

## **EL TEATRO POÉTICO DE MIGUEL HERNÁNDEZ: EL TORERO MÁS VALIENTE**

Por  
JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ VÁZQUEZ

Miguel Hernández figura en las historias de nuestra literatura como poeta antes que como dramaturgo, aunque su producción dramática alcance un considerable volumen, seis obras, en el escaso tiempo de cinco años. Su vocación teatral nace en las representaciones que se ofrecían en el Círculo Parroquial y en la Casa del Pueblo de Orihuela –igual que en otros tantos lugares de España– en las que él mismo llegó a participar como actor aficionado y donde dio a conocer sus primeras obras. Como dice Jesucristo Riquelme «la dimensión poética de Miguel Hernández eclipsa su quehacer teatral»<sup>1</sup>, sin embargo será su calidad poética la que resguarde en última instancia sus textos dramáticos.

El teatro de Miguel Hernández actualmente es desconocido, y casi ignorado, por la mayoría de los lectores de su poesía. Por supuesto, las escenas comerciales –sean privadas o públicas– hace muchos años que dudan de la viabilidad comercial, y también artística, de un montaje hernandiano. La figura y la importancia literaria de Miguel Hernández se fundamenta en su producción poética. Si Hernández sólo hubiera escrito el teatro que conocemos, no sería arriesgado afirmar que hoy nos interesaría mucho menos. Reconoceríamos la calidad poética de los versos de sus piezas, como reconocemos la valía de los versos de un Eduardo Marquina, manejando este último mucho mejor toda la utilería dramática.

El primer contacto de importancia con la literatura de Miguel Hernández arranca de las letras españolas del Siglo de Oro, que influenciaron tanto su actividad poética como dramática. Posteriormente, el contacto con los poetas del 27 fue decisivo para su evolución literaria. Los hombres del 27 intentaron llevar el espíritu poético a las tablas y renovar una escena dominada por el teatro modernista y realista, que había aplastado y superado cualquier alternativa sobre los escenarios de la mano de Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, entre otros. Sin embargo de aquellos poetas que pretendieron el cambio, Lorca, Alberti, Salinas, Cernuda, sólo Lorca y, en menor medida, Alberti lograron escribir un teatro renovador de calidad. Evidentemente, en este esfuerzo no estuvieron solos; dramaturgos como Max Aub, Jacinto Grau, directores como Martínez Sierra, Rivas Cherif, también empeñaron su arte y su técnica en esta empresa. El teatro de Hernández nace en esa confluencia de las nuevas corrientes teatrales, además de la lectura de la literatura clásica, especialmente de Lope de Vega y del teatro modernista. Así señala Riquelme<sup>2</sup>, la influencia del teatro de Fernández Ardavín, notoria en sus primeros intentos dramáticos como *La gitana* y *La endemoniada* de los que tenemos sólo los títulos y bocetos.

La personalidad del poeta se transforma de un modo radical en un breve espacio de tiempo. Este cambio se nota lógicamente en su producción artística. En el año 33 se

encuentra influenciado y en armonía con su amigo Sijé y todo lo que él representaba; en el año 36 su postura vital está junto a Neruda y el ambiente de *Caballo verde para la poesía*. Esta evolución personal arrastra a su obra. Mientras que como poeta Hernández tenía una cierta madurez técnica para adaptar su quehacer poético a su nueva postura vital, su producción teatral no estaba asentada en el conocimiento de una técnica dramática suficientemente sólida, por lo que tuvo que ir evolucionando y aprendiendo al mismo tiempo. Esto produjo unas piezas dramáticamente poco consistentes. Cuando alcanza cierta perfección formal, demasiado pendiente de influencias lopescas, en *El labrador de más aire*, la guerra civil y su compromiso personal con la República le obligan a escribir obras de guerra donde se defienden los valores republicanos y se alienta a los hombres para el combate.

El teatro de Miguel Hernández está escrito en su mayoría en verso. Sus piezas mayores *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombra de lo que eras*, *El labrador de más aire*, *El pastor de la muerte* y *El torero más valiente* tienen el verso como vehículo expresivo; sólo en *Los hijos de la piedra* no se utiliza el verso; pero aún así, Díez de Revenga y de Paco<sup>3</sup> señalan estructuras versales dentro de su prosa. Miguel Hernández se sentía mucho más cómodo elaborando unos versos que satisfacían mejor su intención comunicativa y que le permitían alcanzar un alto grado de lirismo con mayor facilidad, que escribiendo prosa. Esta cualidad lleva a un profundo conocedor del teatro hernandiano como es Jesucristo Riquelme a afirmar que «son los alardes poéticos los que se salvan en su teatro, auténtico teatro poético, escrito o no en verso»<sup>4</sup>. Pero observamos que este crítico ha tenido que buscar la matización en «teatro poético» añadiéndole el adjetivo «auténtico». Le era necesario diferenciar el teatro hernandiano, del teatro modernista, o poético como figura en muchos manuales y estudios de consulta habitual.

El teatro pasa necesariamente por una adecuación del texto literario, lo escrito, y del texto espectacular, lo representado. El teatro sólo alcanza su plena realización sobre un escenario. Hay que partir de este punto para diferenciar cualquier tipo de teatro y, entre ellos, el teatro poético, especialmente para evitar su identificación con un teatro escrito en largas tiradas de versos que facilita el fraude teatral como ya avisaba Luis Araquistain en 1930<sup>5</sup>. La poesía, en palabras de Algirdas Greimas<sup>6</sup>, parece ser indiferente al lenguaje en que se manifieste. El lenguaje poético no es exclusivamente verbal, por tanto el teatro como lenguaje específico puede ser poético, pero hay que entenderlo de un modo global, es decir, nacido de la unión de un texto literario y un texto espectacular.

Debemos establecer una postura inicial sobre el concepto de lenguaje poético. Somos conscientes de que no son éstos adecuados para una reflexión en profundidad en torno al lenguaje poético. Entre todos los estudios realizados acerca de este tema escogeremos las ideas de Jenaro Talens por parecernos especialmente acertadas. Para Talens «el principio de la repetición sería el característico del lenguaje poético, mientras que el principio de la combinación lo sería del lenguaje no poético, esto es, discursivo»<sup>7</sup>. También Algirdas J. Greimas y François Rastier han estudiado detenidamente el valor de la repetición como productora de sentido poético<sup>8</sup>. Greimas en el caso concreto de la poesía se sirvió en sus trabajos de las isotopías, toda iteración de una unidad lingüística, y de sus redundancias en un texto.

La repetición se configura así como portadora de los valores poéticos. Podemos leer y ver obras teatrales donde encontraremos elementos de repetición, lingüísticos y no lingüísticos, con capacidad evocativa por encima de sus significaciones primeras y por tanto redundantes en el significado. Así hallaremos elementos escenográficos que señalan con insistencia las ideas centrales, bien sean los personajes y sus nombres o no

nombres, bien sean los ambientes y los lugares donde se desarrolla la obra, el decorado como productor de significados y sentidos, las acotaciones como textos secundarios cargados de expresividad lingüística y escénica, el vestuario, la iluminación, la música o el silencio, etc. Cualquiera de estos elementos están llenos de múltiples significados; son símbolos visuales, auditivos y literarios que aportan el sentido completo a la obra. Tienen un valor redundante, por tanto repetitivo con respecto al texto literario, pero en la escena se convierten en elementos con capacidad significativa propia. Creemos que el auténtico teatro poético radica en esta conjunción de los elementos lingüísticos que poseen un alto valor expresivo con los elementos propiamente escénicos que tienen significado por sí, y que encuentran en el teatro simbolista su mejor medio de expresión.

El teatro de Miguel Hernández alcanza, salvo contadas ocasiones como *Teatro en la guerra* y algunos desafortunados fragmentos aislados, un alto valor expresivo con variados recursos lingüísticos como señalan muy acertadamente en su estudio Díez de Revenga y de Paco<sup>9</sup>. Sin embargo, pocas veces logra una compenetración entre el texto literario y espectacular, compenetración que se nos plantea como esencial en el caso del teatro poético para alcanzar los valores repetitivos, y por tanto, auténticamente poéticos.

*El torero más valiente* no es la mejor obra de Miguel Hernández, hecho que el propio autor asumió. Su recuperación reciente y, en parte, restauración se debe a Agustín Sánchez Vidal, que la rescató entre los papeles amorosamente guardados por Josefina Manresa. Hasta este momento, los únicos datos sobre la obra eran algunas referencias epistolares y la publicación en *El Gallo Crisis* de las escenas IV y V de la fase interior del acto III en 1934. Se terminó el drama en octubre de ese año y es un homenaje a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. En esta obra, los recursos lingüísticos no se manejan con la misma fluidez y variedad que en otras piezas, teniendo en ocasiones metáforas y expresiones poco afortunadas en el contexto general de la obra, como son las palabras puestas en boca de José:

«Fui al quite  
valiente y sereno,  
pero el toro estaba  
cebado en su cuerpo  
y ya no se iba  
comunista obrero  
al partido rojo  
que de manifiesto  
le puse mil veces  
delante del belfo»<sup>10</sup>

donde la comparación entre el capote y un manifiesto comunista, al menos hoy, puede resultar irrisoria. Los versos de la obra son de arte menor, predominando los octosílabos y hexasílabos, lo que permite lograr cierta vivacidad en el ritmo y mantiene recurrencias lopescas.

Escénicamente, la obra es aún más inconsistente. Su problema fundamental es la falta de una acción sólida que actúe como motor de la misma. De esta carencia se derivará todo el desajuste dramático de la pieza. Por otro lado, los actos son cuadros inconexos. Del final del primer acto, con la negativa de los toreros Flores y José a otorgar a sus respectivas hermanas como mujer del otro, debido a una rivalidad que nunca vemos reflejada en la escena, sino por referencias verbales; pasamos al acto segundo donde Flores se ha casado con Pastora, hermana de José y Soledad, hermana de Flores, está a punto de casarse con el primero. En este intervalo de tiempo, se ha vencido el enfrentamiento artístico entre los toreros y la resistencia amorosa de las mujeres hacia sus pre-

tendientes. El final del acto acaba con la cogida mortal de Flores y la creencia de las mujeres y el pueblo de la culpabilidad de José por no prestarle ayuda. El tercer acto empieza con un largo paréntesis en el café Pombo con Bergamín y Gómez de la Serna hablando de toros y toreros, que no rompe la acción porque a esta altura de la obra ya no existe. Por su parte, Soledad no perdona a José la muerte de su hermano y le sigue odiando; éste desesperado vuelve a los toros y al final es cogido y muerto por el animal. La escena final se monta en una barraca de feria donde se representa en cera su muerte. Y con la llegada de Soledad, Pastora y Gabriela, la madre de José, se convierte en un plato sobre el cuerpo de cera del torero más valiente, José. Para terminar la obra de un modo de resultado bufonesco se pasea la figura de José por todo el teatro.

Si la acción está mal guiada, los personajes no están elaborados. El único personaje que nos parece bien trazado es Gabriela, la madre. En un segundo plano, sus sentimientos hacia el torero, bien cuando torea, bien cuando se le acusa, son constantemente de amor y de comprensión. No tiene ninguna evolución porque su amor maternal ni se debilita ni sufre cambios hacia su hijo. El resto de los personajes son planos, aunque el diálogo marca un lógico cambio de actitud. Pastora pasa del rechazo a Flores al amor más profundo; Soledad de la indiferencia al amor, del amor al odio y del odio otra vez al amor. Flores permanece casi siempre en un segundo plano. El caso más llamativo es el de José, el torero más valiente. El héroe de la tragedia no tiene tampoco un perfil claro. Aparece al principio como rival de Flores, para luego sentirse profundamente apenado por su muerte y loco de amor por Soledad. Igual que todos los elementos desencadenantes ocurren fuera de la escena, la evolución psicológica de los personajes también sucede fuera.

Sin embargo, el reto que se había planteado Miguel Hernández con esta obra era interesante. *El torero más valiente* se subtitula tragedia española. Una tragedia con toreros pasa necesariamente por la muerte en el coso de los matadores. La tragedia surge del encuentro del amor y el toro. Es como dice Pastora al finalizar el primer acto «el toro de amor»<sup>11</sup>. El símbolo del toro como amor, como muerte, como virilidad de marcado sentido erótico, que Miguel Hernández utilizaría tantas veces en su poesía, es el verdadero trasfondo de esta obra. Pero a Miguel Hernández le puede en el último momento un sentido realista del teatro. En el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* no tuvo problemas para escenificar los sentidos, la fe y otros símbolos católicos sobre las tablas; su obra venía ratificada por la maestría de Calderón en quien se inspiraba. En la tragedia que tratamos no se atrevió a escenificar el verdadero asunto de la obra, el toro de amor. Creyó imposible plasmar la muerte de toreros sobre un escenario y por eso todo ocurre a espaldas de la escena. Lo «fuera» no es en sí mismo antiteatral, hay muchísimas obras con referencias exteriores a la escena; el problema surge cuando lo exterior no se engarza con la suficiente fuerza con lo interior, con el «dentro» del escenario como ocurre en este caso.

Miguel Hernández es plenamente consciente de que la tragedia tiene una capacidad poética superior a cualquier otro género teatral. La tragedia, recipiente escénico de los asuntos elevados, se muestra como molde perfecto para su toro de amor. Cuando Hernández comenta que se siente insatisfecho de esta obra se puede referir a que no ha conseguido una auténtica armonía en el conjunto de la obra.

Sin embargo, creo que Miguel Hernández hizo un verdadero esfuerzo por fusionar lo interior y lo exterior. En el acto segundo, mientras ocurre la tragedia en la plaza, el escenario tiene que ser ocupado necesariamente por alguien. En ese momento, entran los muchachos y muchachas que cantan y bailan. Según Jesucristo Riquelme<sup>12</sup> estos bailes y cantos, muy utilizados en los dramas de Hernández, tienen su origen en las zarzuelas, variedades y canciones populares que gustaban mucho al poeta. Lo importante en

esta obra es que los cantos nos narran lo que está sucediendo en la plaza. Las canciones hacen referencia a viudas de toreros que han muerto casi al tiempo de casarse como es el caso de Pastora, a malmaridadas, a reciencasadas solas, recitando una letrilla que refleja la situación de Pastora:

«Apenas es esposa,  
la dejan solá.  
Apenas es casada,  
parece viudá»<sup>13</sup>,

para acabar relatando lo sucedido, antes que traigan el cuerpo de Flores, un ciego recita el romance de la muerte de Gallito.

Las referencias lingüísticas repetidas son constantes. Es consciente el poeta de que el efecto trágico, y por tanto poético, tiene que surgir de las constantes repetitivas. Así el cuerpo de José en palabras de su madre es «de cera bendita... de vidrio tierno»<sup>14</sup>, tras el primer encuentro imposible con Soledad, José tiene «un color mudado como nunca de amarillo»<sup>15</sup> producido por «el brillo que me da de aquella vela»<sup>16</sup>, al final su cuerpo será de cera y la catástrofe en la plaza cuando muere Flores la desencadena una botella arrojada desde los tendidos. Flores también predice su muerte:

«la gente, que al que aplaudía  
ayer alocadamente,  
alocadamente hoy le rompe un vidrio en las sienes»<sup>17</sup>

Una vez sucedida la tragedia, la supuesta culpabilidad de José al no prestar ayuda a su cuñado se repite tres veces, en boca de dos hombres hablando, en un romance de ciegos y en una canción infantil.

Junto con las referencias corales y las palabras de carácter premonitorio que para Sánchez Vidal<sup>18</sup> son de influencia lopesca, se deben destacar las estructuras lingüísticas paralelísticas, las correlaciones, muy utilizadas por Hernández y que ya se encontraban en el auto sacramental. Sin embargo, todas estas repeticiones provocadas por los cantos, por las referencias lingüísticas no se llegan a fusionar de un modo concluyente con elementos escénicos que nos llevan a lograr la intensidad poética deseada.

*El torero más valiente* es una obra de transición ideológica, se observan varias referencias sociales, como la de los obreros parados<sup>19</sup>. Ha ido también dejando las influencias calderonianas del auto, para acercarse a las lopescas de sus obras posteriores; según Riquelme<sup>20</sup> esta pieza se inspiraría en la obra de Lope *Pedro Carboneras, el cordobés valeroso*. Esta tragedia supone un esfuerzo importante de Hernández por lograr un teatro poético no sólo basado en un verso de calidad literario sino también en una escena poética. De ahí unas acotaciones de marcado carácter subjetivo y unas repeticiones y premoniciones para intentar buscar la emoción poética. Este intento fallido surge de las carencias técnicas de Hernández y de su inseguridad inicial; no de una intuición extraordinaria que le permitió seguir escribiendo teatro, aunque siempre basado más en su aspecto lingüístico antes que escénico.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Riquelme, Jesucristo: *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990, pág. 19.

<sup>2</sup> Riquelme, Jesucristo: obra citada, pág. 22.

- <sup>3</sup> Díez de Revenga, Francisco Javier y de Paco, Mariano: *El teatro de Miguel Hernández*, Madrid, Universidad de Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, 1981, pág. 87.
- <sup>4</sup> Riquelme, Jesucristo: «Obra inédita de Miguel Hernández. Últimas publicaciones, nuevas consideraciones», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 467, 1989, págs. 75-100, pág. 84.
- <sup>5</sup> Araquistain, Luis: *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930, pág. 28.
- <sup>6</sup> Greimas, Algirdas J.: «Hacia una teoría del discurso poético», en Greimas y AA.VV.: *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 9-34.
- <sup>7</sup> Talens, Jenaro: «Teoría y técnica del análisis poético», en AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto literario*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 71.
- <sup>8</sup> Se puede consultar Greimas y AA.VV.: obra citada, y Greimas, A.J.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- <sup>9</sup> Díez de Revenga, Francisco J. y de Paco, Mariano: obra citada.
- <sup>10</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente, La tragedia de Calixto y Otras prosas*, Madrid, Alianza editorial, 1986, ed. Agustín Sánchez Vidal, pág. 108.
- <sup>11</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 76.
- <sup>12</sup> Riquelme, Jesucristo: obra citada, pág. 24.
- <sup>13</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 92.
- <sup>14</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 39.
- <sup>15</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 73.
- <sup>16</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 73.
- <sup>17</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 58.
- <sup>18</sup> Sánchez Vidal, Agustín: «Introducción», en Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 13.
- <sup>19</sup> Hernández, Miguel: *El torero más valiente*, edición citada, pág. 78.
- <sup>20</sup> Riquelme, Jesucristo: obra citada, pág. 23.