la había conducido a vivir "sin ganas de hacer otra cosa que tomar compañero, parir y resistir", en una versión muy poco favorable del papel tradicional de la esposa y madre, que cuadraba con las medidas –cierre de los prostíbulos, incorporación a la actividad fabril– que la República introdujo durante la guerra en la vida de las mujeres.

Así, el "tradicionalismo" con el que en *El labrador de más aire* se presenta la imagen de la mujer, y la relación entre Encarnación y Juan, resulta tanto más llamativo. Al contrario de la imagen heroica inspirada en *La madre* de Gorki, que tanto había corrido por los escenarios de la década gracias a la adaptación de Brecht (1932), Encarnación cumpliría el perfecto papel de la mujer de aldea, consciente de su indefensión, que lejos de espolear a Juan intenta retenerlo y evitar su enfrentamiento con don Augusto. De hecho, la representación del erotismo a la que aquella revolución ética había dado lugar, y que en cierta medida caminaba de la mano de estas novedades sociales, en muchos casos difiere notablemente de la que aparece en Miguel Hernández, por no decir que se le opone por completo. Por ejemplo Cernuda, a partir del reconocimiento de esa fiera necesidad, de esa carencia deseante que constituía al individuo "sincero", sólo proponía aceptar los efímeros instantes de comunión con el otro, en un erotismo casual que remite al andrógino. Para quien quisiera verlo, en el adjetivo "igual" se delataba la índole homosexual de aquella versión del mito platónico:

Un roce al paso,
Una mirada fugaz entre las sombras,
Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
Ávido de recibir en sí mismo
Otro cuerpo que sueñe;
Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo (Cernuda 2002a, 178).

Esta condición incompleta del individuo humano formaba parte de una disposición psíquica que en realidad había cuajado ya en su expresión literaria con las fuentes del surrealismo, sobre todo en el simbolismo francés: en "La chevelure", el poema de Baudelaire, el amante se perdía entre el perfume de la cabellera femenina, en toda una geografía donde se topaba con "la lánguida Asia y la abrasadora África", y que permitía la momentánea disolución del yo, mientras que en "La géante" soñaba con habitar el cuerpo descomunal de una gigantesca hembra, y dormir a la sombra de sus senos. Años más tarde, en su celebrado ensayo *L'érotisme*, un surrealista de última hora como Georges Bataille (1957, 27) describiría esta "nostalgia de la continuidad perdida" para la que hemos querido buscar un paliativo en el erotismo, atribuyéndole el medio para sustituir el "aislamiento del ser" por un ilusorio sentimiento de plenitud, porque "al amante le parece que sólo el ser amado podrá en este mundo realizar lo que prohíben los límites, la plena confusión de dos seres".

Pues bien, Miguel Hernández no podía desconocer esta representación novedosa del erotismo, porque sus dos exponentes más significativos en la poesía española eran precisamente sus mejores amigos en el Madrid de 1935, y además habían incluido sus poemas sexuales precisamente en los libros que llevaban bajo el brazo cuando él se instala en la capital: *Residencia en la tierra*, en el caso de Neruda, y *La destrucción o el amor*, en el de Aleixandre. En el poema titulado precisamente "Caballero solo", Neruda deploraba así esa "discontinuidad" en la que se debatía, tanto más intensa cuanto que a su alrededor todo parecía participar de una comunión universal, de un abrumador y constante coito del que el poeta quedaba excluido:

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncos gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
como un collar de palpitantes ostras sexuales

rodean mi residencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma,
como conspiradores en traje de dormitorio
que cambiaran largos besos espesos por consigna.

El radiante verano conduce a los enamorados
en uniformes regimientos melancólicos,
hechos de gordas y flacas y alegres y tristes parejas:
bajo los elegantes cocoteros, junto al océano y la luna,
hay una continua vida de pantalones y polleras,
un rumor de medias de seda acariciadas,
y senos femeninos que brillan como ojos.

El pequeño empleado, después de mucho,
después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche en la cama,
ha definitivamente seducido a su vecina
y la lleva a los miserables cinematógrafos
donde los héroes son potros o príncipes apasionados,
y acaricia sus piernas llenas de dulce vello
con sus ardientes y húmedas manos que huelen a cigarrillo.

Los atardeceres del seductor y las noches de los esposos
se unen como dos sábanas sepultándome,
y las horas después del almuerzo en que los jóvenes estudiantes
y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,
y los animales fornican directamente,
y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
y los primos juegan extrañamente con sus primas,
y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente,
y las horas de la mañana en que el profesor, como por descuido,
cumple con su deber conyugal y desayuna,
y más aún, los adúlteros, que se aman con verdadero amor
sobre lechos altos y largos como embarcaciones:
seguramente, eternamente me rodea
este gran bosque respiratorio y enredado
con grandes flores como bocas y dentaduras
y negras raíces en forma de uñas y zapatos (Neruda 1987, 165-66).

Se trata de uno de los ejemplos más representativos de la existencia "estéril" que Neruda había llevado durante sus años errantes, y de la que renegaría años más tarde por solipsista y banal, tras verse rescatado por su entrega a la causa comunista. La suma de técnica simultaneísta y de exhaustividad enumerativa –que deliberadamente no parece excluir nada, en esa visión caleidoscó-

pica que sugiere el contradictorio verso "hechos de gordas y flacas y alegres y tristes parejas"– viene a componer una suerte de himno pansexualista. Sólo que en medio de este "gran bosque respiratorio y enredado" el poeta se encuentra aislado, en su "residencia solitaria". Y, sobre todo, lo que acontece en ese inmenso fresco constituye más una acción fútil y exasperada que el cumplimiento de un orden natural: la incorporación de los hombres a la ceremonia, invitados por los animales que "fornican directamente", sugiere como en Hernández la existencia de una fuerza cósmica que trasciende al individuo, pero que en este caso lo deja al borde de la nada.

En cuanto a Aleixandre, en su caso aparecía igualmente esa versión del erotismo como forma de trascendencia o de superación de la discontinuidad, pero en una versión más positiva que la de Neruda que trasparece sobre todo en *La destrucción o el amor*, título que habría que leer no como una disyuntiva sino como una ecuación en la que el individuo se incorporaría a la totalidad de la naturaleza mediante esa mutua implicación de eros y tánatos. Por ejemplo, en el poema "Unidad en ella":

> Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
> rostro amado donde contemplo el mundo,
> donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
> volando a la región donde nada se olvida […]
>
> Muero porque me arrojo, porque quiero morir,
> porque quiero vivir en el fuego, porque este aire de afuera
> no es mío, sino el caliente aliento
> que si me acerco quema y dora mis labios desde un fondo […]
>
> Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
> quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
> que regando encerrada bellos miembros extremos
> siente así los hermosos límites de la vida (Aleixandre 1982, 127).

Contra este sucedáneo de trascendencia cifrado en la tradición erótica simbolista y surrealista, lo cierto es que Miguel Hernández ofrece una imagen nítidamente contraria. Sin duda, como indicó Juan Cano Ballesta (1975, 135), nuestro poeta participa de una tendencia antiplatónica o antiidealizante encabezada por Neruda, opuesta a aquella poesía que escamoteaba la realidad más carnal en la expresión del deseo y que persistía en el conceptismo de la poesía amorosa de Salinas, por ejemplo. Ya Leopoldo de Luis (1985, 13) señaló cómo el conocimiento directo de la naturaleza, en los animales que cuidaba como

pastor durante su adolescencia, le habría revelado una sexualidad "natural", abierta y sin tapujos. Pues bien, la constante en la poesía amorosa de Hernández *dirigida a Josefina Manresa* –no la que tiene como destinatario a Mallo, donde aparece más bien la identidad de amor y dolor– es precisamente la idea de fecundidad, la búsqueda de la trascendencia a través de la paternidad: en el hijo –y no en el otro, en el amante– tendría lugar esa superación de los límites de la individualidad.

De este modo, contra las imágenes de amargura y destrucción que predominaban en *El rayo que no cesa* –como "Besarte fue besar un avispero"–, las referencias amorosas de su nueva etapa contienen una idea del amor, e incluso del cuerpo mismo de la esposa, en su carnalidad más literal, como elemento de salvación. "Cuerpo de claridad que nada empaña", reza el primer verso de "Vida solar"; "Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío", el del poema del mismo título. Parece como si, al decidirse por su antigua novia de pueblo, un Hernández desconcertado por la rapidísima sucesión de acontecimientos en la vida del país y en la suya propia hubiera transferido a su persona las certezas más fundamentales sobre las que pretendía anclar su existencia. Pero, en esa nueva realidad amorosa, que torna la destrucción por la fecundidad, el encuentro con el otro alude siempre a la presencia incoada del hijo futuro, en quien cuajaría el sentido del presente histórico y se produciría la verdadera unión hecha vida. Por ejemplo, en "Hijo de la luz y de la sombra" el poeta exclama cómo "para siempre fundidos en el hijo quedamos", y cómo ese hijo "hará de nuestra carne materia decisiva", esto es, perpetuará a sus progenitores, salvando su existencia de una condición irrelevante y dotándola de un significado histórico. No en vano, al ilustrar cómo la relación sexual vincula no sólo a los amantes en su individualidad sino toda una genealogía, en un itinerario de descendencia que culmina en el hijo futuro, el filósofo Higinio Marín (2010, 137-8) ha recurrido a este poema hernandiano. "'Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo', dice Miguel Hernández y es, no ya poética, sino biológica y genéticamente incontestable". El poema "Mi sangre es un camino" constituye tal vez el ejemplo más claro de este erotismo personal:

> Necesito extender este imperioso reino,
> prolongar a mis padres hasta la eternidad,
> y tirando hacia ti un puente de arqueados corazones
> que ya se corrompieron y que aún laten.

No me pongas obstáculos que tengo que salvar,
no me siembres de cárceles,
no bastan cerraduras ni cementos,
no, a encadenar mi sangre de alquitrán inflamado
capaz de despertar calentura en la nieve (1992a, 533).

Así, es la incorporación a la cadena de la generación lo que perpetúa vicariamente al hombre, y al mismo tiempo le reporta un anticipo de la muerte: al procrear, el poeta se siente parte de una entidad que lo trasciende, una serie biológica de la que participa, y a cuyo imperativo consiente en plegarse. Más que a Cernuda, Neruda o Aleixandre, el poeta al que se aproxima aquí Miguel Hernández es un Unamuno –al que en 1934, como he señalado ya, se refería como "mi padre", exagerando la nota– sediento de trascendencia, pero en quien el amor vendría indisociablemente unido a la expectativa del hijo. Como si su abandono del catolicismo hubiera cancelado la perspectiva de una trascendencia real, de toda aspiración escatológica, la sed de pervivencia del poeta ensayaba estrategias de trascendencia en otros campos, vinculando la historia personal y la patria.

De hecho, la guerra no haría sino intensificar esta lógica unamuniana, al llevar a Hernández a escribir que "para el hijo es la paz que estoy forjando", en la "Canción del esposo soldado": el poeta afirmaba prolongar "el eco de sangre a que respondo" y esperar "sobre el surco como el arado espera", en una sugerencia finalística que hacía al individuo parte de un todo, a través del sexo. Las cartas de Miguel a Josefina son muy elocuentes a ese respecto. Por un lado, en otoño de 1936 llamaba a su novia Josefina al sacrificio al recordarle cómo "tantas novias y tantas madres se están quedando sin sus hijos y sus compañeros" mientras ella se entregaba a las lágrimas "como si únicamente existiéramos tú y yo en el mundo" (1992c, 2461). Por otra parte, le escribía en febrero de 1937, "con la guerra que nos han traído no defendemos más que el porvenir de los hijos que hemos de tener […], yo no quiero que esos hijos nuestros pasen penalidades, las humillaciones y las privaciones que nosotros hemos pasado, y no solamente nuestros hijos, sino todos los hijos del mundo" (1992c, 2493). Es decir, que, contra las formulaciones del erotismo que caminaban por la senda de aquella revolución ética que se solapaba con las reformas políticas de la República, el deseo amoroso hernandiano, y su expresión en *El labrador de más aire*, recaen en la forma más "tradicional", "institucional" incluso, sólo que es precisamente a través de esa sexualidad tendente a la procreación como se reintegra el erotismo a la lucha revolucionaria. El padecimiento, el destino

del individuo, encontraba su sentido a través de la incorporación a la colectividad, en una nueva lógica sacrificial.

¿Revolución? ¿Qué revolución?

En suma, considerado desde esta múltiple perspectiva *El labrador de más aire* es un drama que apunta algunos aspectos revolucionarios, aunque ciertamente discutibles. Ahora bien, ¿qué revolución es esa? Basta abrir el *Homenaje a Cataluña* de Orwell por la primera página para recordar la multitud de siglas que poblaban el espectro político en el bando republicano: PSOE, PCE, CNT, FAI, UGT, PSUC, POUM, JSU, AIT… Cada cual proponía *su* revolución, en un *totum revolutum* por cuya tupida espesura se hacía difícil transitar, para exasperación del combatiente extranjero. E incluso dentro de una misma organización podían darse divergencias sobre el tipo de revolución que se deseaba, como sucedía entre un Indalecio Prieto partidario de colaborar con los elementos burgueses y un Largo Caballero más próximo a la acción tajante. De hecho, puede decirse que esa disparidad de criterios sobre qué era y cómo debía hacerse la revolución supondría un grave lastre para el gobierno de los asuntos militares: la falta de disciplina en algunas milicias, el debate sobre la prioridad de la revolución o de la guerra, los excesos cometidos en forma de violencia indiscriminada…

Desde una lectura a priori fácil de establecer, la revolución más o menos soterrada a la que se invoca en *El labrador de más aire* debería ser la del PCE, dado que este era el partido en que militaba Hernández, quien había ingresado en las filas comunistas precisamente en fechas muy próximas a aquellas en las que comenzó a escribir su drama. Ahora bien, conviene recordar que el PCE era antes de comenzar la guerra un partido relativamente minoritario, y poco decisivo en los lugares en los que había tenido lugar una revolución efectiva: la derrota de los sublevados en Barcelona –si se acepta que allí, y no en otros lugares, primó por unos meses la tarea revolucionaria sobre la bélica– corrió a cargo fundamentalmente de los anarquistas, que se adueñaron de facto de la calle y controlaban toda circulación por la ciudad. Las imágenes de los piquetes de milicianos, con el pueblo armado y paseando su fusil, las filmaciones de los hoteles y restaurantes de lujo colectivizados, ocupados por una masa obrera que accedía así al espacio antaño reservado al privilegio, nos hablan ciertamente de una escenificación perfecta de la revolución, pero una en que

no habían tenido parte significativa ni las autoridades de la Generalitat ni los comunistas del PCE.

De hecho, hasta marzo de 1937 la postura del PCE fue refractaria o reticente, cuando no abiertamente opuesta, a esta revolución: desde su lógica tacticista, más pendiente que las fuerzas anarquistas del eco que los acontecimientos de España podían tener en el extranjero, los excesos violentos podían suponer una dificultad para recabar la ayuda de las potencias europeas que contaban con gobiernos liberales. Las palabras de José Díaz, secretario general del Partido, no dejaban lugar a dudas: los enemigos de la República eran "los fascistas, los incontrolados y los trotskistas", en un lenguaje que delataba tanto el temor ante las tropelías anarquistas como el seguimiento a pies juntillas de las directrices soviéticas, para quien todo partido comunista fuera del PCE era tildado de trotskista primero, y de fascista o colaborador con el fascismo, más tarde. Con su entrada en el gobierno de Largo Caballero, el PCE venía precisamente a terminar con todo recuerdo del "verano revolucionario" que se había vivido el año anterior.

Es decir, que a grandes rasgos puede decirse que había dos grandes proyectos revolucionarios: el que, procedente "de abajo", propugnaban anarquistas y comunistas del POUM; y el que, "desde arriba", mantenía el PCE en su agenda, en compañía de Largo Caballero, pero supeditado a la marcha de la guerra. Ahora bien, y pese a lo que pudiera parecer en algunos pasajes de *El labrador de más aire*, lo cierto es que Miguel Hernández se encontraba involucrado hasta el cuello en este segundo proyecto: la sustitución de las tropas "espontáneas", indisciplinadas e ineficaces de los primeros meses, que reclamaba Líster, tuvo su ejemplo más perfecto en el Quinto Regimiento, o sea, ¡en la fuerza en la que Hernández se alistó a principios de 1937! Es más, por si alguna duda hubiese sobre la pureza doctrinal de su adhesión al Partido, lo cierto es que actuó como comisario político en el Regimiento: su idea de lo que una revolución constituía, parece, debía de estar bien clara, y no tenía mucho que ver con las algaradas populares, la colectivización acelerada y los aspectos más incendiarios de lo que se vio en Cataluña y Aragón en 1936.

Sin embargo, si se atiende a las fechas tal vez se obtenga una luz más precisa sobre el trasfondo político de *El labrador de más aire*. Hoy es imposible contemplar la militancia comunista de Hernández sin recordar al mismo tiempo las luchas internas habidas en el bando republicano, y la confrontación precisamente por la disparidad de criterios acerca de la revolución que se perseguía: los sucesos de mayo de 1937, el asesinato de Andrés Nin y el aplasta-

miento del POUM son tal vez los signos más visibles de la "estalinización" de la política republicana en la segunda fase de la guerra, y Hernández debía de estar en un principio del lado de la oficialidad más tajante. Sus prosas de propaganda y enardecimiento, su trabajo en Altavoz del Frente, sugieren una adhesión incondicional a esta línea salvo tal vez en un punto: a diferencia de otras tragedias rurales de significado político en las que se condenaba igualmente la sumisión del campesinado, como la que escribiría Sender con su *Réquiem por un campesino español* (1953), el drama hernandiano evita arremeter o tan siquiera criticar el papel jugado por la Iglesia, en una discreta y significativa elusión. ¿Por qué?

Conviene tener en cuenta el trasfondo histórico del conflicto religioso: desde la misma proclamación de la República, la Iglesia había contemplado con reticencia, cuando no con auténtico temor, la evolución de los acontecimientos. Los incendios de templos y conventos en mayo de 1931, la expulsión de España primero de los obispos Múgica y Segura y luego de la Compañía de Jesús, los asesinatos de sacerdotes durante la revolución de Asturias… En la Iglesia, junto con la nobleza terrateniente y el Ejército, se quería ver un enemigo del régimen republicano que la política de Azaña venía a desarticular: España debía dejar de ser "oficialmente católica", en una declaración que hizo que corrieran ríos de tinta. Por otro lado, la ingenuidad del católico Alcalá Zamora o las medidas insólitas del también católico Maura habían arrojado a numerosos católicos, en principio poco interesados por la política, al desconcierto primero y a la movilización más tarde, con lo que esa "enemistad" se enconaba a ojos vista. Salvo casos aislados como el cardenal Herrera Oria o los nacionalistas vascos y catalanes, puede decirse que el panorama eclesiástico que podía contemplar Hernández en la primavera de 1936 era el de una creciente hostilidad contra la República.

De hecho, él mismo no era ajeno a esa hostilidad. Su carrera literaria a la sombra de Almarcha y Sijé había respirado ese ambiente de resistencia contra la política antirreligiosa azañista, por otra parte tan llena de malentendidos: en el contexto de exaltación de los primeros meses republicanos, la célebre declaración de Azaña, que en realidad sólo perseguía un reformismo ilustrado que homologara el país con las naciones europeas, se interpretó dentro de los parámetros de un jacobinismo agresivo que no hizo sino crecer durante los años siguientes, como dejan traslucir algunos testimonios literarios. La Compañía de Jesús, expulsada de España durante el primer bienio republicano, era uno de los blancos más fáciles: si ya en su controvertida *AMGD* (1910) Pérez

de Ayala esbozaba una caricatura de la educación en los colegios de jesuitas, en *Amor de madre* (1936) de Manuel Altolaguirre, educado precisamente en el malagueño colegio jesuita de San Estanislao, se ridiculizaba abiertamente la beatería de unos burgueses sólo preocupados por el rezo del rosario y se satirizaba la corrupción de la señoras que decían acudir a misa para encontrarse en realidad con su amante. La piedad sincera y el catolicismo auténtico no existían, sólo la hipocresía y la falsedad. Pues bien, pocos meses antes de comenzar a escribir *El labrador de más aire*, Miguel Hernández parecía contarse entre quienes realizaban esta lectura radical de las palabras de Azaña, y en una dirección muy reveladora. Basta citar las primeras estrofas de "Sonreídme" para comprobarlo:

> Vengo muy satisfecho de librarme
> de la serpiente de múltiples cúpulas,
> la serpiente escamada de casullas y cálices:
> su cola puso acíbar en mi boca, sus anillos verdugos
> reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi corazón.
> Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
> de aquella boba gloria: sonreídme (Hernández 1992, 519).

En apariencia, no cabe duda sobre la resolución del poeta: en el lenguaje del resentimiento, sus versos anunciaban precisamente un posicionamiento acorde con el preconizado por las interpretaciones más radicales de Azaña: "Sonreídme" supone casi una declaración, un certificado, de que el poeta ha dejado de ser "oficialmente católico". ¿Por qué entonces ese silencio, en el momento que más claramente invitaba a una actitud más decididamente anticatólica? ¿No era rematadamente fácil introducir en *El labrador de más aire* la figura de un sacerdote cómplice de don Augusto, o que moviera los hilos para mantener a los aldeanos en una actitud de sumisión, so pretexto de evitar el derramamiento de sangre? De hecho, ¿no aludía "Sonreídme" a los arzobispos que huían "de su mitras obscenas" en compañía del capitalista que escapaba "de su cochino lujo", en una imagen apocalíptica?

Una posible respuesta, poco satisfactoria, sería que en el momento en que Hernández escribe *El labrador* aún no ha tenido lugar la adhesión del grueso de los obispos españoles al alzamiento militar ni la declaración del conflicto como "Cruzada", ni habían proliferado dentro del bando republicano los desmanes contra sacerdotes y religiosos. Por pocas semanas, el poeta se había sustraído a ambos extremos, la violencia antirreligiosa y el confesionalismo

nacionalcatólico, lo que permite que su drama quede menos lastrado por una coyuntura puntual y se comprenda mejor contra el horizonte de conflictos más universales. Ahora bien, desde su conocimiento del grupo de Orihuela, y en particular de las personalidades de Sijé y Almarcha, el poeta no podía engañarse sobre la actitud de una abrumadora mayoría de los católicos españoles: si estallaba la revolución a la que parecía invocar con *El labrador de más aire*, tendría a sus antiguos amigos enfrente.

Más plausible es tal vez una segunda explicación, de índole privada: el momento que atravesaba la relación de Hernández con Manresa. Si se siguen las sugerencias de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira sobre la datación de los poemas sueltos entre los que va incluido "Sonreídme" –que discrepan de las de Vicente Ramos– esta pieza dataría de principios de 1935, o en todo caso de ese año. Es decir, del momento en que el poeta se encuentra inmerso en su vida madrileña, ha roto momentáneamente con Manresa y vive una intensa relación con Maruja Mallo. *El labrador de más aire*, en cambio, data precisamente del momento siguiente, cuando Hernández ha decidido regresar a Orihuela y a brazos de Manresa.

Se trata de una más entre las perplejidades, las intensísimas paradojas, a las que Miguel Hernández se veía sometido. Por ejemplo, su odio a la Guardia Civil y sus desafortunados encuentros con este cuerpo corrían parejos a su aprecio por la persona del guardia Manuel Manresa, el padre de Josefina. Y, lo que es más importante, esto tenía sus consecuencias literarias, como en aquel personaje redimible de *Hijos de la piedra*. Así, no es difícil sospechar que el abandono del catolicismo, o la franca hostilidad contra la Iglesia que anunciaba "Sonreídme", inevitablemente ocasionarían un conflicto entre los novios reconciliados. De hecho, el 18 de julio de 1936 lo que mantenía ocupada la mente y la pluma de Miguel Hernández era sus preparativos de boda, como demuestra su carta a Josefina Manresa fechada ese mismo día. Allí, entre bromas y veras, comentaba con tono sardónico y condescendiente que lo único que lamentaba de la perspectiva del matrimonio era "que me vas a hacer entrar a la iglesia y pasar por una ceremonia que no me da ninguna gana aceptar", aunque por otra parte admitía resignado que "mi nena es muy de iglesia y cree que lo que ésta haga es sagrado" (1992c, 2450).

En realidad, el rechazo de Hernández era relativo, si se lee a la luz del contexto y de su propia trayectoria: su deriva hacia la izquierda y su reciente militancia comunista lo empujaban a contemplar todo lo católico como enemigo, pero, como he señalado en el primer capítulo, esta militancia se inauguraba al

mismo tiempo que escribía su emocionada elegía por el católico Ramon Sijé, en una de las contradicciones internas más desgarradoras del poeta. Y no sólo del poeta: esta misma escisión era compartida por gran parte de la sociedad española, que a duras penas podía arrancarse su formación y su espiritualidad católicas de un plumazo, pese a sus posicionamientos ideológicos. Por ejemplo, En sus *Memorias (1931-36): Amanecer sin mediodía*, Salvador de Madariaga narra lo sucedido cuando expuso en el Congreso que debían cesar los ataques a iglesias y conventos. Empezaron a arreciar las increpaciones y los insultos de numerosos diputados de izquierda, hasta que el orador arguyó: "Mi matrimonio es civil y mis hijas no están bautizadas; los que puedan decir lo mismo, que levanten la mano", palabras ante las que se hizo un repentino y total silencio, que refrendaba la victoria retórica de Madariaga.

Esa misma ausencia de un espacio de ecuanimidad y reflexión en torno a lo religioso, en la vida española del momento, cabe entrever entre las motivaciones de Hernández para su silencio. Parecía que sólo cabía el catolicismo más acrítico o el anticatolicismo más furibundo. Y, ante el dilema puro de secundar la actitud de una Iglesia poco atractiva o atacarla, nuestro poeta adopta –por una vez– una actitud de elocuente prudencia. De hecho, sus cartas a Josefina contienen palabras muy reveladoras. Por ejemplo, en la del 28 de julio de 1936, todavía con la cuestión de la boda entre manos, escribía: "Yo no he dejado de creer en Dios ni he dejado de no creer, pero por ahora no lo necesito" (1992c, 2452). Tras la *boutade* teológica, en un lenguaje que recuerda al de Bergamín, parece esconderse una reticencia, una decisión de demorar la cuestión, entre otras cosas quizá por los poco satisfactorios términos en que venía planteada en la España del momento. Más que una decantación definitiva, lo que recorría el ánimo del poeta era una inquietud a la que era preferible no dar rienda suelta en *El labrador de más aire*.

En cualquier caso, la resolución de Miguel respecto a Josefina sí parecía entonces definitiva, como en efecto lo fue a la postre: de un modo vago, impreciso, el poeta estaba decidido a permanecer con su novia oriolana a toda costa, demorando la dilucidación de cuestiones como la religiosa. Una carta de marzo de 1936, cuando Hernández se encontraba precisamente enfrascado en *El labrador de más aire*, sugiere esta situación. Su contenido me parece especialmente revelador no sólo porque alude veladamente a la relación del poeta con Maruja Mallo, sino porque nos da una idea del retrato que en su mente se había esbozado de Manresa: una suma de cualidades que la hacían aparecer a sus ojos como la encarnación del ideal humilde, popular, digno –y,

por cierto, católico– por el que se había decantado, y que había reflejado en su drama rural.

> No te niego que he conocido otras mujeres –comienza sincerándose allí el poeta –pero he visto la diferencia enorme que hay entre tú y ellas y te prefiero a ti sobre todas. Tú vales más que ninguna: eres sencilla, buena, honrada y tienes todo lo que yo puedo y quiero exigir a una mujer. Con el tiempo, las diferencias del alma que hay entre nosotros dos se ajustarán y nos comprenderemos (Hernández 1992c, 2391).

¿Quiere esto decir que la ausencia de una crítica a la Iglesia en *El labrador de más aire*, como probablemente también la de una crítica a la Guardia Civil, deben explicarse por la relación de Hernández con su esposa? ¿Logró Josefina Manresa atemperar momentáneamente la animadversión o el resentimiento de Miguel Hernández hacia la Iglesia y lo católico en general? Nunca sabremos qué habría sucedido si las cosas hubiesen discurrido por otros cauces, y la precoz muerte del poeta no permite entrar en elucubraciones a este respecto. Lo que sí cabe entrever en el silencio de *El labrador de más aire* sobre la cuestión religiosa es una especie de equidistancia momentánea: una circunstancial puesta en suspenso de la hostilidad que parecían anunciar poemas como "Sonreídme". Al mismo tiempo, algunas confidencias del epistolario del poeta sugieren una distinción entre su actitud hacia la Iglesia y la fe religiosa, esto es, entre un clericalismo que predominaba en gran parte del medio rural español y un Dios a quien provisionalmente no "necesitaría", pero al que no se debía descartar definitivamente. Por tanto, la revolución incoada por Juan en *El labrador de más aire* no sería religiosa ni antirreligiosa, en una elusión que es preciso evaluar a la luz de los condicionamientos y la exigencias del momento, y que sólo se vuelve posible mediante una "idealización" que evita cualquier referencia concreta, cualquier presencia de la imaginería católica, en la aldea en la que transcurre la acción. Cosa, por cierto, bien difícil en la España de 1936, y que hace de ese silencio un rasgo muy revelador.

Creo que si se lee nuestro drama desde estas claves se obtiene una interpretación matizadamente revolucionaria, y no un canto a la resignación o el fatalismo: *El labrador de más aire* sería, entre otras cosas, el trasunto de las opciones morales y políticas por las que se estaba decantando Miguel Hernández en la primavera y el verano de 1936, en un conjunto de ideas de significado netamente izquierdista, pero tamizadas por la personalidad de un poeta de formación católica que, pese a la consideración de José Guillén García (1993) de

que en *El labrador de más aire* hay parlamentos "de inspiración marxista", a buen seguro era absolutamente lego en los conceptos filosóficos del marxismo doctrinario.

Así, al regresar al arquetipo lopesco para encarnar sus reivindicaciones sociales –en concreto, a propósito del problema agrario– el poeta emparenta la actualidad política más rabiosa con los temas imperecederos. En vez de readaptar a un Lope tamizado por la lógica del anacronismo, o de mutilarlo como había hecho Lorca en su versión de *Fuenteovejuna*, en la que suprimía las escenas con los reyes, nuestro poeta se remite a un Lope en el que contempla la formulación arquetípica de un conflicto: el afán de justicia y la defensa de la propia dignidad, contra los oprobios que los humildes sufren a manos de los poderosos. De este modo, el casamiento entre drama de honor e intención revolucionaria, aunque precario o forzado en principio, se resuelve con maestría en la medida en que el momento álgido de la pieza transforma la *representación* en un *acto* revolucionario, por medio del ritual, del que se espera que surta un efecto de concienciación en los ánimos de los espectadores. Si en su conferencia de 1935 decía Hernández que "Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario", bien podemos decir nosotros que él mismo hizo entonces dentro del teatro revolucionario lo que hoy se designaría como lopesco.

VI. MIGUEL HERNÁNDEZ, ¿POETA DEL PUEBLO?

Poeta nacional, poeta popular

Así las cosas, puede decirse que en la elección de Lope como modelo dramático por parte de Miguel Hernández convergen motivaciones de diversa naturaleza: literarias, autobiográficas, ideológicas… Regresar a través de Lope a esa vena popular significaba volver a aquel mundo rítmico, aquella memoria fónica, que yacía en sus primeras escaramuzas con la poesía. Al fin y al cabo, sus lecturas en la Biblioteca Pública de Orihuela habían sido, ante todo, Gabriel y Galán, Zorrilla, Espronceda, Salvador Rueda, Balart y Bécquer: una nómina de sesgo muy distinto de aquella –Homero, Petrarca, Virgilio, Boscán, Dante– a cuya invocación se encomendaba en la "Carta completamente abierta a todos los oriolanos". Es decir, que en este regreso habría un cierto "sinceramiento" consigo mismo: como ha señalado Juan Cano Ballesta (1963, 18), en aquellos poemas juveniles el afán de imitación se muestra tan crudamente porque el poeta, consciente de su escasa formación cultural, necesitaba "cogerse de la mano de un ayo para lanzarse a la gran aventura de la poesía". Sin embargo, a través de ese breve e intenso periplo llegará al descubrimiento de su propio yo poético, del que *El labrador de más aire* es buena muestra.

Conviene recordar aquí que la *imitatio* ha sido siempre el procedimiento más habitual para el aprendizaje del poeta, y que lo es aún más cuando ese ejercicio transcurre en la soledad y el aislamiento relativos de Hernández en Orihuela. Si olvidamos por un momento las ensoñaciones románticas y la idea excesivamente prometeica de originalidad que a menudo comportan, lo cierto es que la voz propia, el yo al que alude Cano Ballesta, es menos producto de una ostensión cruda y más bien resultado de una búsqueda, o de una construcción, sencillamente. De hecho, en la "Carta completamente abierta" el propio Hernández daba muestras de que era consciente de estar realizando "imitaciones /

harto serviles y bajas, / reminiscencias y plagios / y hasta estrofitas copiadas", en una ironía más que delataba su deliberada y morosa adquisición del oficio.

De este modo, en el regreso a Lope habría no sólo una vuelta a un mundo propio sino también, por qué no, una enésima demostración de habilidad retórica: la constatación de que el poeta era capaz de fingir distintas voces con solvencia. A la vista del conjunto de su obra, Agustín Sánchez Vidal (2010, 9-13) ha sostenido que tras la apariencia, divulgada por muchos, de un "trovero instintivo", en Miguel Hernández hay en realidad un poeta concienzudo, que "quema etapas" y "ausculta el idioma" con una rapidez pasmosa. Lo verdaderamente característico suyo sería el paso de una literatura "de segunda mano" a otra "obtenida directamente de su entorno cotidiano". Y, sobre todo, lo peculiar suyo sería el haber logrado llevar semejante empresa a buen puerto: contra el poeta culto que cree hablar el lenguaje del pueblo poniéndose soez o el popular que se supone culto echando mano del diccionario, en Hernández habría una "naturalidad" primordial, pero una naturalidad *que constituye el punto de llegada, no el de partida*.

¿Por qué el poeta se sitúa precisamente bajo la advocación de Lope, para esta singladura? En la encrucijada en que se encontraba en 1935, la figura del *Fénix* reunía una serie de virtualidades que lo señalaban como el arquetipo idóneo para la empresa que Hernández se proponía: un teatro de vocación social, que introdujera temas de actualidad, con un difuminado trasfondo en el que se adivinan algunos acontecimientos de la España republicana –la revolución de Asturias, la Reforma Agraria– y que al mismo tiempo diese cabida a sus preocupaciones personales y recogiese parte de su mundo simbólico. En otras palabras, de algún modo *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* serían entre otras cosas la sutura con la que el poeta acometería la compleja tarea de aliviar su escisión interior, sea mediante el casamiento de elementos en principio contrapuestos, sea mediante una resuelta decantación por un extremo de algunos binomios entre los que se debatía.

De hecho, la elección más o menos ponderada de Lope como respuesta a sus perplejidades rebasa en Hernández la mera letra del texto: más allá de la supervivencia del arquetipo de las comedias de comendador como modelo para sus dramas sociales, no es difícil adivinar en el ánimo del poeta una suerte de apropiación, de emulación o de personación, en un procedimiento que participaba de un fenómeno más amplio y que se escenificaba en la catarata de declaraciones, interpretaciones y juicios que la figura de Lope concitó entre su centenario y los primeros años de la guerra. Lope como literato, sí, pero

también como hombre, como modelo ético, como pauta de comportamiento: contemplado a tres siglos de distancia, la persona del *Fénix* se había transmutado en un símbolo que todos deseaban esgrimir, arrebatándoselo de las manos, como si su ostensión comportara una fuente de legitimidad dentro de un debate de creciente temperatura ideológica.

Pero un símbolo, ¿de qué? Del lado franquista, la respuesta estaba clara: como exponía el artículo "Lope de Vega, artesano", firmado por L. B. en 1935, Lope constituía "el símbolo de la España de su tiempo, simbolizaba la unidad militar y católica del inalterable destino de España". Otro artículo de *Haz*, publicado en 1936 con el título "Lope de Vega en Italia", llegaba a afirmar: "Lope es la exacta representación de la esencia de España". En febrero del mismo año, en "El genio del teatro español: Lope de Vega", Sánchez–Puerta insistía: "el arte dramático español cristalizó en Lope de Vega". Y al año siguiente, el propio Calle Iturrino calificaba a Lope como el iluminador de la "fecunda existencia española" y erigía a *Fuenteovejuna* en "el drama nacional por excelencia".[26] Lope era el poeta español por antonomasia, el gran dramaturgo nacional.

En el lado republicano, por contra, Lope era ante todo un autor "popular". Por ejemplo, Cernuda (2002, 485) expondría pocos años más tarde que "si alguna forma de la poesía ha sido alguna vez popular en nuestro país, sólo lo fue la poesía dramática, y Lope de Vega". Por su parte, en la mencionada conferencia "Lope suelo y vuelo de España" Bergamín reiteraba la expresión "un gran poeta popular" para referirse a Lope, con una significativa insistencia; remitiéndose a Menéndez Pelayo, planteaba la cuestión circular de si Lope era revolucionario por popular o popular por revolucionario, hasta encontrar

26. La lógica que subyace a estas declaraciones era menos gratuita de lo que pueda parecer si se las contempla como una mera exaltación patriótica: por ejemplo, el argumento de Calle Iturrino, al remitirse al momento fundacional de la nación, con la intervención de los Reyes Católicos en las escenas finales del drama, viene a afirmar que Lope estaría asentando el mito nacional. Si bien se mira, se trataba de una lógica muy vigente en su momento: una apropiación simbólica, visible en el escudo mismo de la Falange, en dramas históricos como el *Cisneros* de Pemán o *La Santa Hermandad* de Marquina, en estilo neoescurialense que pronto se adueñaría de parte del panorama arquitectónico o en los delirios imperialistas que dejaban traslucir las declaraciones de algunos intelectuales del bando franquista. España sería una unidad, y una unidad bajo la Corona de la monarquía, desde su origen mismo: una visión providencialista que casaba a la perfección con el vocabulario de Falange, amigo de invocar al origen y al destino como imperativos históricos para la acción.

la respuesta en una huida hacia delante: los pueblos "no hablan nunca más que revolucionariamente", concluía (1973, 174).

En realidad, en algunos casos más que una disyuntiva entre lo "nacional" y lo "popular" lo que se producía era una disparidad en cuanto al significado de este último término: para Azorín (1960, 646) Lope era tan nacional como popular, y otro tanto sucedía en el caso de Ernesto Giménez Caballero (1935, 167). De hecho, dejando a un lado las referencias como *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, la expresión "Genio de España" que da título a su libro de 1932 parece sugerir esa entelequia identitaria de fuentes románticas: un *Volkgeist* que adelanta las ideas más o menos esencialistas de Menéndez Pidal y sus "caracteres primordiales", quizá tamizado a través del organicismo de Spengler, que lo empujaría a reconocer en Lope un autor "popular". A juicio de Gecé, pues, el motor de Lope no era otro que esa "fuerza genesíaca, creadora, vital en función inmanente" (1935, 207) con que se manifiesta la vida en un tiempo y un lugar determinados, particularizando una cultura.

El pueblo, siempre

De este modo, propiciada por la ideología y las circunstancias de la guerra, parece como si durante la década se hubiera producido en el adjetivo "popular" una transformación semántica enormemente reveladora, pero casi imperceptible. El regreso de lo popular, que revestía un interés predominantemente formal en la poesía veintisietista –esto es, en una generación en principio marcada por su elitismo, su poética relativamente hermética y su creciente interés por unas vanguardias de sesgo inevitablemente minoritario– iba adquiriendo nuevos tintes en los treinta: además de tener un oído para la expresión "del pueblo", una capacidad para recrear las formas tradicionales, anónimas o de autor colectivo, el autor original e individual debía ahora hacerse consciente de la necesidad de "fundirse" con esa colectividad en un propósito político concreto, lo que podía comportar una rebaja de la exigencia estética que asegurase la universalidad social de la recepción y una oportuna supeditación a las directrices de la ortodoxia ideológica.

Hay al menos dos factores que coadyuvan a explicar no sólo las raíces de este popularismo estético-político, sino lo que el escritor se jugaba en él. Por un lado, algunas de las reflexiones más lúcidas sobre el ser de España arrojaban un diagnóstico bastante unánime: la sociedad y la cultura españolas eran consustancialmente populares. Unamuno había abierto fuego en este frente

con *En torno al casticismo*, uno de sus primeros libros y piedra de toque de la sensibilidad noventayochista. Su tesis es conocida: ante una creciente "europeización" de España, con la proliferación de traducciones y viajes, y ante el paralelo anquilosamiento academicista de cierta tradición –en una crítica más o menos velada a Menéndez Pelayo–, el genial bilbaíno se pregunta por la "tradición eterna" española, que yacería en lo "castizo", a saber, "el desquite del viejo espíritu histórico nacional que reacciona contra la europeización" (2005, 262). ¿Dónde se reconocería ese casticismo, que es otro nombre para la esencia, más o menos popular, de una nación? En Castilla, en el teatro calderoniano, en la mística. Sobre todo, donde se reconoce es en la "intra-historia", en "el pueblo desconocido", porque, en una declaración de fe ciega en las virtualidades de esa entidad magmática, "lo que hace la continuidad de un pueblo no es tanto la tradición histórica de una literatura cuanto la tradición intrahistórica de una lengua" (2005, 169). En otras palabras, la verdadera tradición –de *tradire*– hay que buscarla no tanto en las manifestaciones individuales y externas, sino en el venero de una corriente soterrada a lo largo del tiempo. El verdadero creador es el pueblo, anónimo e inmemorial.

Ciertamente, las reflexiones unamunianas quedaban lejos –y no sólo por lo que atañe a la cronología– de las lecturas de Hernández en 1935 ó 1936, si bien es posible que sus editores Bergamín e Imaz, tan devotos de Unamuno, le sugirieran algunas lecturas en esa dirección. Por otra parte, el poeta Unamuno no era en absoluto ajeno a la formación de Hernández y hacia 1934, antes de la irrupción de Neruda, constituía uno de los maestros más admirados por Miguel, como se pone de manifiesto en una carta al propio Bergamín de de diciembre de ese año. Además, uno de los amigos y corresponsales de Unamuno, Antonio Machado, no sólo había suscrito ese popularismo castellanista con "La tierra de Alvargonzález", sino que en su *Juan de Mairena* de esos mismos años treinta exponía algunas ideas no muy alejadas de la tesis unamuniana, pero adaptadas y acrecidas por la creciente tensión política. Todo *Juan de Mairena*, de hecho, es una recurrente defensa del "folklore", el "saber popular", el "alma del pueblo", y un vituperio del "preciosismo" y la "originalidad frívola". "Casi todo lo que no es *folklore* –había escrito en 1936, parafraseando el conocido aforismo de Eugenio d'Ors– es pedantería". Y también: "La verdadera poesía la hace el pueblo", o "La aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores". Pues bien, en el momento en que la guerra llame a su puerta y haga que sus preocupaciones basculen más hacia

lo político, su rechazo del marxismo como "desviación judaica" no le impedirá casar popularismo ético y posicionamiento ideológico:

> Si tuvierais que tomar parte en una lucha de clases no vaciléis en poneros al lado del pueblo, que es el lado de España, aunque las banderas populares ostenten los lemas más abstractos. Si el pueblo canta la Marsellesa, la canta en español; si algún día grita ¡viva Rusia!, pensad que la Rusia de ese grito del pueblo, si es en guerra civil, puede ser mucho más española que la España de sus adversarios (Machado 2004, 32).

En el extremo contrario del debate se encontraba un Ortega y Gasset, que con su *España invertebrada* (1921) había sentado ya las bases de su pensamiento social. El problema de España, afirmaba allí el filósofo, estribaba precisamente en que en ella la masa, el pueblo, se negaba a ser masa y seguir a una minoría selecta, lo que propiciaba la desmembración de la sociedad española. La famosa "decadencia" que había preocupado al 98, y que terminaría constituyendo el mito fundamental del fascismo, consistía básicamente en que la aristocracia había perdido sus cualidades de excelencia, dejando a la deriva una nave que quedaba en manos de lo "popular", lo "anónimo". La raza española era de temperamento "rural", "agrícola", y su rasgo más definitorio la desproporción entre el valor del vulgo y el de las minorías selectas:

> La personalidad autónoma, que adopta ante la vida una actitud individual y consciente, ha sido rarísima en nuestro país. Aquí lo ha hecho todo el "pueblo", y lo que el "pueblo" no ha podido hacer se ha quedado sin hacer. Ahora bien, el "pueblo" sólo puede ejercer funciones elementales de vida, no puede hacer ciencia, ni arte superior, ni crear una civilización pertrechada de complejas técnicas, ni organizar un estado de prolongada consistencia, ni destilar de las emociones mágicas una elevada religión. Y, en efecto, el arte español es maravilloso en sus formas populares y anónimas –cantos, danzas, cerámica– y es muy pobre en sus formas eruditas y personales […] Estos raros genios españoles han sido siempre medio "pueblo", sin que su obra haya conseguido nunca libertarse por completo de una ganga plebeya o popular (1951, 107).

Puede decirse que la denuncia de esa proporción inversa en Ortega se obtiene casi de una simetría con las ideas unamunianas sobre este respecto: para Unamuno y Machado toda salvación procedía de lo popular, para Ortega el mal se encuentra precisamente en su predominio. Si a esto se le suma el corolario de su *Rebelión de las masas*, donde dignostica la soberbia de ese hombre

gregario, orgulloso de su asimilación a un todo indiferenciado, ufano de no sobresalir por ningún motivo, el resultado es un posicionamiento diametralmente contrario del que inspiraría a un Miguel Hernández. No obstante, conviene subrayar un hecho significativo: Ortega coincide en gran medida con Unamuno y Machado al señalar esa entraña popular de la cultura española, lo que varía en su caso es la valoración que semejante condición le merece. Frente a otras culturas europeas en que la obra individual es más visible y goza del estatuto de un legado común, en España echa de menos un caldo de cultivo fecundo para determinadas actividades, sin las cuales no puede subsistir una nación, y menos mantenerse vigorosa.

En los años en que Hernández desarrolla su carrera literaria, esta misma oposición de pareceres se reproduce, por ejemplo, en el contraste entre las ideas de Bergamín y las de Cernuda. En *La decadencia del analfabetismo*, el director de *Cruz y Raya* desarrollaba un elogio de "lo que un pueblo tiene de niño y lo que un hombre puede tener de pueblo", es decir, de la tradición oral y anónima que lo configura en gran medida, denunciando el inicio del declive de esa tradición con la llegada de la Ilustración dieciochesca y su "pasteurización" de la poesía. En unos muy unamunianos términos, Bergamín venía a invocar la resistencia a esa creciente modernidad que se obtiene del éxodo rural, de la educación obligatoria, de la difusión de los *mass media*. Sus declaraciones, y el tono general del ensayo, desde su propio título, constituyen una llamada a la provocación: "La decadencia del analfabetismo es la decadencia de la cultura espiritual", "Perseguir el analfabetismo es perseguir rastreramente al pensamiento", "La decadencia del analfabetismo es, sencillamente, la decadencia de la poesía"… ¿Dónde sobrevive ese feliz "analfabetismo" del que nace la poesía auténtica? En Andalucía –una Andalucía, no debe olvidarse, que por aquel entonces daba un Lorca, un Alberti, un Altolaguirre, etc.–, porque esta región se ha defendido mejor contra las culturas "literales" que agostan esa niñez de los pueblos. En suma,

> el analfabetismo español es el sentido y la razón profunda de una cultura popular del espíritu que se niega a morir alfabetizada, esterilizada por la aplicación paralizadora y sistemática de la letra muerta. La letra mata al espíritu […] El analfabetismo espiritual y creador de los pueblos es lo que los pueblos tienen de niños, de infancia permanente (1961, 41-42).

Si se lee a la luz de la cronología el ensayo de Bergamín –publicado en 1934– se corre el peligro de interpretarlo como una llamada de atención so-

bre el precio que se pagaba por la modernización del país, o al menos como una crítica a algunas novedades republicanas. Así, la labor del Ministerio de Instrucción Pública, que lógicamente consideraba la educación de las clases populares un servicio público y una obligación histórica, que empezaba por la alfabetización, o la iniciativa de las Misiones Pedagógicas, que llevaba la cultura a las zonas rurales menos beneficiadas por el progreso, allí donde sobrevivía ese bergaminiano pueblo, "incontaminado" de cultura literaria, despertarían una romántica nostalgia por un mundo –el de la unamuniana "tradición eterna", poco más o menos– que se veía en peligro de extinción. "La lucha que el Estado y el pueblo español vienen sosteniendo –se afirmaba en el decreto con que se creaban las Milicias de la Cultura en enero de 1937– es también una lucha por la cultura del pueblo". Ahora bien, no debe olvidarse que en realidad el ensayo era la transcripción –algo reelaborada, cabe suponer– de una conferencia impartida en 1930, antes del advenimiento de la República. De modo que, más que un reproche a actuación política alguna, se trataría de un lamento por un fenómeno universal, y acaso inexorable. En las declaraciones de *La decadencia del analfabetismo*, tan retrógradas en apariencia, es preciso leer ese espíritu amigo de la polémica, aficionado a mostrar la discrepancia entre verdad y sentido común, proclive al desafío retórico de refutar la opinión general, que había en un unamuniano como Bergamín.

De hecho, no faltaban en aquellos años revisiones más o menos irónicas o lúdicas de la doctrina oficial, o del programa regeneracionista de despensa y escuela. Por ejemplo, en sus crónicas neoyorquinas de los primeros años de la década, que luego recogería en *La ciudad automática* (1934), Julio Camba recuperaba en ocasiones su vertiente más anarcoide para criticar a una República que iba a "tomarla" con el analfabetismo, cuya condición de causa de atraso y barbarie suponía "una superstición de nuestras izquierdas". Por eso, añadía, mientras no se aclarara qué era lo que había que leer, más allá del simple y escueto mandato de hacerlo, él se declaraba "votante del analfabetismo". En su lógica resuena el aprecio del casticismo y la singularidad derivada de lo popular, en un tono que no puede resultarnos ya extraño: el refranero y la poesía popular española rayarían, a su juicio, a la altura de Homero y las sagas nórdicas, todos ellos productos literarios del analfabetismo. Es más, lo que entre veras y bromas proponía Camba era una suerte de "reserva cultural", en la que tras una oportuna tierra de nadie se preservarse incontaminada la cultura popular, y esto por razones a las que no es ajeno su ideario anarquista de juventud:

> Yo creo que si España quiere conservar la originalidad de su carácter y de su inteligencia tiene que poner a salvo de las pamplinas periodísticas y los lugares comunes literarios un 50 por cien, por lo menos, de su población […] España es el país más individualista del mundo, y no se puede ir así como así contra el genio de una raza (1960, 95-6).

El analfabetismo como "afirmación individual", contrapeso para la "estandardización del pensamiento", como dice en otro momento Camba. Contra posicionamientos como este se encontraba un Cernuda que, distante y escéptico ante la oleada de popularismo levantada por la guerra, reservaría sus opiniones para su ensayo "Poesía popular", publicado en 1941. Allí, el poeta sevillano hacía pie en una idea de Jiménez, la de que lo popular es "imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido", que invertiría la lógica del proceso de transmisión unamuniano, para minusvalorar una poesía popular que, al dirigirse al hombre "como miembro de una casta" y no tanto al hombre en general –como sugiere la conocida frase de un Wordsworth al que había empezado a leer en su exilio británico– obtendría en cuanto obra arte una base muy "precaria". El resultado era un rechazo del imperativo populista:

> El problema no es rebajar el arte a la condición actual de las clases inferiores de la sociedad, sino levantar el nivel cultural de éstas, para que algunos, entre todos aquellos que las forman, puedan acercarse al arte si así lo desean. Esto último, como vemos por lo que ocurre con las otras clases de sociedad, cuya educación y ocios le permitirían mayor dignidad en sus gustos artísticos, rara veces ocurre. Porque no debe olvidarse que el arte es para pocos, no por presentar carácter aristocrático sino porque requiere, como la ciencia, unas cualidades especiales, y no todos los hombres tienen para él vocación. Si se olvida esta condición fundamental del arte, pretendiendo no elevar al hombre hasta el art, sino rebajar éste al nivel de la masa común, lo convertimos entonces en un bufón de la estupidez humana […] Todos conocemos la clase de versos a que me refiero: una nueva forma del aguachirle castellana de que hablaba Góngora. Mas ¿por qué se la llama popular? Porque no es el pueblo sino el vulgo, una mezcla indistinta de burguesía, pueblo y aristocracia, nivelados por la común pobreza del gusto y de la mente, quienes forman su público (2002b, 484-5).

Es muy revelador que la reflexión sobre esa poesía popular arranque de unas afirmaciones preliminares sobre la posible "utilidad" de la poesía: Cernuda escribe pasado el espectáculo de una politización de la vida española en todos los órdenes, también el cultural, durante la cual en muchos momentos

se había identificado "popular" con "útil", a través del nudo del compromiso del escritor, que a él terminó por antojársele una suerte de esclavitud. Desde su arraigo en una *haute culture* cosmopolita y una conciencia poética heredera en último término del individualismo simbolista, Cernuda no podía sino suscribir la decantación juanramoniana por la "inmensa minoría". Y si a esto se le añade la experiencia de la represión ideológica vivida en Valencia en sus propias carnes, o en las de amigos como Víctor Cortezo, era casi previsible la decantación de Cernuda. Pero lo que su razonamiento "democrático" sugiere, además de una exposición apologética de su propia participación en las Misiones Pedagógicas, es una momentánea aproximación al discurso de Ortega, por quien tan pocas simpatías expresa en sus ensayos de crítica (pese a que fue en la *Revista de Occidente*, por mediación de Salinas, donde hizo su entrada en el mundo literario de Madrid): la aspiración a la excelencia en la que la igualdad es de oportunidades, no de méritos; la valoración positiva de lo aristocrático, pero entendido en un sentido espiritual y no puramente biológico; el desprecio por la indistinción plebeya y la denuncia de la "nivelación", heredada directamente del lenguaje orteguiano, no dejan lugar a dudas.[27]

Sin embargo, pese a criterios como el de Cernuda, algunos testimonios resuenan con una fuerza muy elocuente: lo que venía sucediendo desde varias décadas atrás, y se recrudeció y politizó con la República, fue la fascinación que lo popular y lo rural ejercían sobre unas clases medias más o menos ilustradas y urbanas. Por ejemplo, el prólogo a *Los intereses creados* permite contrastar el popularismo impostado con la propuesta de Hernández en *El labrador de más aire*. Merece la pena citar por extenso el texto benaventino, que hace preceder una comedia con Polichinela y Colombina entre sus protagonistas de palabras como las siguientes:

> He aquí el tinglado de la antigua farsa, la que alivió en posadas aldeanas en cansancio de los trajinantes, la que embobó en las plazas

27. De hecho, la diatriba cernudiana contra el escritor que para congraciarse con el gusto mayoritario "se rebaja al nivel de la masa común" retoma una advertencia tajante de España invertebrada. "En un país donde la masa es incapaz de humildad entusiasmo y adoración a lo superior –afirmaba allí Ortega– se dan todas las probabilidades para que los únicos escritores influyentes sean los más vulgares; es decir, los más fácilmente asimilables; es decir, los más rematadamente imbéciles". Cernuda, que ensayó diversas argumentaciones para justificarse la tardanza del público lector en apreciar su obra –entre ellas, la idea de *Historial de un libro* de que hay escritores que nacen con el público ya hecho y otros que tiene que hacérselo–, no podía sino estar de acuerdo.

> de los humildes lugares a los simples villanos […] Gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubiera reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces, más que de la farsa, reía el grave de ver reír al risueño, y el sabio al bobo, y los pobretes de ver reír a los grandes señores, ceñudos de ordinario, y los grandes de ver reír a los pobretes, tranquilizada su conciencia con pensar: ¡también los pobres ríen! […] Fue de todos y para todos. Del pueblo recogió malicias y dichos sentenciosos, de esa filosofía del pueblo, que siempre sufre (1982, 13-14).

Es dudoso que este debate influyera de un modo directo en Miguel Hernández, que muy probablemente desconocería sus fuentes directas en muchos casos. Poco verosímil parece que leyera el ensayo de Unamuno, aunque algo más que se asomara a los escritos de un Machado siempre admirable a sus ojos;[28] por otra parte, el hecho de que Ortega y Bergamín fueran precisamente los editores de *El rayo que no cesa* y *Quién te ha visto y quién te ve* sugiere la posibilidad de que el poeta se interesara por las ideas de estos dos autores, pese a la amistad con Ramón Sijé, que echaba pestes del primero y vio rechazada su revista por el segundo. La situación, no obstante, más bien debió de ser la contraria: que, en una atmósfera cargada con los ecos de esta polémica sobre la naturaleza y el papel de lo popular en la cultura, la figura de Hernández irrumpiera como una invitación a la anagnórisis; que en él se reconociera una presencia de lo popular mucho más genuina que la de tentativas como la referida de Benavente; que se interpretara su figura como una penúltima manifestación de aquella "tradición eterna". Hay que hacer el esfuerzo de imaginar el signo de esa irrupción suya en ese medio literario en el que la mitificación de lo popular llevaba décadas larvándose. "¿Buscaban ustedes al pueblo?", parece ser el argumento de Hernández. "Pues aquí me tienen".

De hecho, Miguel Hernández casi había recibido una invitación a secundar esta lógica de manos de su amigo Ramón Sijé. En su artículo "Meditaciones de Fuenteovejuna" (1931), el ensayista oriolano había desarrollado la teoría de que desde la derrota de los comuneros no había habido propiamente "pueblo" en España, esto es, un cuerpo social popular que se manifestase abiertamente como tal y que tomase las riendas de su destino. Contra el arte "popular" que semejante situación habría propiciado, todo lo que se había producido en Es-

28. Ya en la entrevista que se le hizo en *Estampa* Hernández incluyó a Machado entre sus poetas favoritos, y en la cárcel expresó también su predilección por el sevillano, que sólo iba a la zaga de Jiménez entre sus preferencias.

paña era más bien un arte "de muchedumbre", afirmaba Sijé, en términos que recuerdan la queja orteguiana. Sin embargo, aventuraba el ensayista, algunos logros coetáneos permitían albergar la esperanza de un renacer de lo legítimamente popular, y el poeta Miguel Hernández no podía dejar de advertir con claridad dónde se encontraba el camino para ese renacer:

> Ese conflicto entre el arte de muchedumbre y el arte de pueblo destrozó nuestra literatura y principalmente nuestro teatro. Hoy –lo digo con alegría de reconquistador de tierras perdidas–, un romancillo de García Lorca en *Mariana Pineda* me trae versos del romances del Cid y unas versiones que poseo de la "Santa Casilda" de Alberti me recuerdan unas tablas de una virgen cristiana. (Sijé 1987, 524)

Pero he dicho antes que había un segundo acontecimiento que contribuía a explicar este popularismo estético y político. Si esa larva venía madurando desde tiempo atrás en el discurso literario, en la reflexión sobre lo social, durante los años treinta se transmuta en una estratagema de apropiación de la que aparecen numerosas muestras, cada vez más frecuentes cuanto más se acerca uno a la guerra: términos como "España", "pueblo" o "pueblo español" se empleaban a menudo en una restricción semántica que delataba el lenguaje de la propaganda. Por ejemplo, en su conocido cartel para recabar ayudas para la República, Joan Miró estampó el lema *Aidez l'Espagne*, como si en la Guerra Civil se tratase de defender la patria de la agresión de una potencia extranjera. Ya en el exilio, un Cernuda desencantado no sentía empacho alguno en relatar, en "Impresión de destierro", el encuentro con un exiliado que le espeta: "'¿España?, dijo. 'Un nombre. / España ha muerto'", en una ecuación flagrante entre la patria española y el proyecto de la República. E incluso terminada la dictadura, monografías como la de Robert Marrast, que estudian exclusivamente lo acaecido en las ciudades del bando republicano, se titulan *El teatro en España durante la Guerra Civil*, como si Burgos, Valladolid o Ávila no se encontrasen dentro del territorio español, o como si en ellas no hubiese habido teatro entre julio de 1936 y abril de 1939.

Se trataba de un lenguaje de la exclusión que el franquismo reprodujo hasta la saciedad, pero en el que ambos bandos habían incurrido durante el conflicto, e incluso, como se ve, después de él. Cuando Machado decía que al gritar "viva Rusia" el pueblo era mucho más español que la España de sus adversarios, cuando Neruda estampaba la expresión "pueblo español" en su antología en apoyo de la República, o cuando Federica Montseny declaraba que el verda-

dero héroe era "el pueblo", arrojaban al vacío, o a algo peor, a los miles de combatientes del bando franquista que procedían de las clases populares. De hecho, pese a sus intentos de política cultural de rasgos populistas en el territorio rebelde –los carteles de Carlos Sáenz de Tejada, las representaciones teatrales dirigidas por Luis Escobar, que recuperaban textos áureos– puede decirse que en la batalla por el monopolio de la palabra "pueblo" resultó victorioso el bando republicano, mientras el franquista se preocupaba más por los ecos épicos de la Reconquista y la retórica imperial, que darían lugar al espíritu de Cruzada y a la estética escurialense.

En realidad, y más allá del debate estrictamente español, si se toma un poco de distancia se advierte que este popularismo y sus connotaciones políticas eran casi un rasgo de la década. Por ejemplo, en *Las uvas de la ira*, de Steinbeck, la madre hacía una declaración que John Ford trasladaría al memorable monólogo final de su adaptación cinematográfica: "Quizá sea eso lo que nos hace más resistentes. Los ricos viven y se mueren, y sus hijos son todos inútiles, y también se mueren. Pero, Tom, nosotros seguimos viviendo. Tom, nosotros somos los que realmente vivimos. Nosotros somos el pueblo" (1981, 311). Desde la óptica de una Depresión de la que se responsabilizaba a las élites financieras, no era difícil comprender ese imperativo populista: basta un vistazo a las películas de Frank Capra, por ejemplo, para comprobar cómo todo lo sano, bueno y legítimo recaía del lado de un "pueblo" que, mediante una hábil prosopopeya, quedaba transmutado en un ente inmemorial, eterno, omniabarcante. Incorporarse a él proporcionaba al individuo una suerte de trascendencia intrahistórica. Y en Europa, desde una inspiración ideológica distinta de aquel *New Deal* improvisado, el lenguaje no variaba mucho: el Museo era del Pueblo, el Frente era Popular.

Ni que decir tiene que en la mente de Hernández no cabían muchas dudas a este respecto. "Pueblo, chorro que quieren cegar, estrangular, / y salta ante las armas más alto, más potente", escribía en su poema titulado precisamente así, "Pueblo", en una lógica que adaptaba a la circunstancias de la guerra el vocabulario de declaraciones como las de la madre de Steinbeck. "Arrasarán un hombre, desclavarán de un vientre / un niño todo lleno de porvenir y sombra, / pero, tras los pedazos y la explosión, la madre / seguirá siendo madre". Es más, en el ya citado "Sonreídme" es revelador que la alternativa a esa Iglesia a la que se abandona definitivamente la constituye un "pueblo" de perfiles obreristas: la hoz y el martillo, el labrador y el trabajador fabril, marcharían juntos por la senda que el poeta señala como un regreso a lo personal suyo, a

su verdadero mundo. El verdadero ecumenismo –o catolicismo, si se atiende a la etimología– era el del pueblo. Así, ante el nuevo cariz que adoptaba la atmósfera social y cultural, el poeta oriolano, hijo de un mundo sencillo y rural, debía sentirse a sus anchas:

> Sonreídme, que voy
> a donde estáis vosotros los de siempre,
> los que cubría de espigas y racimos la boca del que nos escupe,
> los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,
> os arrancáis la corona del sudor a diario […]
> Salté al monte de donde procedo,
> a las viñas done halla tanta hermana mi sangre,
> a vuestra compañía de relativo barro (1992, 520).

Obviamente, este obrerismo no era exclusivo de Hernández. Puede decirse que, de hecho, hubo una especie de obrerismo ético y estético que no era ajeno a un imperativo popularista. Un indicio, por ejemplo, sería la afición generalizada a vestir el mono azul, que durante aquellos años se convirtió en algo más que el nombre de una revista. ¿No resultan a este respecto elocuentes las fotografías de un Lorca, señorito e hijo de buen cacique, que jamás había trabajado con las manos, embutido en su mono de La Barraca en la Huerta de San Vicente granadina? Todo parecía empujar en una misma dirección, en la que casaban lo estético y lo político: a la resaca de los tanteos vanguardistas –de aquel arte nuevo que, como definía Ortega con su idea de "deshumanización", era inevitablemente "impopular"– se sumaba una especie de bendición *urbi et orbe* de cuanto sonase a pueblo, a indistinción, en una simplificación ideológica que en los primeros momentos de la guerra llevaría a los ánimos más exaltados a "dar el paseo" a quienes no presentaran las manos encallecidas por el trabajo manual.

El escritor no era ajeno a esta exigencia proletaria de ostentar unas manos bien trabajadas: lejos de las exquisiteces de antaño, del poeta y el dramaturgo de hogaño se solicitaba que recuperasen esas formas populares, para producir textos en los que "el pueblo" se reconociera. Y, de nuevo, se quiso ver en Lope un modelo: cuando en octubre de 1937 María Teresa León –máxima responsable del Consejo Nacional para el Teatro– rinde homenaje a la URSS en su vigésimo aniversario, recuerda ante todo ¡las representaciones de *Fuenteovejuna* en los escenarios revolucionarios! ¿Por qué el lenguaje de Lope, de ese Lope "popular", es también el idóneo para llevar el entusiasmo revolucionario a la escena española? Porque al dar con la expresión certera del alma popular,

Lope lograba lo que muchos de los escritores revolucionarios ansiaban en secreto, pero se sentían incapaces de alcanzar desde su origen burgués: ofrecer al pueblo un espejo en el que este se reconociera. Y León conocía esta lógica de impostación de la voz de primera mano: no en vano su compañero, Alberti, había sido uno de los poetas más destacados del neopopularismo de los años veinte y había realizado algunas tentativas dramáticas en la vena de Lope, como *El trébol florido*. Así, contra quienes esgrimían la pobreza cultural del público mayoritario para propugnar otras líneas de programación, León argüía que "un campesino nuestro entiende cualquier obra de teatro clásico, tiene los oídos llenos de canciones antiguas magníficas, que es una cultura que los siglos dejaron y transmitieron de padres a hijos".

Pese a la enemistad que desembocó en sus enfrentamientos de las últimas semanas de la guerra, creo que las palabras de León y las iniciativas de Alberti bien pudieron despertar en Hernández una reflexión sobre su propio quehacer, sobre su propia trayectoria literaria. O quizá debería decir que esta reflexión pudo tener lugar no *pese a* sino precisamente *con ocasión de* las declaraciones de León y de tantos escritores procedentes de la burguesía española que durante la contienda secundaron con entusiasmo al bando republicano. Si es cierta la leyenda de que en aquel homenaje de 1939 a la mujer antifascista Hernández se mostró molesto ante semejante dispendio, hasta recibir una bofetada de la organizadora del evento, que no era otra que María Teresa León, estaría traduciendo en actos y palabras esa disparidad de su compromiso: frente a los escritores popularistas o neopopularistas, que desde su formación elitista se habían dejado seducir por los modos orales y populares, él podía postularse como un poeta "auténticamente popular", con toda la legitimidad de la genealogía. Una voz nacida del pueblo mismo, no un advenedizo guiado por el oportunismo estético o el coyunturalismo político.[29] Desde luego, eso sugería su leyenda.

Es más, puede decirse que lo que los acontecimientos de 1935-36 obraron en el interior de Miguel fue probablemente una suerte de autorreconocimiento, o de autoaceptación personal: sus maneras francas y toscas, que en un primer momento lo habían podido lastrar, víctima de un cierto complejo inevitable ante la sociedad literaria madrileña, suponían una ventaja en el ambiente inter-

29. El propio Alberti advirtió lo problemático de este trasvase de lo popular cuando recordó en *La arboleda perdida* (1982, 294) las críticas que recibió su Fermín Galán y añadió que, antes que nada, su mayor equivocación consistió "en haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático".

clasista de la República; su presencia, su rostro curtido por el sol, su mismas manos, que delataban un origen campesino, eran más bien un mérito a los ojos de quienes, como Palencia, Mallo y los miembros de la Escuela de Vallecas, soñaban con una ruralidad que se perfilaba como el perfecto reverso de una urbe inhóspita. Es más, con sus nuevos rumbos ideológicos, el poeta no se veía obligado a abandonar del todo su formación inicial a la sombra de Almarcha y Sijé, sólo tenía que "reformularla", conservar hasta cierto punto su forma para rellenarla con nuevos contenidos. Del mismo modo que, como ya se ha expuesto, su aproximación al comunismo le impelía a regresar al tema del trabajo en un tono heroico, pero abandonando la visión católica, o a recrear la imagen del mártir pero desde una óptica secularizada, su temprana autocaracterización como poeta popular podía tener fácil cabida en su nuevo imaginario. Si, como aseguraba d'Ors (1944, 36), el barroco "siempre tiene en su esencia algo de rural, de pagano, de campesino", el poeta barroco que había sido Miguel Hernández hasta 1934 apenas requería de una trasposición de elementos para dar voz a sus nuevas inquietudes.[30] O al menos eso parecía creer en una primera instancia, con *El labrador de más aire*; los dramas de su *Teatro en la guerra* inducen a pensar que a esa primera instancia sucedió otra en la que el poeta se impuso una ortodoxia estética de magros frutos literarios. En cualquier caso, en 1936 Hernández no podía ignorar que lo popular estaba en boga, y que en el mundo de las letras nadie podía encarnar mejor ese pueblo que él.

El papel del poeta

Sin duda, en el contexto de la confrontación ideológica este lenguaje populista contaba con una ventaja: su materia abstracta, evanescente, que lo blindaba contra el desmentido de la experiencia. Porque ¿quién era el pueblo? ¿Dónde se encontraba? ¿De qué lado estaba? Desde la lógica de la prosopopeya, que Hernández había acatado con su poema "Pueblo", esa abstracción estaba servida. Cualquiera podía arrogarse la legitimidad del pueblo, porque cualquiera podía ser el pueblo. Ahora bien, la circunstancia de la guerra y el enardecimiento de la propaganda exigían algo más: héroes a los que proponer

30. Así lo califica Francis Komia Aggio (1993), sobre todo en lo que atañe al Miguel Hernández de los años 1933-34, donde su escritura se llena de antítesis, rezuma el sentimiento de desengaño y deja traslucir la contradicción entre sensualismo y trascendencia que son características del barroco.

como modelos imitables, figuras que sólo podían ser individuales para apelar a la conciencia del auditorio, en una estrategia del epítome que aparece en el libro hernandiano de poemas de la guerra, titulado precisamente *Viento del pueblo*. Allí, la apelación concreta y palpable de Rosario la dinamitera, la Pasionaria, el soldado internacional o el comisario político Pablo de la Torriente convive con la recaída en la prosopopeya de "Llamo a la juventud", "Euzkadi", etc. El popularismo reclamaba una anagnórisis, el pueblo solicitaba un rostro.

La dedicatoria a Vicente Aleixandre es elocuente respecto a este delicado y espinoso punto: "los poetas somos viento del pueblo", afirma allí Hernández, "nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas […] El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo" (1999, 55-56). ¿No es posible, aplicando una pizca de malicia interpretativa, desenmascarar la lógica popularista que mueve a Hernández, y a tantos otros? Al erigirse en heredero de un caudal milenario y sobrecargarse de responsabilidad, el poeta se justifica y se apoya en un venero, una fuerza que trasciende su individualidad; pero al mismo tiempo conserva ésta solapadamente, en la medida en que confía en "conducir" al pueblo, retomando la idea profética del poeta, heredera lejanamente de un Shelley o un Blake, a la que Bergamín alude en *Mangas y capirotes* y que León Felipe había divulgado durante los años veinte y treinta. A la lógica sacrificial del compromiso subyacía, en muchos casos, la reformulación de un elitismo de fondo.

Así, la adhesión incondicional a esa entidad más o menos abstracta, "el pueblo", y la simultánea conservación del privilegio, plantean algunos problemas a los que no es ajena la inspiración lopesca del teatro social hernandiano: transmutarse en poeta popular significaba en 1936, entre otras cosas, asegurarse un puesto en los batallones literarios de la República. Lo peculiar de Hernández, es que en su caso ese "sacrificio" estético vendría refrendado por un sacrificio vital al que fueron completamente ajenos sus correligionarios, demasiado entretenidos con los actos del Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1937, con las actividades del Ministerio de Propaganda y con las cenas, recepciones, fiestas y reuniones sociales de distinto tipo, en las que la República se prodigaba generosamente con sus literatos.

En realidad, si bien se mira, la confrontación ideológica, la militancia política y la circunstancia de la guerra ofrecían a Hernández la solución para un conflicto personal que arrancaba del comienzo mismo de su carrera literaria: la dificultad de hacer compatibles su vocación poética y las exigencias laborales

de su medio campesino, conflicto que en gran medida trajo consigo el enfrentamiento del poeta con su padre. Por ejemplo, en una carta a Luis Almarcha de octubre de 1932 Hernández se expresaba amargamente sobre este particular:

> Yo me ahogo en mi casa. Me dicen que no hago nada. Y yo no respondo que en los seis meses que no hago "nada" he hecho más que nunca (dar un salto enorme en la poesía, leer muchos libros y preparar uno para dentro de unos días), porque ¿para qué?... Ellos no sabrán nunca que leer y hacer versos e inclinarse sobre la tierra, o sobre las cabras, son la misma cosa (Hernández 1986, 45).

La orientación comunista del poeta y la urgencia de la guerra vinieron a resolver en su ánimo este conflicto íntimo mediante una secularización de la idea de trabajo que sustentaba el ideario de Sijé y Almarcha: con la figura del "intelectual" o "trabajador de la cultura" y del *engagement* como forma de autolegitimación, el escritor ya no debía temer la condición parasitaria que desde una mentalidad productivista o burguesa se le podía achacar. Todo, claro, al precio de una renuncia: el abandono de cualquier actitud que recordara la torre de marfil en la que el elitismo o el experimento habían encerrado al poeta. "Dejemos el museo, la biblioteca, el aula –reclama, por ejemplo, Hernández en "Llamo a los poetas"– / sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo. / Ya sé que en esos sitios tiritará mañana / mi corazón helado en varios tomos […] Así descenderemos de nuestro pedestal, / de nuestra pobre estatua". Una lógica que no oculta la entraña condescendiente y paternalista de la estética del compromiso, pero que además en este caso delata la motivación estrictamente literaria: al invocar entre esos poetas a Federico, Vicente, Pablo, Antonio, Luis, Juan Ramón, Emilio, Manolo, Rafael, Arturo, etc. (es decir, a Lorca, Aleixandre, Machado, Cernuda, Jiménez, Prados, Altolaguirre, Alberti, Serrano Plaja y toda la plana mayor de la poesía española de las últimas décadas), nuestro poeta se reservaba con ese familiar tratamiento un puesto en el Parnaso de la posteridad.

En este respecto es lógico suponer que Hernández probablemente sentiría que contaba con un pasado que purgar: sus versos gongorinos primero y garcilasistas después, que cantaban temas preciosistas o "pequeño-burgueses" para su gusto ulterior, habían recibido el embate de la poesía "impura" de su amigo Neruda, llena de "manchas de nutrición, actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio", en los antípodas del purismo amigo de Brémond y Valéry, que su admiración

por Guillén le había contagiado en sus inicios. Es más, durante el transcurso de aquellas reuniones madrileñas con Neruda y González Tuñón, Hernández había llegado a adherirse a la actitud de los que confiaban en la poesía como "arma" revolucionaria. Por fin, al secundar la ponencia mayoritaria en el Congreso de Intelectuales Antifascistas de Valencia, en 1937, se conjuraría junto con tantos otros contra toda actitud *l'art pour l'art*. Así, ¿no es imaginable que, ante el panorama terrible de la guerra, llevado de su viril resolución, algunos de aquellos versos –como el eco rococó que se adivina en "Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo", con su forzado anástrofe y su motivo nimio– resonaran con cruel ironía en los oídos de Hernández? ¿Resulta excesivo imaginarlo perseguido por el eco de algunos versos de los que empezaba a renegar amargamente? La sobriedad esquemática y sin concesiones, desnuda de todo florilegio, de sus poemas de guerra, ¿no sugiere esa misma catarsis?

Conviene recordar a este respecto que –como ha señalado Francisco Díaz de Castro (2010, 141)– Miguel Hernández pertenece a una realidad social y cultural muy distinta de la de sus amigos del 27: sus conocimientos literarios eran producto de un arduo y tardío aprendizaje, no de una esmerada educación. Ahora bien, si en sus inicios, cuyo jalón fundamental era *Perito en lunas*, el desafío consistía en pulir una versificación torpe y llegar a dominar los metros propios de la poesía culta europea desde el *dolce stil nuovo*, y más tarde desarrollar ese utillaje en unos temas que continuaban la larga tradición petrarquista en el tratamiento del amor, como sucede en *El rayo que no ces*a, la guerra suponía el aldabonazo que llamaba al poeta un regreso a tonos más sencillos. Un itinerario quiasmático, de lo popular hacia lo culto y vuelta a lo popular.

Pues bien, el ejercicio lopesco de *El labrador de más aire* aportaba un argumento inmejorable para ese viaje. Con su insistente versificación octosilábica y su rima ora asonante ora consonante, Hernández comenzaba a modular la música a la que los oídos de tantos españoles se hicieron durante la contienda: el romancero de guerra, que compañeros como Prados, Altolaguirre y Alberti cultivarían con fortuna por encima de una masa ingente de títulos olvidables, y a la que él mismo contribuyó con piezas como "Vientos del pueblo me llevan", "El niño yuntero", "Aceituneros", "Campesino de España", etc.[31] Con su recuerdo de juglaría, su música binaria y simple, que poetas como Jiménez, Ma-

31. Bien es cierto que, como ha señalado Serge Salaün (1978, 203), las aportaciones de Hernández al romancero de guerra son escasas, pues casi el 75 % de sus versos de guerra están escritos en metros más largos.

chado o Diego habían recreado en los años diez y veinte, el romance aparecía al inicio de la guerra como el modo más asequible e inmediato de encarnar el mensaje épico, propagandístico o laudatorio en una forma popular. Hitos de la década anterior aún resonantes, como el exitosísimo *Romancero gitano* (1928) de Lorca, o la tan difundida *Flor nueva de romances viejos* (1928) de Menéndez Pidal, que en el proemio afirmaba ser "el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances" (1980, 41), habían allanado inmejorablemente el camino a ese definitivo regreso. Es más, cuando durante el congreso de Valencia Octavio Paz y Raúl González Tuñón se enzarzaron en el debate sobre si el romance era "el medio de expresión por excelencia del pueblo español" o "un hermoso instrumento ya desgastado por el uso", la amistad con este último no impidió a Hernández secundar la tesis del poeta mejicano.

Así, con su teatro lopesco Hernández se contaba sin duda entre los que habían adaptado y actualizado aquella forma tradicional para dejarla en manos de docenas de poetas anónimos que escribirían sus composiciones arromanzadas durante la guerra. De hecho, ¿no había tenido lugar entre los especialistas un largo debate sobre el origen del romance y su relación con el Cantar? ¿No se había especulado sobre la posibilidad de que o bien el Cantar naciera de la conjunción de distintos romances sobre un mismo ciclo o bien, a la inversa, los romances surgiesen como piezas autónomas al desgajarse del Cantar preexistente algunos pasajes de especial intensidad lírica o dramática, que ya no necesitaban evocar todo el relato para poseer interés a oídos del pueblo? Pues bien, si se leen "El niño yuntero", "Aceituneros", etc. y se suprimen algunos topónimos y gentilicios, no cuesta esfuerzo imaginar sus versos como posibles monólogos de un Juan enardecido que intentara galvanizar a los pasivos coterráneos de *El labrador de más aire*; y a la inversa, sería perfectamente posible arrancar del texto de *El labrador* algunos fragmentos –algunas partes más líricas de los primeros cuadros, como el monólogo de Encarnación, o de tipo más dramático, como el apóstrofe final de Juan a los mozos del pueblo– e incluirlas entre los romances que se recitaban en la radio y que los combatientes llegaban a memorizar en ocasiones.[32]

Sea como fuere, puede decirse que la guerra trajo consigo un replanteamiento del papel del escritor que en el caso de Hernández se saldó en una

32. Algo parecido sucedió, de hecho, con el parlamento de Quintín del acto primero, que se publicó como poema independiente y alcanzó notable popularidad.

decidida apuesta por la servidumbre literaria y la entonación popular: su teatro supondría "un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa", como expone en su nota previa a *Teatro de guerra*; y el papel que él mismo se reservaba en esa tarea era el de vocero del pueblo, como si movido por las circunstancias pugnara por regresar al medio del que acaso sus ensoñaciones literarias de años anteriores le hubieran distraído. Atrás quedaban las ambiciones de un puesto aventajado entre los medios literarios madrileños, que le habían movido a acometer sendos intentos de asentarse en la capital. Su aspiración máxima parecía ser ahora reintegrarse plenamente en esa totalidad indiferenciada y unánime a la que invocaba en escritos como "El pueblo en armas".

También en esto, sin duda, Hernández participaba de un fenómeno común del momento. "En España todo lo que valía algo era pueblo", escribía José María Quiroga Plá (véase Dennis 2009, 33) al recordar las adhesiones a la Alianza de Intelectuales durante los primeros días de la guerra, en lo que cabía leer como un contrapunto extremo a las ideas orteguianas que durante algunos años habían fascinado a los intelectuales de la derecha. Ahora bien, las declaraciones de Hernández en este sentido resultan bastante reveladoras. "El pueblo, mi pueblo, se ha sentido injuriado en sus más remotas raíces", escribiría, con esa prosopopeya en cuya unanimidad sin fisuras cabe reconocer precisamente la masa en movimiento, pero bendecida como infalible desde la óptica de la izquierda. "La poesía en mí es un arma que dejo en manos del pueblo", afirma en un texto rescatado por Agustín Sánchez Vidal de los archivos del poeta. "Me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran", añadiría en la "Nota previa" a su *Teatro de guerra*. El pueblo *c'était lui*, y su voz se alzaba indiscutible sobre aquellas otras cuyo carácter popular constituía un producto del artificio o la imitación.[33]

De este modo, recurrir a Lope, al escenario rural y a los personajes de *El labrador de más aire* equivalía para Hernández a reconciliarse con su propio

33. Por otra parte, la autovindicación de Hernández como autor popular se diferencia de las adhesiones que loaba Quiroga Plá en un hecho fundamental: contra el compromiso puramente gestual, meramente literario, de tantos intelectuales de izquierda que encontraban así un modo de acogerse a la generosidad de la República para con los escritores, nuestro poeta se habría alistado sencillamente como un combatiente más, trabajando como mecanógrafo y sin buscar privilegio alguno, tal y como ha observado Julio Neira (2010, 267). Frente al paternalismo, la autojustificación o las bravatas de tinta y papel de algunos intelectuales con los que Hernández pudo codearse, el suyo fue un compromiso completo, activo.

origen, pero en un estadio de intensidad ideológica –un "horizonte de expectativa" al estilo de Koselleck– que elevaba su estatuto por encima del que se le reservaba en el neocatolicismo rural del que había bebido en sus años juveniles. Como ha estudiado María Gómez y Patiño (1999), con su activismo incansable, sus discursos, sus lecturas de poemas en Altavoz del Frente, sus recitales en la radio, sus artículos en el periódico *Frente Sur*, su constante propaganda, sus poemas para hojas murales o revistas como *Nueva Cultura* y *Hora de España*, durante la guerra Miguel Hernández logra en efecto que su voz se diluya en el pueblo. Las fotografías que nos han llegado de algunas de aquellas intervenciones, con el poeta declamando sus versos a los cuatro vientos, rodeado de cascos y fusiles, en la actitud del rapsoda enfervorizado que se esfuerza por comunicar a su auditorio una chispa de su entusiasmo, sugieren en efecto la imagen del bardo que persigue una fusión con esa voz popular *como asunción definitiva de un papel literario y existencial*.

La tribuna vacante

Una circunstancia histórica más coadyuvaba a empujar a Miguel Hernández a esta toma de Lope como modelo: si en generaciones anteriores el puesto de poeta popular en la estirpe de Lope lo habían ocupado autores como José Zorrilla o Salvador Rueda, en 1936 estaba más que claro quién lo detentaba: Federico García Lorca. Con su recuperación del *cante jondo*, su apelación al "duende", su fascinación por el mundo de los gitanos, sus loas a las canciones con las que las niñeras habrían modulado la sensibilidad de los niños españoles durante siglos, su interés por el romance desde que acompañó en 1920 a Menéndez Pidal en su visita a Granada, Lorca había construido un personaje que le había deparado un unánime reconocimiento como poeta popular español: lo refrendaban los éxitos de su *Mariana Pineda*, primero, y de *Bodas de sangre* o *Yerma* después, y la ubicuidad con la que su "Casada infiel" corría de boca en boca, hasta el punto de que –como narró Pablo Neruda en *Confieso que he vivido*– durante algunos años el poeta no pudiera dar un paso sin que alguien se arrancase con "Y yo me la llevé al río".

Es más, precisamente Neruda es responsable, con su conferencia parisina de 1937 titulada sencillamente "Federico García Lorca" y recogida más tarde en *Para nacer he nacido*, de la divulgación definitiva de la imagen de Lorca como poeta popular y lopesco. Porque ese y no otro es el eje principal, si no único, sobre el que gira su evocación del poeta granadino. "Era popular como

una guitarra", comienza allí el chileno, señalando después con perspicacia que su elección como símbolo de "lo popular español" resultaba inmejorable: en él se habría realizado, de forma más perfecta que en nadie, aquello que en su conocida copla –"Hasta que el pueblo las canta / las coplas, coplas no son"– reclamaba Manuel Machado para reconocer al poeta auténticamente popular:

> Desde ese tiempo en que los españoles besaban el hábito de Lope de Vega no se ha conocido en lengua española una seducción popular tan inmensa dirigida a un poeta […] El pueblo, con maravillosa intuición, se apodera de su poesía, que ya se canta y se cantaba como anónima en las aldeas de Andalucía (Neruda 1978, 69-70).

De hecho, numerosas manifestaciones del propio Lorca apuntaban hacia Lope como símbolo y arquetipo último de esta actitud. En las presentaciones des sus montajes y adaptaciones de Lope, en sus alocuciones a un público entusiasta, la figura del *Fénix* no dejaba de aparecer como encarnación perfecta de un modelo que era preciso reeditar: un Lope vital que prefiere hacer "comedias de hombres" que autos sacramentales, un Lope por el que siente un "respeto ilimitado", un Lope cuyo espíritu intenta "seguir fielmente", un Lope al que es posible "acercar a nuestra sensibilidad actual", un Lope al que hay que imitar en el "reflorecimiento de nuestro arte teatral" que propugna durante toda la década de los treinta… Como no deja de subrayar Lorca en las entrevistas que concede en calidad de director de La Barraca, Lope era el camino y el pueblo, la meta, en una mitificación de lo popular de tonos paternalistas, que se acerca y se aleja irónicamente del camino que buscaba Hernández en aquellos momentos:

> Es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra […] hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación artística o intelectual espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor (García Lorca 2008, 615-616).

Hernández compartía incondicionalmente esta fascinación colectiva ante aquel engendro de la naturaleza y la fatalidad en que se había erigido el gigante lorquiano. Primero, en 1933, lo había conocido en Murcia durante una de las

tournées de La Barraca, en casa de Raimundo de los Reyes, y había quedado prendado de su gracia personal. Como sugiere Ian Gibson (2007, 229), Miguel se sintió ganado desde un principio por la personalidad de Lorca, como si tuviera la impresión de haber conocido en él a la poesía misma. Después, ya en Madrid, escribe a Sijé congratulándose de la perspectiva de ir a escuchar al poeta granadino, se refiere a él como "Lorca el admirado", procura asistir a los estrenos de La Barraca y comenta favorablemente su "Oda al Santísimo Sacramento", que tanto debía de agradar al propio Sijé. Además, según cuenta Josefina Manresa (1980, 13), entre las canciones y los poemas que Hernández gustaba de entonar en casa, estaba y de modo muy principal "La casada infiel". Lorca parecía encarnar todo aquello a lo que podía aspirar él, un joven poeta de provincias recién llegado al mundo de las letras, e incluso le sugería a través de su vertiente teatral un camino para paliar sus apuros económicos.

No obstante, puede decirse que el de Hernández por Lorca fue un amor no correspondido. Si de nuevo repasamos su epistolario, vemos cómo las continuas peticiones de socorro –para que le ayudase a estrenar *El torero más valiente*, para que se lo diese a leer a Rivas Cheriff, etc.– cayeron en saco roto. José Luis Ferris no ha dejado lugar a dudas al hablar de la auténtica "alergia" que sentiría Lorca por Hernández, hasta el punto de que de sus amigos comunes –Aleixandre, Neruda– exigía que lo librasen de coincidir con el alicantino, e incluso que lo echasen de la reunión si era preciso. Y no cuesta demasiado trabajo adivinar, tras esa animadversión para la que Lorca ofrecía una burda explicación indumentarial, un cierto recelo: quizá Hernández se le parecía demasiado y podía amenazar su posición central, su constante seducción de amigos, lectores, compañeros, su lugar hegemónico en el firmamento literario español. Por si algo faltara para convertir la figura de aquel recién llegado en un engorro, el joven aspirante, ansioso de tomar la alternativa, había acudido precisamente a él en busca de la necesaria dádiva: en sus cartas, había cometido el error de "pedir elogios" primero y de solicitar de Lorca "que lo comprendiera" después, de modo que cuando en febrero de 1935, tras rogarle el enésimo favor de que interceda por él ante "algún amigo tuyo político influyente", asegura que no volverá a escribirle más, Hernández deja entrever un cierto resquemor, producto del elemental aprendizaje. Lorca no iba a ayudarlo, sencillamente porque en él podía encontrar un molesto advenedizo, la semilla de un rival.

Y, sin embargo, la figura de Lorca ocupa un lugar eminente en *Viento del pueblo*, el libro de poemas de guerra con el que Hernández pasó a ejercer decididamente el papel de poeta popular: su "Elegía primera" abre el poemario

tras la dedicatoria a Aleixandre, y en ella el lamento por la muerte del poeta granadino, más allá del mero llanto impersonal por el héroe civil, por la víctima propiciatoria, alcanza un tono muy significativo: como en una suerte de *anxiety of influence* a lo Bloom, Hernández habría experimentado una cierta liberación con la muerte de su admirado Lorca, que ya no podría abrumarlo desde su pedestal pero al mismo tiempo le señalaba desde la lógica del *ubi sunt* el porvenir que irremisiblemente aguarda al poeta. Con su poema, Miguel ensayaba una suerte de apropiación, la obtención tardía de una dádiva del difunto, que en vida no había podido alcanzar. Una *auto-dádiva*, en realidad: la de Lorca era una muerte más, pero epítome de una tragedia colectiva que representaba el verdadero drama.

> Entre todos los muertos de elegía,
> sin olvidar el eco de ninguno,
> por haber resonado más en el alma mía,
> la mano de mi llanto escoge uno.
>
> Federico García
> hasta ayer se llamó: polvo se llama.
> ayer tuvo un espacio bajo el día
> que hoy el hoyo le da bajo la grama.
>
> ¡Tanto fue! ¡Tanto fuiste y ya no eres! (1999, 58).

Otras manifestaciones de Hernández sobre la muerte de Lorca ofrecen un tono menos personal y más tópico, pero no obstante más revelador quizá. Por ejemplo, en un acto en el Ateneo de Alicante, afirma que la desaparición de Lorca constituye "la pérdida más grande que sufre el pueblo de España" y que lo han asesinado "los que no han sido ni serán pueblo jamás" (1992b, 2228): una enésima identificación de Lorca con lo popular que reforzaba el arquetipo en una hora tan cargada de connotación política, y de nuevo una reducción del fenómeno concreto a pretexto, a caso insigne de una abstracción, en una flagrante lógica del interés ideológico que siempre ha acompañado toda evaluación de la figura de Lorca, pero que en aquel momento revestía una especial virulencia por razones obvias. Desplazar a la persona de Lorca hacia el arquetipo permitía en cierto modo abrir un espacio que el propio Hernández podía ocupar, y para eso era preciso primero encerrarlo en el recinto de lo popular y acrecentar su figura: de ese modo, el nuevo inquilino podía gozar de un hábitat más amplio.

De hecho, ¿no había en *El labrador de más aire* algunos indicios del peso de Lorca en la escena española del momento, y más para quien pretendiera

hacer un teatro poético? ¿Extrañará recordar que, durante la lectura de *La casa de Bernarda Alba* que tuvo lugar en el domicilio de Eusebio Oliver en julio de 1936 –es decir, cuando Hernández estaba ultimando el segundo acto de su pieza– el oriolano asistiera y tomara notas de escenas y personajes, muy probablemente con su propia tragedia en la cabeza? Algunos elementos de ésta, como los cantos del cuadro segundo o el drama de las mozas solteras, que Hernández conoció por su propia experiencia del mundo de Orihuela, ¿no los reconoció sin duda en el teatro lorquiano?[34] A rey muerto, rey puesto: erigirse en el legítimo heredero de Lorca suponía entroncar con el linaje de un popularismo lopesco para el que *El labrador de más aire* se había demostrado una cosecha fecunda, pero una cosecha recogida en el terreno previamente roturado y sembrado por Lorca.

Mito literario y mito personal

Este proceso de autoconstrucción del sujeto a través de la literatura rebasa en Hernández lo puramente textual en la medida en que la actividad propagandística a la que se entregó durante la guerra, e incluso antes de ella, permite entrever una idea de la *poesía como acción*, como intervención en la historia. Como ha señalado José Carlos Mainer (1993, 30), la ambición de Miguel Hernández, lo que lo movía a la altura de 1936, era sin duda "proporcionar una dimensión estética renovadora" al campo, es decir, convertirse en "el artista orgánico de una España definitivamente rural". Poco importaba que el sujeto particular que acometía la empresa no se correspondiese punto por punto con el mito popularista y campesino, que además de su vida de pastor hubiese conocido el trabajo en un comercio o en la enciclopedia taurina de José María de Cossío. Lo decisivo era que la estrategia hernandiana de apropiación y actualización de Lope lograba casar varios elementos cuya perfecta realización se quería contemplar en el autor áureo: si Hernández se postulaba como vocero del *Volkgeist* y *poeta natus* a un tiempo, reuniendo en su persona ambas consideraciones románticas de la figura del poeta, ¿qué mejor antecedente que un Lope que se identificaba con la voz del pueblo y que desde niño habría dado

34. De hecho, en su carta de febrero de 1935 Hernández pregunta a Lorca por su tragedia sobre "la soltera eterna, eterna virgo española" (1986, 68), sin duda en alusión a *Yerma*.

muestras de un don genial, anterior al oficio, como induce a pensar la leyenda sobre su capacidad de improvisación?

Algunas manifestaciones de nuestro poeta en la conferencia que ofreció en la Universidad Popular de Cartagena en agosto de 1935 parecen especialmente elocuentes, en la medida en que señalan no sólo esa idoneidad de Lope, sino el rumbo decidido de nuestro poeta hacia un popularismo que lo alejaba a ojos vista del garcilasismo que venía cultivando hasta aquel mismo año, en los sonetos que conformaban *El rayo que no cesa*. "Lope –afirmaba, por ejemplo– estuvo siempre con la gente de la tierra: el labrador, el hortelano, el pastor". Es más, Lope era incluso la mismísima "Voz del pueblo", de "sus problemas, sus modos de vida, sus coplas y modos de decir únicos". Por eso, concluía Hernández (1992b, 1197), en una propuesta a las claras, "hemos de darnos cuenta los poetas, como Lope se dio, de que es el pueblo la única fuente de donde poder sustentarse". Dentro del nuevo credo estético, la figura del *Fénix* ofrecía la prístina pureza de un origen al que nuestro poeta se esforzaba por regresar, y su *pedigrí popular* quedaba fuera de toda duda.

Ahora bien, este proceso de construcción de la propia leyenda personal –el poeta popular, ajeno a las sofisticaciones y alienaciones de una cultura burguesa a la que era preciso combatir, desde su nuevo posicionamiento ideológico– pudo atravesar momentos de mayor o menor consciencia en el ánimo de Hernández, y lo cierto es que abundan los episodios en que se delata su voluntad premeditada de reservarse semejante papel. Para empezar, no era posible caracterizarse como poeta del pueblo si existía alguna sombra de sospecha en cuanto a la modestia de su origen familiar, pese a que, como ha dejado claro Ferris (2006, 29), no tiene sentido, a la hora de hablar de los orígenes del poeta Miguel Hernández, atribuirle "una infancia pobre y llena de privaciones". ¿Por qué, una vez más, el empeño de algunos en alimentar esa imagen distorsionada del poeta? En primer lugar, porque él mismo había dado pie a esa lectura, sumándose a la versión más oscura del campo español –la de la España negra de Verhoeren o la de *Tierra sin pan*, la película documental de Buñuel rodada en Las Hurdes– con poemas como "Las desiertas abarcas" y prosas como "El niño pobre", tras cuya anécdota se dejaba traslucir una referencia autobiográfica. Así, Hernández se aseguraba ese requisito social y económico, en el que no dejaría de insistir ocasionalmente, y al identificarse con una España sufriente se ofrecía como ejemplo vivo de la realidad que cantaba.

Además, el mito arcádico al que podía acogerse formaba parte de su biografía real y literaria: en efecto, había pasado parte de su breve vida entre

aperos y ganado, pero además había adoptado esa máscara desde sus inicios literarios. Por ejemplo, en su primera carta a un poeta consagrado, Juan Ramón Jiménez, se había presentado como "pastor de cabras desde mi niñez, y contento con serlo, porque habiendo nacido en casa pobre, pudo mi padre darme otro oficio y me dio este que fue de dioses paganos y héroes bíblicos" (Hernández 1986, 27): una alusión ornada de flagrante literatura que irónicamente desdice de esa recreación ingenua de su propia leyenda personal. Luego, al escribir a Bergamín, insistiría todavía en 1935 en sus "sonetos pastores", o al anunciar la inminencia de *Hijos de la piedra* la calificaría como tragedia "pastora y minera". Y, de hecho, como ya se ha visto, su presentación en el mundo de las letras había venido de la mano de un Giménez Caballero que lo había definido como "poeta pastor", proporcionándole sin saberlo un marchamo al que años más tarde Hernández sacaría provecho. No sería de extrañar que, cuando en su trabajo para la enciclopedia taurina de José María de Cossío se las vio con el escudo de la portada de la *Arcadia* lopesca, como evoca en una carta de septiembre de 1935, el poeta que acababa de dar inicio a *Hijos de la piedra* reconociera ahí un arquetipo bucólico al que le era fácil asimilarse.

Además, algunas de sus cartas de 1936 parecen sugerir que la escisión interior en la que se había debatido un año antes había cesado, con una resolución de signo inequívocamente ruralista. "Yo soy cada día más de pueblo, Josefina guapa", escribía el 28 de julio (es decir, en torno a las fechas en que dio fin a *El labrador de más aire*), contradiciendo sus palabras de un año antes, "y me importan poco las cosas de la capital". Como ha estudiado Francisco Díaz de Castro (1992, 118-119), pese a los intentos de introducir temas urbanos en su poesía, alentado por Luis Rosales, Hernández apenas dio cabida a la ciudad en sus versos y, con independencia de su temprana hora, el "Silbo de la aldea" ofrece en este sentido una tesis virtualmente definitiva: despójesele de las connotaciones teológicas que ven en la urbe el símbolo de la soberbia humana que olvida a Dios y añádasele una secularización que atribuye más bien al pueblo las virtudes sin tacha de la divinidad, y el resultado sería más o menos el ruralismo hernandiano de los años 1935 y 36, con algunos matices.

Varios testimonios confirman que esta autopostulación de Hernández como poeta popular y campesino, presto a pergeñar o recitar un romance en cualquier momento, alimentada por la imagen más o menos fabulada del pastor, alcanzó cierto éxito en un plexo de connotaciones arquetípicas de las que es muy difícil desembarazarse. Por ejemplo, Antonio Aparicio (1953, 123) recordaba de Hernández "su mano de pastor", su facilidad para improvisar unas redondillas ten-

dido a la orilla de un río, en un *locus amoenus* en que sería Salicio juntamente y Nemoroso, y su voz vigorosa al recitarlos poco después ante los milicianos, "que veían ante sí, tal vez por vez primera desde los tiempos del sevillano Lope de Rueda, a un poeta que no sólo hablaba para ellos sino que vivía, luchaba y escribía unido a ellos". El poeta oriolano, con su piel curtida, sus manos ásperas, su rostro sencillo y su testa rasurada, se alzaría como una encarnación bucólica del pueblo mismo, un epítome del poeta que era preciso en aquella hora.

Por otra parte, no debe extrañar que este entusiasmo llegara de diversas instancias. Del compañero de trinchera y de propaganda, sí, pero también del estudioso, del académico: la posibilidad de contemplar el arquetipo encarnado, de rozar físicamente al poeta que blandía la voz del pueblo como quien porta de una antorcha centenaria, se antojaba irresistible en un momento saturado de emotividad y simbolismo. Así, cuando escribe su nota prologal a *Viento del pueblo* (1937), Tomás Navarro Tomás –el "Tomás doble" que Bergamín había satirizado en su farsa *Los filólogos*– incurre en una misma mitificación: primero, titula su opúsculo "Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras", en una reedición de la leyenda personal del poeta que sin duda sería contemplada como un reduccionismo fuera del contexto entusiasta de la guerra; y, después, tras alguna andanada paternalista contra la línea de flotación de sus versos, evoca en cambio "el efecto de sus recitaciones" y "las firmes inflexiones de su voz, su cara curtida por el aire y el sol, su traje de recia pana, su justillo de velluda piel de cordero y hasta el carácter de su dicción, fuertemente marcada por el sello fonético del acento regional" (1999, 54).

¿No urgía el popularismo general a una más o menos forzada anagnórisis? El erudito del Centro de Estudios Históricos, estudioso de la fonología y la dialectología, el discípulo de un Menéndez Pidal enamorado por el romancero y partidario de la teoría de la autoría colectiva, se daba de bruces con el arquetipo popular hecho carne. En la persona de Hernández parecía hallarse la prueba de la tesis sobre la "latencia", la idea de que la poesía popular permanece oculta durante largos periodos hasta que aflora cuando lo propician las circunstancias, como el propio Pidal ilustraba recurriendo precisamente a un Lope en el que habrían resurgido aquellos restos de la epopeya medieval castellana que eran los romances. El efecto, al parecer, era demasiado dramático como para que cupiera reclamar de Navarro Tomás la distancia y la prudencia crítica necesarias: escuchar al poeta Hernández era escuchar al pueblo mismo que hubiese reaparecido *more pidaliano* y se manifestara en la hora excepcional de la guerra.

Incluso más allá de las fronteras de España, las primeras referencias a Miguel Hernández parecen haber aceptado esta versión legendaria. Por ejemplo, en su autobiografía *World within World* el escritor inglés Stephen Spender recordó sus días en el Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1937 con una mordaz ironía: el sectarismo fanático de los comunistas, la censura de todo debate fuera de los estrechos márgenes de la ortodoxia izquierdista, la frivolidad de algunos escritores extranjeros y su vida de lujo a cuenta de la generosidad de la República… En cambio, en el momento en que retrata a nuestro poeta, Spender abandona ese tono distante e irónico para adoptar más bien una actitud *naïf*, de auténtico creyente, y acepta los rumores más descabellados al hablar de

> el más sorprendente de todos los escritores españoles, el joven poeta soldado de Madrid, Miguel Hernández, originalmente un campesino y pastor del pueblo de Oricuela (sic). Circulaba la leyenda de que a Miguel Hernández lo había enseñado a leer y a escribir un sacerdote que se lo encontró por los montes, y que le había instruido por medio de ejemplos y textos de los siglos XVI y XVII. De modo que su propia poesía, apasionada y extática, supuso una reacción contra el modernismo dominante cuando llegó a Madrid en 1934 y empezó a publicar en *Cruz y Raya* (1951, 241).

Otros tuvieron quizá una percepción más matizada: en una conferencia impartida en 1954 en el Puerto Rico que lo acogió durante la mayor parte de su exilio, Juan Ramón Jiménez recordaba el momento de la guerra como una oportunidad perdida para el romancero: una ocasión desperdiciada debido a que "los poetas no tenían convencimiento de lo que decían, eran señoritos, imitadores de guerrilleros, y paseaban sus rifles y sus pistolas de juguete por Madrid, vestidos con monos azules y muy planchados" (1981, 284). ¿Quién era, a su juicio, el único poeta auténticamente popular, "que peleó y escribió en el campo y en la cárcel"? Miguel Hernández, si bien Jiménez se cuidaba de añadir con su causticidad habitual que el "resabio escolástico" adquirido en su formación jesuítica de Orihuela había lastrado aquellos intentos con un didactismo excesivo. Eso sí, contra la impostura circunstancial y oportunista de algunos compañeros de militancia, Hernández se sabía mejor capacitado para ejercer ese papel arquetípico de poeta popular, y la perspicacia de Jiménez no dejó de advertirlo. En suma, los testimonios sugieren que la invención de su propia leyenda por parte del poeta alcanzó un cierto éxito y un eco notable, si bien no unánime.

VII. CONCLUSIÓN: HACIA EL ARQUETIPO

Una muerte temprana asegura, entre otras cosas, una virtual eternidad en la memoria de los allegados. Pero también asegura la transformación del protagonista de la leyenda, que se convierte en la pantalla sobre la que cada cual proyecta sus propias fantasías, en un ejercicio de pensamiento desiderativo. Y el caso de Miguel Hernández no es en absoluto ajeno a esta lógica. Eutimio Martín (21) ha mostrado cómo, para empezar, los testimonios no se ponen de acuerdo en torno a cuestión tan simple como el color de los ojos del poeta. Para unos eran azules, para otros oscuros, verde claros para su esposa y pardos para el funcionario que rellenó su hoja militar. Como señaló Julian Barnes a propósito de Emma Bovary, los ojos de Miguel Hernández cambian de color a cada párrafo. Y si en un rasgo tan aparente y nimio de su persona hay discrepancia, ¿qué no ha de suceder en otros?

Ya los primeros amigos que hizo en Madrid reconocieron ese equívoco en torno a la figura de Miguel. Por ejemplo, Arturo Serrano Plaja (ver Sánchez Vidal 1992, 29-30) recordaba por una parte cómo "sin corbata, con alpargatas y sin calcetines, daba la impresión de andar por Madrid disfrazado de campesino o, lo que es peor, de *pastor-poeta*", pero, por otra, cómo interrumpía su lectura para ponerse a silbar "y entonces, en pleno paisaje urbano, pese a lo que a mí me parecía disfraz de su indumentaria, sin transición se aparecía el campo suyo". Una dualidad contemplada con benevolencia por unos y con condescendencia o desprecio por otros, pero que siempre lograba inquietar al espectador: ¿hasta qué punto había en aquella figura insólita una interpretación consciente, una pose?

Algunos amigos de Hernández se encargaron años después de dar pábulo a la versión más pura de esta imagen ingenua y bucólica, en anécdotas apócrifas o probablemente fabuladas que subrayarían su carácter popular. Por ejem-

plo, en su libro de memorias, *Confieso que he vivido*, Neruda (1974, 164) lo describía vestido "de alpargatas y pantalón campesino de pana", o lo definía como "tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él". Si se tiene en cuenta que al inicio del mismo párrafo presentaba a Hernández como uno de los amigos de Lorca y Alberti, con quienes en realidad nuestro poeta había chocado en repetidas ocasiones, hay motivos para sospechar que la escritura recapitulatoria de Neruda, treinta años más tarde, venía empañada por una idealización de la llamada "generación de la amistad" y del ambiente literario que se respiraba en aquel lejano Madrid de la República. De hecho, el relato nerudiano llega en ocasiones a una hipérbole que acaso esconda su afición a lo fantasioso: en una ocasión, recuerda, logró el favor de un vizconde cuya mediación podía aliviar la apurada situación económica de su amigo, recién llegado de provincias y maltrecho en una inhóspita ciudad. Conminado a elegir un destino para el que su nombramiento era cosa segura, Hernández sólo habría sabido responder, tras muchas vacilaciones: "¿No podría el vizconde encontrarme un rebaño de cabras por aquí, cerca de Madrid?".

Contra esta adhesión extrema a la leyenda personal construida en parte por el propio poeta, testimonios como el de Elena Garro –entonces esposa de un joven Octavio Paz que visitó la España de la guerra y acudió al Congreso de Valencia– dan muestras de que esta autopostulación de Hernández como poeta popular despertó las lógicas envidias entre algunos compañeros de letras, en lo que cabe leer precisamente como una confirmación de su éxito. "¿Miguel?", recuerda Garro que se decían algunos con sorna, en el Madrid de 1937, "anda disfrazado de pastor y se creyó el cuento de que fue pastorcillo" (Pérez Álvarez 1995, 29). En efecto, con todo lo que tuviera de constructo o fingimiento, lo cierto es que la interpretación hernandiana parece haber persuadido en primer lugar al propio protagonista, logrando lo que, como supo ver Jiménez, en la mayoría de los casos se saldaba con una clamorosa falta de convicción.[35]

35. De nuevo, entre las motivaciones que ocultaba la enemistad entre Alberti y Hernández, más allá de las rencillas puntuales o la rivalidad inevitable debido precisamente a su proximidad ideológica, podía contarse esa autocaracterización bucólica de Hernández: como desvela con tono despectivo en su *Arboleda perdida*, durante la deliberación del jurado del Premio Nacional de 1925, que recaería en el propio Alberti y en Gerardo Diego, Gabriel Maura propuso a un "pastor poeta" (sic), probablemente el murciano Marciano Zuriba, lo que levantó los comentarios sardónicos de José Moreno Villa.

¿Era entonces auténtica esa máscara literaria? Lo que espero haber mostrado a lo largo de estas páginas es que, junto con la idoneidad biográfica y más o menos anecdótica de su persona, Miguel Hernández aportó argumentos literarios de cierta magnitud para justificar esta autocaracterización como poeta popular, y que su recreación e interpretación de Lope suponen una auténtica asunción dramática de una personalidad, plena de sentido en aquel momento de su propia vida y de la historia española. Es decir, que la pregunta por la autenticidad no debe comprenderse desde un movimiento *ab extra*, sino como expresión de una subjetividad autofundante, de una afirmación de índole, ante todo, literaria.

Creo que por ese camino se saldría al paso de las dos objeciones más obvias que cabe interponer a esta interpretación del lopismo en Miguel Hernández. Por un lado, la idea del "desclasamiento" que, a partir del artículo de Francisco Umbral "Miguel Hernández, agricultura viva", ha reaparecido en críticos como Eutimio Martín, y según la cual la carrera literaria de nuestro poeta constituyó antes que nada una huida de su medio natal y de su clase, en un itinerario que lo alejaría de ese popularismo que postulo como clave para comprender su obra y sus actitudes de 1936. Por el otro, la advertencia de que prestar excesiva atención a las palabras de Hernández en la mencionada carta a Fenoll –en la que le confiesa la proyección de sus propias preocupaciones y aspiraciones sobre el texto de *El labrador de más aire*– equivaldría a confundir la realidad de la escritura con la intención del escritor, reeditando la *intencional fallacy* de Wimsatt (1954).

La primera cuestión la resuelve en gran medida el propio Umbral en el momento en que afirma que toda la poesía de Miguel Hernández es "un viaje de vuelta a su pueblo": habría, sí, una huida hacia Madrid en pos de la gloria literaria y de nuevos horizontes, pero también un regreso. Una secuencia bastante marcada, pese a la rápida sucesión de los acontecimientos, y a cuyo segundo momento pertenecería sin duda la escritura de *El labrador de más aire*. Por otra parte, como ha señalado Cecilio Alonso (1993, 306), en realidad el "desclasamiento", la lucha por sustraerse de "los condicionamientos del oficio familiar y las limitaciones de la vida oriolana", no es propiamente tal: el poeta había nacido ya en los límites de su clase social, es decir, no procedía exactamente de una extracción proletaria, y en consecuencia no la traiciona; además, permanece en todo instante "fiel a su mentalidad campesina". De hecho, yo añadiría que con *El labrador de más aire* se produce un más o menos ficticio "reclasamiento" del poeta, que según la carta a Fenoll se soñaría a sí mismo

como uno de aquellos labradores curtidos por el trabajo y a su novia Josefina como la joven y paciente Encarnación. Así, al hablar de un "hombre natural", "rousseauniano", para quien la cultura nunca supondría una segunda naturaleza, en suma, de un pueblerino a quien la carrera literaria convertiría en un *déclassé*, Umbral estaría incurriendo en una inexactitud muy reveladora: la del crítico en quien ha prevalecido la leyenda sobre la realidad biográfica del poeta.

La segunda objeción procede directamente de esta traslación de lo biográfico a lo literario, sugerida por el propio Hernández. Sin duda conceder demasiado crédito a este tipo de declaraciones del autor sobre su obra equivale a distraer la mirada del texto, del hecho literario en sí, pero eso no implica necesariamente que sea preciso ignorarlas o soslayarlas del todo. Es más, creo que hacerlo, desligar por completo la obra del autor, supondría en muchos casos "cosificar" aquella: casos como *El labrador de más aire*, con todos los acontecimientos históricos que rodean su génesis, invitan a considerar el texto *como una acción más que como un objeto*, o al menos como una acción incoada en un objeto. De hecho, en *Visión y ceguera* Paul de Man (1991, 32) recurrió a una lógica parecida para refutar las ideas de Wimsatt, recordando que "el concepto de intencionalidad no es de naturaleza física ni psicológica sino estructural" y que implica "la actividad del sujeto independientemente de sus preocupaciones empíricas, salvo y en la medida en que éstas estén relacionadas con la intencionalidad de la estructura".

Es decir, que la cuestión no es exactamente qué juzgaba Miguel Hernández que estaba haciendo sino qué hacía de hecho: no qué "intención" de índole puramente subjetiva, aquende el texto, delatan las palabras de *El labrador de más aire*, sino qué significado son capaces de producir, cuál es su "intencionalidad" en el sentido más filosófico, "a qué tienden". Lo que conviene, pues, es observar críticamente esas declaraciones hernandianas y cotejarlas con la realidad textual, cosa que se ha hecho ya en los capítulos cuarto y quinto, con un saldo bastante claro: más allá de los propósitos estrictamente subjetivos del poeta, lo cierto es que el aliento popularista y la influencia de Lope se dejan sentir en su pieza dramática de forma muy palpable, y eso hace que los parlamentos de los personajes y el conjunto de la trama suenen con una fuerza muy determinada en el contexto de la España de 1936.

Pero, además, si se camina por esta senda es posible añadir una última idea, que despeja tanto las interpretaciones amigas de "creer" en la transfusión cruda de las motivaciones biográficas al texto literario como las partidarias de cortar todo vínculo entre obra y autor. Porque si se recuerdan las palabras de Her-

nández en la carta a Fenoll (la idea de que estaba creando el personaje central de *El labrador* "a imagen de lo que soy y quiero ser") lo que se obtiene no es una simple "traducción" del ser personal a la letra del texto, sino un revelador esfuerzo autopoiético: en medio de su encrucijada vital, aquella decantación por lo popular suponía en gran medida un acto de sinceramiento consigo mismo, como ya se ha subrayado convenientemente, pero también una opción, un proyecto: lo que el poeta era ya, sí, pero lo que "quería ser" es sobre todo el tema. De hecho, ¿no resuenan ahí, casi literalmente, aquellas célebres palabras unamunianas de *Vida de don Quijote y Sancho*, en las que a juicio del escritor bilbaíno el "yo sé quién soy" quijotesco equivaldría a un "yo sé quién quiero ser"? Más que un simple "reflejo" o "constatación", de lo que se trataría precisamente es de una inteligente autoconstrucción personal del autor, que daría pie a una leyenda literaria.

¿Qué significa exactamente esa "literariedad" de la leyenda personal? Con su ironía a medio camino entre la *boutade* y lo sapiencial, Oscar Wilde decía que toda mala poesía es sincera, y Harold Bloom (1997, xix) ha regresado a aquella expresión cínica para matizar que eso no implica necesariamente que toda buena poesía sea "insincera", pero sí que casi toda ella "cuenta mentiras, ficciones que son esenciales para el arte literario". ¿Por qué? Porque "la buena literatura se basa en el tropo, un alejarse no sólo del sentido literal, sino de los tropos anteriores". Creo que la primera parte de la sugerencia de Bloom se obtiene de una lectura sensata de la *Poética* aristotélica: la poesía no tiene por objeto lo verdadero sino lo verosímil, que delimita el ámbito de la ficción, y por eso es más "filosófica" que la historia, en la medida en que no nos remite a una realidad empírica verificable en el espacio y el tiempo, a lo que de hecho sucedió en una circunstancia determinada, sino a lo que "podría haber sucedido". En otras palabras, desde el punto de vista fáctico no es verdad ni es mentira, sino todo lo contrario: no pretende afirmar nada en el mundo histórico, y para su eficacia *qua* poesía es irrelevante que se corresponda con una secuencia real de acontecimientos o no. Lo contrario nos llevaría, como denunció Paul de Man (1991), a confundir la realidad lingüística y la realidad natural, a olvidar la discrepancia inevitable entre signo y significado y a soslayar la relativa autonomía del hecho literario, pero sobre todo nos empujaría a una empobrecedora indistinción de los discursos y de los pactos tácitos entre lector y autor. Quien lea una fábula como si se tratase de un tratado de zoología, decía Sir Philip Sidney en su *Defense of Poesy*, es digno de verse incluido entre los animales que la protagonizan.

Pero la segunda parte de la observación de Bloom recoge otra idea: decir que el tropo del texto literario se aleja no sólo del sentido literal sino de los tropos anteriores equivale a caracterizar al poeta como un combatiente, en liza siempre con los autores del pasado, y en particular con aquellos que lo han ayudado a configurar su propio lenguaje. Nacido de una intertextualidad implícita, todo poema "fuerte" sería pues "el presagio de una resurrección", en el que el poeta joven invocaría con más o menos convicción el nombre de un poeta difunto, ausente, que pueda prestarle el aliento y la confianza que le son necesarios en sus comienzos, pero que terminará por convertirse en un molesto fantasma de cuya opresiva presencia es preciso librarse. De este modo,

> lo que los escritores tal vez experimenten como ansiedad, y lo que su obra está obligada a manifestar, es la *consecuencia* de una equívoca prisión poética, más que su *causa*. El fuerte malentendido viene primero, ha de haber un profundo acto de lectura que supone una especie de enamoramiento con una obra literaria. Esa lectura es muy probablemente idiosincrática, y casi con certeza ambivalente, aunque la ambivalencia quede velada. Sin la lectura de Keats de Shakespeare, Milton y Wordsworth, no existirían sus odas ni sus sonetos ni sus dos Hiperiones (Bloom 1997, xxiii).

Tampoco, podríamos añadir, sin la lectura de Lope por Hernández habría existido *El labrador de más aire*. Por consiguiente, lo sustancial de la leyenda personal hernandiana y de su apropiación del caudal poético popular en la vena de Lope sería la eficacia de sus perfiles, la apropiación literaria bien resuelta, y para la que el poeta ostentaba una credencial insoslayable: los dramas lopescos que había escrito entre 1935 y 1936, además de algunos poemas de aliento eminentemente popular. En definitiva, la "ansiedad" bloomiana no se resolvería en este caso en un juego de ventrilocuismo donde la mano de Lope manejaría invisible la figura irrisoria de un poeta contemporáneo, condenado a ejercer de patético y ágrafo muñeco; al contrario, sería este último quien llevaría la iniciativa en la búsqueda de la influencia. La imitación inexperta, que en sus inicios había reconocido a las claras, como en aquellos versos de la "Carta completamente abierta a todos los oriolanos" que he citado al inicio de estas páginas, cedía el paso a una emulación en la que Miguel Hernández entona su propia voz, o una de las propiamente suyas. Un recurso a Lope, sí, pero un Lope "metabolizado" a través del propio ejercicio de la escritura, no simplemente "traducido" o "actualizado" de forma literal.

¿No decía Pedro Salinas (2002, 364) en *El defensor* que el lenguaje es "el primero, y yo diría que el último modo que se da al hombre de tomar posesión de la realidad, de adueñarse del mundo"? También, invirtiendo el aserto, cabe decir que constituye el medio de que el mundo se adueñe del hombre, o de una determinada versión suya, al menos. En cuanto acto lingüístico, la escritura sería, sí, un hacerse el autor a sí mismo, pero un hacerse a los ojos de los demás, ya que el destinatario de todo discurso es invariablemente otro, un interlocutor siempre implícito. De este modo, la cuestión no es si la máscara se corresponde o no con un rostro, sino si es capaz de concitar un cierto reconocimiento por parte de los demás, o dicho de otro modo, si es útil para proyectar una determinada personalidad sobre ellos. Máscara: *hipóstasis*, *persona*.

En el caso de Miguel Hernández, una prueba de la validez de esa máscara la constituye precisamente el reconocimiento no ya por parte de sus lectores más entusiastas sino de sus detractores, o sus críticos más reticentes: aquellos que, pese a advertir en él esa tensión hacia lo popular y esa "legitimidad de origen" para autopostularse como poeta del pueblo, plantearon algunas objeciones de notable pertinencia. Por ejemplo, Cernuda no dudaba en situarlo entre los poetas "fogosos y de retórica pronta" que, como Zorrilla, Villaespesa y el propio Lorca, gozaban de unas ciertas dotes naturales, "producto castizo español", en el extremo contrario de lo que representaría un Garcilaso. Pero, al tiempo que admitía este genio y recogía su leyenda de pastor, el poeta sevillano alertaba sobre las inevitables carencias de su formación, achacables además al escaso tiempo que tuvo para desarrollar su arte: en Hernández habría por un lado, "y hasta en exceso, todos los dones primarios que indican al poeta", pero por el otro "le faltaban los que constituyen al artista" (2002, 247). Si a esta carencia de conciencia crítica y de paciencia artesanal para pulir el verso se añade la circunstancia de urgencia y la poética antiesteticista por la que el poeta se había decantado, el reproche no deja de contar con razones bien fundadas. La brillantez de algunos momentos de la obra hernandiana no quita su irregularidad.

Pero, sobre todo, la prueba de que esa máscara literaria y existencial contaba con su eficacia procede de una validación exterior, desde la propia vida. En ese sentido, no puede extrañar que en "A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España" Neruda insistiese por enésima vez en la leyenda del poeta "pastor de cabras", en su "inocencia arrugada" y en su olor "a estiércol quemado sobre los montes". Tampoco que resucitase el mito cainita para vertebrar el relato de su tragedia personal, ni que instrumentalizase la figura de Hernández para aludir a "los que te negaron su laurel podrido, / en tierra

americana", probablemente en alusión al viaje por tierras de ultramar que realizaron en misión cultural algunas personalidades literarias afectas al régimen franquista, en 1949 (entre las cuales se encontraba un Leopoldo Panero que pocos años más tarde replicaría al poeta chileno con su *Canto personal*). Ni siquiera debe extrañar el hecho de que Neruda echase mano del anacronismo para referirse a Miguel Hernández como "comunero de antaño" o aventurara incluso que "Mao Tse-Tung dirige / tu poesía despedazada en el combate", en una siniestra expresión del interés político que casi celebra la tragedia de su amigo si contribuye a fortalecer a legitimidad de las propias posiciones. Al cabo, como sugería antes, la leyenda operaba una suerte de des-realización de la persona, que la elevaba a un estatuto arquetípico fácilmente manipulable y que el interesado no podía ya desmentir.

No, lo revelador aquí es que esa validación exterior de la leyenda no tuvo lugar sólo desde las filas de los correligionarios de aquel Hernández popular y revolucionario, sino precisamente *desde las de sus adversarios ideológicos*. ¿Es preciso recordar el episodio? El 26 de junio de 1939, desde la cárcel de Torrijos en la que se encuentra preso, Hernández escribe a Neruda –al poeta, pero sobre todo al diplomático– para rogarle que haga todo cuanto esté en su mano con el fin de sacarlo de España y llevárselo a su país. Y, en efecto, según dejó escrito, Neruda inicia desde París una operación para acudir en ayuda de su amigo. María Teresa León y Rafael Alberti, con quienes comparte un apartamento en el Quai de l'Horloge, recuerdan entonces la vertiente católica de la obra literaria hernandiana, cosa que de hecho el poeta chileno conoce perfectamente, pues antes de llegar Hernández a Madrid él ya había leído "sus autos sacramentales, de inaudita construcción verbal" y tenía a su autor por "el más grande poeta nuevo del catolicismo español", como dejaría escrito en *Para nacer he nacido* (1978, 76). Ni corto ni perezoso, Neruda da con una copia del auto sacramental y la hace llegar al cardenal Baudrillart, que hablaba español y conocía a Franco, con la esperanza de que tuviera algún ascendiente sobre el general y pudiera interceder por el poeta encarcelado. Ciego y anciano, Baudrillart escucha impresionado aquella lectura y decide solicitar la liberación de Miguel Hernández.

A toro pasado, la maniobra de Neruda sólo puede contemplarse como un ejercicio de ingenuidad: si al borde de la tumba, cuando más razones tenía para mostrarse magnánimo, el dictador desoyó los ruegos de Pablo VI y firmó su última orden de fusilamiento, era poco menos que imposible que diera su brazo a torcer recién concluida la guerra y ante la intercesión de un "mero" cardenal.

Pero de la ingenuidad a la egomanía, o a la presunción, media sólo un paso: toda esta rocambolesca historia sirve menos para explicar lo acontecido con Miguel Hernández en los presidios del franquismo que los avatares literarios del propio Neruda, porque de hecho, según ha mostrado Eutimio Martín (576) Hernández salió de la cárcel debido a un error. Así, el poema nerudiano delata, ante todo, la mala conciencia de un Neruda preocupado por aclarar "cuánto no pude hacer" por su amigo y resuelto a arremeter contra "los Dámasos, los Gerardos", a los que se apresura a señalar como cómplices de un régimen criminal. Sabedor, por sus diatribas con Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Juan Ramón Jiménez, de cuánto contribuye la polémica a labrarse un porvenir literario, Neruda no dudaba en recurrir a Hernández como argumento, en la consolidación definitiva del predominio de la leyenda sobre cualquier realidad: lo sustancial era ahora que la figura del poeta mártir servía para desembarazarse de algunos compañeros de generación literaria y construir un canon acorde con el credo ideológico.

Pero lo revelador de este argumento, decía, es que lo reproducen literalmente no ya los correligionarios de Neruda, sino sus enemigos más acérrimos. Según Ferris (2006, 429), que discrepa en este punto de la hipótesis de Martín, la gestión de Neruda, si es que efectivamente se realizó, no surtió efecto alguno: la momentánea liberación de Hernández no tuvo lugar hasta meses más tarde y se debió más bien a los esfuerzos de su amigo Juan Bellod, secretario de la Jefatura Provincial de Falange en Valencia. Eso sí, en el escrito en que abogaba por eximir al poeta de sus responsabilidades, minimizando su compromiso político de izquierda y reduciéndolo casi a una frivolidad juvenil o al resultado de la mala influencia ejercida por sus amigos literarios, Bellod recurría al mismo argumento que Neruda: Miguel Hernández, el verdadero y genuino Hernández, era el autor de aquel primoroso, teológico y muy católico auto sacramental, y no el vate de *Viento del pueblo* o *El labrador de más aire*.

Es decir, que cuando, tras varias décadas de prédica postestructuralista, habíamos aceptado con Barthes la muerte del autor, cuando habíamos asentido a la idea de que el lugar donde se recoge la multiplicidad de sentidos de un texto es en realidad el lector, cuando dábamos por hecho que el titular, el único propietario legítimo de un texto es quien lo está leyendo… he aquí que nos topamos con una validación del texto y una delimitación del sentido procedentes *del lado de la vida, de la persona del autor*. O, más bien, de su leyenda, que de este modo se haría ya definitivamente indisociable de aquellas.

Porque lo cierto es que, en efecto, Miguel Hernández logró que esta segunda personalidad suya prevaleciera sobre la primera, hasta el punto de que casi puede decirse que fue eso lo que lo condujo a la cárcel y a una temprana muerte: contra quienes intentaron abogar por él alegando que se trataba de un poeta "cristiano", en cuyo calderoniano *Quién te ha visto y quién te ve* traslucía la secular catolicidad española, sus jueces prefirieron ver en él "uno de los muchos intelectualoides que exaltadamente han llevado a las masas a cometer toda clase de desafueros", como reza la conclusión del interrogatorio que se le realizó en las dependencias de la policía fronteriza de Rosal, según lo ha recogido Juan Guerrero Zamora (58). Y, si se recuerdan algunas de sus expresiones más rotundas –como las de la citada prosa "El deber del campesinado", en la que declaraba que "cada muerto fascista es un montón de estiércol"– lo cierto es que el propio poeta se lo había puesto muy difícil a sus intercesores. Poco importaba que durante aquel interrogatorio insistiera en su carácter "apolítico". Ciertamente, una de las dos Españas –y para abril de 1939 no cabía duda sobre cuál– había de helarle el corazón.

En definitiva, la *leyenda* del poeta popular había cuajado incluso entre los adversarios ideológicos, hasta ocultar otras consideraciones que hicieran pie en su *persona*: el caso de Almarcha, que pese a los ruegos de Miguel no dio un paso por socorrerlo, sería el más extremo entre quienes realizaron esta terrible anagnórisis. Y, de este modo, lejos de las sutilezas postestructuralistas y su conjura contra cualquier tipo de afirmación metafísica, el discurso hernandiano adquiere una cierta virtualidad trascendente, como si el poeta se hubiese reservado la última restitución del sentido sobre el texto; como si repitiera, incuso involuntariamente, desde su celda: "Esto me es imputable a mí". Así, en su condena y su cautiverio, Miguel Hernández habría encontrado la versión definitiva y lúgubre de aquel reconocimiento al que aspiraba desde sus inicios, con la "Carta completamente abierta a todos los oriolanos": por mucho que se empeñasen sus abogados, la obra literaria había puesto en marcha una leyenda de la que la persona del poeta ya no se podía desdecir. Sus versos lo delataban precisamente como lo que había intentado ser: popular y revolucionario.

Creo que este "intento", esta tentativa tanto literaria como vital, ofrece una clave válida para comprender un aspecto importante de la obra de Miguel Hernández, además de un momento decisivo en la evolución de su escritura. Así, en lugar de una ontología romántica de la dualidad, en la que bajo una apariencia social falsa yacería la realidad verdadera e íntima, tal vez lo que esconda este proceso de reescritura de sí mismo por parte de Hernández sea una cons-

ciente voluntad de autopoiesis. ¿Qué otra cosa constituye la tarea del poeta? Si, como recordaba Cassirer, desde Kant nos ha quedado vedado el paraíso de la inmediatez, sólo a través de las mediaciones logramos configurarnos. Y, de este modo, "lo que no se nos puede dar directamente a través de la intuición metafísica o de la observación empírica se vuelve indirectamente accesible por medio de una sistemática 'reconstrucción'" (Cassirer 1996, 53). Pues bien, en el caso que nos ocupa la mediación –la apropiación de Lope a través de *Hijos de la piedra* y, sobre todo, *El labrador de más aire*, junto con la morosa autocaracterización como poeta popular a través del discurso– demuestra un vigor y una complejidad crecientes en el arte de nuestro autor.

En suma, la estrategia del recurso a Lope por parte de Hernández actúa como un recordatorio: nos sugiere que, más que deshacer el malentendido, el privilegio del poeta reside en *crear sus propios malentendidos*; más que desmentir las leyendas en torno a su propia persona, su tarea es *alimentar la leyenda adecuada*. Y Hernández parece haberlo logrado en gran medida: sus dramas de 1935 y 1936 dan la razón a un Bloom que considera el *mireading* como la lógica fundamental de toda recepción literaria. Pese a las limitaciones de la sociedad oriolana en que se crió, a las dificultades económicas de su vida madrileña y a la existencia convulsa que le tocó vivir durante la guerra, el poeta dio muestras de una notable lucidez en el gobierno de su empresa poética, como manifiesta la rapidísima evolución hacia formas de expresión que se adecuaran a unas exigencias estéticas e ideológicas cambiantes. Como el propio Lope, que "se sucedía a sí mismo" –en el verso que tanto Hernández como Azorín y Bergamín gustaban de citar–, el poeta oriolano habría comprendido de forma intuitiva la necesidad de reinventarse existencial y literariamente.

O quizá debería decir que existencial *porque* literariamente: en sus manos, la emulación de aquel Lope volcánico, torrencial, inagotable, oculta un propósito bastante definido que se desarrolla no sólo en la vida sino *en la escritura misma*, la cual se constituye así en el espacio donde se obra la transfiguración del poeta, que se eleva hacia lo arquetípico. Juan Guerrero Ruiz (345) dejó constancia de que, pese a la disparidad de caracteres, a la amistad de Hernández con su denostado Neruda o a las innumerables rencillas habidas con poetas relativamente cercanos como los del 27, todo un Juan Ramón Jiménez advirtió esa pujanza,[36] que

36. Como recoge Guerrero Ruiz en *Juan Ramón de viva voz*, en 1935 Jiménez debió de escribir una nota sobre Hernández con el propósito de ayudarle a darse a conocer y hacerse con un lugar propio en el medio literario de Madrid, pero cometió el error de comentarlo con Domen-

sólo una muerte deplorable pudo cercenar. "Si sigue así este rayo –escribió en la última entrada de *Españoles de tres mundos*, a propósito del autor de *El rayo que no cesa*–, ¿dónde llegará él, dónde llegará con él la poesía de nuestro siglo?" (1987, 208). Con la distancia de los años, en las palabras del poeta moguereño resuena una triste ironía.

china, quien se le adelantó escribiendo un artículo en *La voz*. Consciente de su predicamento y su autoridad, Jiménez lamentó el hecho, porque su firma habría podido ayudar mejor a Hernández. De hecho, pocos meses más tarde, en febrero de 1936, publicaría en *El Sol* un comentario muy favorable a los poemas que "el extraordinario muchacho de Orihuela" había dado a la luz en la *Revista de Occidente*, entre ellos la "Elegía a Ramón Sijé".

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*. 2ª ed. Barcelona: Bruguera, 1982.

Aleixandre, Vicente. *Poesía y prosa*. Barcelona: Bruguera, 1982.

Alemán, Mateo. *La vida de Guzmán de Alfarache. La novela picaresca española, II*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1991.

Almasov, Alexei. "Fuenteovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega". *Cuadernos hispanoamericanos* 161–162. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1963. 701–758.

Alonso, Amado. "Vida y creación en la lírica de Lope". *Cruz y Raya* XXXIV. Madrid: en. 1936. 63-106.

Alonso, Dámaso. *Poesía española*. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1966.

Altolaguirre, Manuel. *Obras completas, I*. Madrid: Istmo, 1986.

— *Poesías completas (y otros poemas)*. Ed. James Valender. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

Álvarez, Guzmán. "La expresión religiosa en la obra de Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 387-401.

Aparicio, Antonio. "El rayo que no cesa". *Revista de Guatemala*, nº 6. Guatemala:1953. 120.

Arellano, Ignacio, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, eds. *Lope de Vega, maestro del 27: antología poética del Fénix publicada por Cruz y Raya en 1935*. Pamplona: Instituto castellano y Leonés de la Lengua/GRISO-Universidad de Navarra, 2009.

Azorín. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

Balcells, José María. "Valores del trabajo en la poesía de Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Interna-*

cional sobre Miguel Hernández. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 403-10.
— "De Josefina a María, y de María a Maruja". *Homenaje a María Cegarra*. Ed. santiago Delgado. Murcia: Editora Regional, 1995. 163-71.
Bataille, Georges. *L'érotisme*. París: Éditions de Minuit, 1957.
Benavente, Jacinto. *Los intereses creados*. Barcelona: Orbis, 1982.
Bergamín, José. *Mangas y capirotes*. Madrid: Plutarco, 1933.
— *La decadencia del analfabetismo*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1961.
— *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Barcelona: Noguer, 1973.
— *Cristal del tiempo*. Fuenterrabía: Hiru, 1995.
Bloom, Harold. The *Anxiety of Influence*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1997.
— *A Map of Misreading*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2003.
Calle Iturrino, Esteban. *Lope de Vega y clave de Fuenteovejuna*. Bilbao: Librería Universal, 1937.
Camba, Julio. *La ciudad automática*. 6ª ed. Madrid: Austral, 1960.
Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971.
— "Introducción". *Viento del pueblo*. Madrid: Cátedra, 1999. 11-44.
— *Miguel Hernández: el hombre y su poesía*. Madrid: Cátedra, 2008.
Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms, IV*. Ed. John Michael Krois y Donald Phillipe Verene. New Haven: Yale University Press, 1996.
Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII". *Revista de Filología Española* III. Madrid: en.-marzo 1916. 1-50.
— "Prólogo". *Fuenteovejuna*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940. 5-7.
Cernuda, Luis. *Obra completa, I*. Eds. Derek Harris y Luis Maristany. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2002.
— *Obra completa, II*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2002.
Chauchadis, Claude."Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología". *Criticón*, 17. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1982. 67-87.
— *Honneur, morale et societé dans l'Espagne de Philippe II*. París: Éditions du CNRS, 1984.
-–. *La loi du duel: le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVIe–XVIIe siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Cifo González, Manuel. “El individuo y el coro en El labrador de más aire”. *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 749-57.

Collado, Fernando. *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Haydeda, 1989.

Crosas, Francisco. “Quién te ha visto y quién te ve y sobra de lo que eras, de Miguel Hernández (1934)”. *Cálamo* 55. Madrid: Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 2010. 50-51.

De la Fuente Ballesteros, Ricardo. *El teatro en Valladolid durante la guerra civil*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.

De la Mora, Constancia. *Doble esplendor*. Madrid: Gadir, 2004.

Delay, Florence. “El teatro de Miguel Hernández”. *En torno a Miguel Hernández*. Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid: Castalia, 1978. 109-35.

De Luis, Leopoldo. “Miguel Hernández o el mito verdadero”. *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 343-48.

De Man, Paul. *Visión y ceguera*. Trad. Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Dennis, Nigel y Emilio Peral. “Introducción”. *Teatro de la guerra civil: el bando republicano*. Eds. Nigel Dennis y Emilio Peral. Madrid: Fundamentos, 2009. 7-108.

De Paco, Mariano. “La ‘Nota Previa’ a *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández”. *Estudios sobre Miguel Hernández*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 283-94.

Díaz de Castro, Francisco. “Miguel Hernández frente a la ciudad”. *Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 89-126.

— “Miguel Hernández y las poéticas del 27”. *Un cósmico temblor de escalofríos: estudios sobre Miguel Hernández*. Ed. Francisco Javier de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2010. 135-56.

Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano de Paco. *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia: Universidad de Murcia, 1981.

— “La poesía paralelística de Miguel Hernández”. *Miguel Hernández 1910-1942*. Ed. Carmen Alemany. Alicante: Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992. 221-237.

— "La escritura del teatro hernandiano: jalones de una vocación dramática". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 163-67.
— "Introducción". *El labrador de más aire*. Madrid: Cátedra, 1997. 9-70.
D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1944.
Fernández Montesinos, José. "Lope, figura del donaire". *Cruz y Raya* XXIII-XXIV. Madrid: febr.-marzo 1935. 55-85.
Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.
Flores Pazos, Carlos. "Manuel Altolaguirre entre dos públicos: España y la URSS (1930–34)". *Entre dos públicos*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2005. ix–xlv.
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Collected Works of Northrop Frye, 22*. Ed. Robert D. Denham. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
García Lorca, Federico. *Obra Completa, VI*. Ed. Miguel García Posada. Madrid: Akal, 2008.
Gaya, Ramón. "Epílogo para un libro de poemas de José Bergamín". *Antología*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2003. 125-32.
Gibson, Ian. *Cuatro poetas en guerra*. Barcelona: Planeta, 2007.
Giménez Caballero, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid: Gráfica Universal, 1935.
Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Bernard Grasset, 1978.
Gómez y Paitiño, María. *Propaganda poética en Miguel Hernández*. Alicante: Diputación Provincial, 1999.
Guarinos, Virginia. "El espectador implícito en el *Teatro en la guerra*". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 767-76.
Guerrero Ruiz, Juan. *Juan Ramón de viva voz*. Vol. 2. Valencia: Pre-Textos, 1999.
Guerrero Zamora, Juan. *Miguel Hernández, poeta*. Madrid: El Grifón, 1955.
— *Proceso a Miguel Hernández: el sumario 21.001*. Madrid: Dossat, 1990.
Guillén García, José. "La poesía social de Miguel Hernández". *Litoral* 73-4-5. Málaga, 1978. 162-80.
Guirao Godínez, Ginés. *La vida cultural en una ciudad de la retaguardia durante la Guerra Civil*: Ávila. Madrid: Universidad Complutense, 2004.

Hernández, Miguel. *Epistolario*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Alianza, 1986.
— *Obra Completa I*. Ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira. Madrid: Espasa–Calpe, 1992.
— *Obra Completa II*. Ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira. Madrid: Espasa–Calpe, 1992.
— *Obra Completa III*. Ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira. Madrid: Espasa–Calpe, 1992.
— *El labrador de más aire*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco. Madrid: Cátedra, 1997.
Herrero, Javier. "Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández". *En torno a Miguel Hernández*. Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid: Castalia, 1978. 76-94.
Innocenti, Renata. "El teatro de Miguel Hernández". *Miguel Hernández 1010-1942*. Ed. Carmen Alemany. Alicante: Fundación Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992. 241-252.
Jiménez, Juan Ramón. *Prosas críticas*. Ed. Pilar Gómez Bedate. Madrid: Taurus, 1981.
— *Españoles de tres mundos*. Madrid: Alianza, 1987.
Kirschner, Teresa J. "Evolución de la crítica de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el siglo XX". *Cuadernos hispanoamericanos* 320–321. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1977. 950-65.
Komia Aggo, Francis. "'Un barroquismo de Dios': la poesía religiosa de Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 381-86.
Larrabide Achútegui, Aitor R. "Gerardo Diego y Miguel Hernández: la admiración mutua de dos poetas". *Cálamo* 55. Madrid: Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 2010. 37-41.
Larson, Donald R. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1977.
León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: galaxia Gutenberg, 1999.
— *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*. Madrid: ADE, 2003.
London, John. "Drama in the Spanish Civil War: was there *teatro de urgencia* in the Nationalist zone?". *Spanish Film, Theatre and Literature in the 20th*

c. Eds. David George y John London. Cardiff: University of Wales, 2007. 205–36.
Lope de Vega, Félix. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: CSIC, 1971.
— *El caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1981.
— *El villano en su rincón*. Ed. Juan María Marín. Madrid: Cátedra, 1987.
— *Peribáñez. Fuenteovejuna*. Ed. Felipe B. Pedraza. Madrid: EDAF, 2003.
López Castro, Armando. "Lo popular en Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 431-42.
Machado, Antonio. *Juan de Mairena II*. Ed. Antonio Fernández Ferrer. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.
Mainer, José-Carlos. "Apuntes sobre el tema rural en la España republicana". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 29-35.
Manresa, Josefina. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.
Marín, Diego. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. 2ª ed. Valencia: Castalia, 1968.
Marín, Higinio. *Teoría de la cordura*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978.
Martín, Eutimio. *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar, 2006.
Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras Completas XXVIII*. Madrid: CSIC, 1949.
Menéndez Pidal, Ramón. "Proemio". *Flor nueva de romances viejos*. 4ª ed. Madrid: Austral, 1980. 9-41.
Muñoz Garrigós, José. *Vida y obra de Ramón Sijé*. Murcia: Universidad de Murcia, 1987.
Navarro Tomás, Tomás. "Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras". *Viento del pueblo*. Madrid: Cátedra, 1999. 53-54.
Neira, Julio. "El poeta en la guerra". *Un cósmico temblor de escalofríos: estudios sobre Miguel Hernández*. Ed. Francisco Javier de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2010. 265-88.
Neruda, Pablo. *Canto general*. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 1970.
— *Confieso que he vivido.* Barcelona: Seix Barral, 1974.

— *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
— *Residencia en la tierra*. Ed. Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 1987.
Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. 7ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1951.
— *La rebelión de las masas*. 4ª ed. Madrid: Austral, 1981.
— *La deshumanización del arte*. 4ª ed. Madrid: Austral, 1996.
Pedraza, Felipe B. "Prólogo". *Peribáñez. Fuenteovejuna*. Madrid: EDAF, 2003. 9–55.
Pérez Álvarez, Ramón. "Elena Garro-Miguel Hernández. Una emotiva amistad". *La Lucerna* 35. Orihuela, 1995.
Pérez Montaner, Jaime. "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández". *Revista de Occidente* 48 (1974): 97–106.
Poveda, Jesús. *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández*. México DF: Oasis, 1975.
Prados, Emilio. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1978.
Puccini, Darío. "Miguel Hernández, la formación del poeta civil". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 115-121.
Riquelme Pomares, Jesucristo. *El teatro de Miguel Hernández*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1990.
— "Aproximación semiótica al teatro alegórico y social de Miguel Hernández". *Estudios sobre Miguel Hernández*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 377-400.
Romero, Elvio. *Miguel Hernández, poesía y destino*. Buenos Aires: Losada, 1958.
Rovira, José Carlos. "Introducción: Miguel Hernández y la escritura teatral". *Miguel Hernández, Obra Completa II*. Eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira. Madrid: Espasa–Calpe, 1992. 1180-1221.
Salaün, Serge. "Miguel Hernández, individualidad y colectividad". *En torno a Miguel Hernández*. Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid: Castalia, 1978. 184-212.
Salinas, Pedro. *El defensor*. Barcelona: Península, 2002.
Sánchez, Alberto. "Mi recuerdo de Miguel Hernández". Madrid: Taurus, 1975. 24-5.
Sánchez Vidal, Agustín. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Planeta, 1992.

— "Hernandiana". *Turia*, 95 (2010): 7-18.
Santonja, Gonzalo. "El mundo por montera de *Cruz y Raya*". *Lope de Vega, maestro del 27: antología poética del Fénix publicada por Cruz y Raya en 1935*. Eds. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/GRISO-Universidad de Navarra, 2009. 9-40.
Selva, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero: entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre–Textos, 1999.
Serrano, Virtudes. "Personajes femeninos en el teatro de Miguel Hernández". *Miguel Hernández, cincuenta años después: actas del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández*. Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 719-24.
Spender, Stephen. *World within World*. Londres: Hamish Hamilton, 1951.
Steinbeck, John. *Las uvas de la ira*. Trad. Hernán Guerra. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1981.
Steiner, George. *After Babel*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.
Torrente Ballester, Gonzalo. "Razón de ser de la dramática futura". *Falange y literatura*. Ed. José Carlos Mainer. Barcelona: Labor, 1971.
Umbral, Francisco. "Miguel Hernández, agricultura viva". *Cuadernos Hispanoamericanos* 230 (1968): 325-42.
Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Ed. Jean-Claude Rabaté. Madrid: Cátedra, 2005.
Wahnon, Susana. "The Theatre Aesthetics of the Falange". *Fascism and Theatre*. Providence: Bergham Books, 1996. 191-209.
Warshall, Joan. *Miguel Hernández: from Golden Age Mystery Play to a Drama of Revolution and Allegory*. Ann Arbor: University Microfilm Institute, 1983.
Wimsatt, William. *The Verbal Icon*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

COLECCIÓN ENSAYO E INVESTIGACIÓN

Las extraordinarias circunstancias de su vida y de su muerte, junto con una historia editorial anómala durante gran parte de su posteridad, propiciaron muy pronto la creación de una leyenda en torno a Miguel Hernández: poeta popular, poeta revolucionario, poeta pastor, hombre de letras autodidacto... Más allá de las imágenes manidas o de las visiones parciales de su figura, lo cierto es que el propio Hernández dio pie a esta leyenda, y lo hizo no sólo desde sus actitudes políticas, sociales y religiosas, sino también desde su obra literaria. *Miguel Hernández: la invención de una leyenda* intenta desgranar la confluencia de algunas de estas cuestiones en un momento decisivo para la breve trayectoria biográfica del poeta: los años 1935 1936, en los que la escritura de *Hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* se solapa con fuertes tensiones y violentos cambios de rumbo en su vida amorosa, sus opciones políticas y su posicionamiento al estallar la guerra.

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA Juan Gil-Albert

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

CODIGO BARRAS