RESUMEN

Las piezas teatrales escritas por Miguel Hernández constituyen la parte de menor éxito y envergadura artística de toda la obra del autor, además de ser la parte menos conocida de la producción hernandiana entre los lectores contemporáneos, ya que Hernández es conocido básicamente como poeta. En esta tesina de licenciatura se ha intentado subrayar y rescatar la importancia de la escritura teatral hernandiana - aunque sólo en parte – en el espacio global de la producción del autor.La traducción del español al italiano de las piezas en prosa *Los hijos de la piedra* (1935) y *Teatro en la guerra* (1937) nos ha permitido acercarnos al mundo poético del autor y a su manera de ser constantemente partícipe de los acontecimientos históricos de la época en la que vive. En particular, el estudio del teatro social y bélico de Hernández nos deja percibir el cambio estético e ideológico del autor en relación con sus vicisitudes personales, su manera de concebir el arte y la escritura, y también en relación con los acontecimientos de la historia de España de aquel entonces.

Miguel Hernández nace el día 30 de octubre de 1910 en Orihuela, pequeña ciudad del sureste español perteneciente a la provincia de Alicante. Su padre, además de desempeñar el oficio de pastor, es tratante de ganado. A los quince años, el joven se ve obligado por su padre a dejar los estudios en el *Colegio de Santo Domingo* y a ponerse al cuidado del rebaño familiar. Los jesuitas intentan persuadir al padre de Hernández para que permita a su hijo que siga estudiando. Para ellos, el muchacho tiene muy buen talento, y sería una lástima desaprovecharlo. Pero su padre no cambia de idea. Hernández llega a ser pastor de cabras y, al mismo tiempo, a pesar de las prohibiciones paternas, continúa estudiando por su cuenta, aprovechando su tiempo libre y el silencio de la noche. El obispo de la catedral de Orihuela, don Luis Almarcha, y el amigo Ramón Sijé, perteneciente a una noble familia católica del lugar, le proporcionan textos de escritores españoles del Siglo de Oro, - Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Garcilaso, Gracián, San Juan de la Cruz,

Cervantes – y textos de Zorrilla, Bécquer, Rubén Dario, Gabriel Miró. Alrededor del año 1930, Hernández entra en contacto con la tertulia literaria de los jóvenes intelectuales oriolanos que suelen reunirse en la panadería de los hermanos Fenoll y discutir sobre temas literarios y culturales. Es aquí donde Miguel lee a los amigos sus primeros poemas, que, enseguida, son acogidos por todos con gran entusiasmo y profunda admiración. Hernández responde a la influencia de mundo natural que le rodea y al espíritu religioso y de fuerte apego tradicionalista de la ciudad de Orihuela. La ideología católica se manifiesta en sus comienzos literarios, ya que el joven sabe que si quiere abrirse el camino en el mundo de las letras, necesita el apoyo de personalidades relacionadas con el ambiente católico oriolano. En 1930, don Luis Almarcha favorece la publicación del primer poema de Miguel – *Pastoril* - en el periódico católico *El pueblo de Orihuela.*

En 1931, Hernández con el poema *Canto a Valencia* gana un concurso literario organizado en Elche en ocasión de las fiestas regionales. En este mismo año, el joven conoce a Josefina Manresa, su futura esposa, y organiza su primer viaje a Madrid, empujado por el deseo de ampliar sus horizontes literarios y llegar a obtener fama entre los poetas de la capital. En 1932, en Madrid, conoce, gracias a Concha Albornoz, hija del entonces Ministro de Justicia y amiga de famosos poetas de aquel entonces, a Ernesto Giménez Caballero, director de la importante revista *La Gaceta Literaria.* Giménez Caballero le hace una entrevista que luego publicaría en su revista madrileña. A pesar de este encuentro, el primer viaje de Hernández a Madrid se revela un fracaso, ya que el joven no consigue encontrar trabajo y no tiene suficiente dinero para mantenerse en la capital. Decide volver a Orihuela, donde empieza a trabajar en el estudio del notario Luis Maseres y a colaborar con la Universidad Popular de Cartagena, fundada por los amigos Carmen Conde y Antonio Oliver. En ese mismo año conoce, en Murcia, a Federico García Lorca, que se encuetra allí con su compañia teatral *La Barraca,* y hacia el que siente enseguida profunda admiración.

En 1933 Hernández publica su primer libro, *Perito en lunas*. Se trata de líricas escritas bajo la influencia de la estética barroca, en particular del

hermetismo gongorino. Miguel, entonces, se inicia a la escritura poética siguiendo las líneas de desarrollo artístico de los poetas de la Generación del 27, propugnadores de una "poesía pura", basada en la metáfora. Juegos conceptistas, convencionalismos, artificiosidad, empleo abundante de figuras retóricas, catolicismo, temas clásicos, - por ejemplo, el del *beatus ille-,* elegancia formal y esquematismo: estos son elementos que caracterizan la primera fase de la escritura hernandiana. La poesía de Hernádez de este período es un simple ejercicio retórico, mientras que su teatro – en 1934 escribe el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* -, es una mera exaltación de la religiosidad católica y afirmación de su fe cristiana. Francisco Javier Díez de Revenga subraya el hecho de que Hernández, a pesar de estas influencias, tiene un estilo personal, caracterizado por una fuerte expresividad, reflejo de su vida pueblerina y de su experiencia de la naturaleza.

En 1934 Hernández comienza a colaborar con la revista católica de Orihuela *El Gallo Crisis,* y vuelve a Madrid, donde empieza a relacionarse con los principales miembros de la Generacíon del 27. Recordamos, entre otros, a Luis Cernuda, Emilio Prados, Juan Gil Albert, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre. Este es un período importante para el joven oriolano, ya que entra en contacto también con el famoso poeta chileno Pablo Neruda – Cónsul de Chile en Madrid – llegando a ser uno de sus amigos íntimos. Hernández empieza a visitar habitualmente *Casa de las Flores,* la residencia madrileña de Neruda, y a colaborar con la revista nerudiana *Caballo Verde para la poesía.* La estética y la ideología social y política de Neruda le fascinan mucho, por lo que es ahora cuando se percibe el primer cambio de rumbo en la poesía hernandiana. Neruda formula su estética en el texto *Para una poesía sin pureza* de 1935, publicado en el primer número de *Caballo Verde para la poesía.* El poeta chileno es el paladín de la "poesía impura", una poesía muy cercana a la vida cotidiana del hombre y a su condición humana. Él habla de la necesidad de escribir una poesía donde lo que predomina es la expresión de los sentimientos del poeta, ya que la poesía es "cuestión de corazón". De esta manera, el poeta queda libre de cualquier convencionalismo métrico. Mientras

tanto, el amigo Ramón Sijé intenta mantener, desde Orihuela, la amistad con Hernández, pero, éste, poco a poco, va alejándose de la ideología católica de Sijé, acercándose cada vez más a la postura anticlerical de Neruda. La muerte del amigo de infancia a finales del año 1935 resuelve definitivamente el problema de conciencia de Hernández, que empieza a escribir una lírica basada en los principios surrealistas sostenidos en aquel período por Neruda y Aleixandre. Los temas claves, tomados de Neruda y Aleixandre, y reinterpretados por Hernández, son el amor, la muerte, el tiempo y la soledad del poeta.

En 1936 Hernández publica los poemas amorosos de *El rayo que no cesa,* dedicándolos a Josefina. En julio del mismo año comienza la guerra civil española, y Hernández se alista como voluntario en el *Quinto Regimento* de las *Milicias Populares* del ejército republicano. Muy pronto es nombrado *Comisario político y de cultura,* con el cargo de publicar en los periódicos del frente artículos y versos de propaganda bélica contra el enemigo. Recibe también el cargo de *Altavoz del Frente* para animar a los soldados a la lucha. El intelectual hacia el que Hernández se siente más cercano en esta época es el amigo Rafael Alberti. Alberti, así como Neruda y Aleixandre, ya antes del comienzo de la contienda, había propugnado la necesidad por parte de los intelectuales españoles de escribir una poesía de raíces populares. Para Alberti, el intelectual tiene que comprometerse con la exigencias de la sociedad, y reflejar este compromiso en su obra. Los primeros ejemplos de este tipo de literatura comprometida escrita por Alberti son su drama *El hombre deshabitado,* de 1931, y sus líricas recogidas bajo el título *Un fantasma recorre Europa,* de 1933. En estos poemas Alberti denuncia con tono combativo y enérgico, la opresión sufrida por los campesinos españoles bajo el gobierno republicano. Consciente del hecho de que para movilizar a las masas trabajadoras es necesario constituir un grupo de escritores e intelectuales capaces de guiarlas, funda la revista *Octubre*, de orientación marxista, alrededor de la cual consigue reunir a un gran número de intelectuales "revolucionarios", y, entre ellos, a Miguel Hernández. En 1936, Hernández acepta también ser miembro de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas* de

Valencia, y, en 1937, participa en Valencia y en Madrid en el *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* en defensa de la cultura, y en el *V Festival de Teatro Soviético.* La influencia literaria y política de Alberti en Hernández es entonces evidente tanto en el compromiso político y social de Hernández con los ideales propugnados por la izquierda, como en toda su producción poética y teatral de los años de la guerra civil española (1936-1939). En este período él escribe una poesía social y propagandística, expresión del trágico momento histórico vivido por el pueblo español. Hernández se dirige a todos los combatientes que luchan en defensa de la libertad, de la tierra, de la paz y del amor, encontrando para ellos palabras de consuelo. Y también expresa toda su rabia contra el enemigo y todo su dolor por lo que el pueblo español se ve obligado a padecer. Con un talante combativo, apasionado y directo, anima a los soldados a luchar para un futuro mejor y a aceptar la muerte, si fuera necesario, en nombre de los valores del pueblo español. La guerra, la sangre y la muerte constituyen el tema central de la poesía y del teatro hernandiano de esta etapa. Sus líricas están recogidas en *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1938-1939). Las piezas teatrales concebidas durante la contienda son *Teatro en la guerra* (1937) y *Pastor de la muerte* (1937). Hernández actúa sus poemas entre los soldados, los lee en la radio y los publica en los periódicos del frente, de acuerdo con la política propagandística republicana. Él desempeña el rol de educador del pueblo, portavoz de valores éticos y sociales, concibiendo el arte al servicio de la sociedad y su papel de escritor-guía del pueblo similar al del pedagogo.

Al terminar la guerra civil, Hernández rechaza el asilo político en la embajada chilena de Madrid que Neruda le ofrece, e intenta huir a Portugal. Pero en la frontera es detenido por la policía y encarcelado en Rosal de la Frontera (Huelva). Comienza aquí la interminable peregrinación de Hernández por las cárceles españolas. En un primer momento recibe la condena a muerte, pero, luego, gracias a la intervención de unos amigos influyentes, la pena es conmutada en treinta años de reclusión. Por fin, es trasladado al Reformatorio de Adultos de Alicante, donde, el 28 de marzo de 1942, muere de tifus. En el período transcurrido en las diferentes cárceles de España, Miguel sigue

escribiendo sus últimos poemas, recogidos y publicados póstumos en *Cancionero y romancero de ausencias* (1939), donde expresa todo su amor por la mujer y por el hijo amados, y su esperanza para un futuro mejor.

Hasta ahora hemos hablado fundamentalmente de la biografía y de las líneas de desarrollo poético de nuestro autor, de fundamental importancia para entender el contexto y las circunstancias en las que escribe. Por lo que se refiere más específicamente a su teatro, podemos clasificar las piezas escritas por Hernández de la siguente manera:

- teatro sacro: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934);
- pieza de tema taurino: *El torero más valiente* (1934);
- teatro social: *Los hijos de la piedra* (1935) y *El labrador de más aire* (1937);
- teatro "de circunstancias": *Teatro en la guerra* (1937) y *Pastor de la muerte* (1937).

Las piezas teatrales de Hernández, excepto *Los hijos de la piedra* (1935) y *Teatro en la guerra* (1937), están escritas en verso, y no han tenido el éxito esperado por su autor, ya que están fuertemente embebidas de lirismo y no tienen dramatismo. El de Miguel Hernández es un teatro desafortunado, y los esfuerzos del autor por obtener reconocimientos a través del género teatral se revelaron verdaderos fracasos. La única obra que Hernández logra ver representada en vida es *El labrador de más aire,* en 1937, en el teatro "Muñoz Seca" de Madrid, a cargo de la compañía de Natalia Silva y Andrés Magdaleno. *Los hijos de la piedra* saldrá a los escenarios sólo en 1946 en Buenos Aires, a cargo del "Teatro del Pueblo", bajo la dirección de Leónidas Barletta y con las escenografías de Manuel Aguiar y Agustín Schauters. El auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* se representaría por primera vez sólo en 1977 en Orihuela, a cargo del grupo alcoyano "La Cazuela". Con *Pastor de la muerte* Hernández obtiene, en 1938, un premio de 3000 pesetas en el *Concurso Nacional de Literatura.* Las piezas de *Teatro en la guerra* son representadas varias veces en el transcurso de la guerra civil española. No debemos olvidarnos que se trata de un teatro *sui generis,* un teatro impulsado por las circunstancias bélicas y con finalidades

didácticas y propagandísticas, en línea con la voluntad del bando republicano, y , por eso, faltas de verdadera fuerza dramática.

En la época de Hernández, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años Veinte del siglo XX, en relación también con el notable desarrollo económico de España, la escena teatral española está viviendo un momento de gran auge. En el mismo período se dan un teatro tradicional o "de mayoría",- cuyo mayores representantes son Benavente, Muñoz Seca, Arniches, Marquina, - y un teatro experimental o "de minoría", - entre cuyos autores principales encontramos a Jacinto Grau, Gómez de la Serna, Valle Inclán y Lorca. Estos últimos autores aprovechan otras formas artísticas, como la danza o el cabaret, y atribuyen mucha importancia a la gestualidad de los actores. Ellos buscan otras opciones artísticas, intentando transmitir el mensaje de la pieza teatral a través del símbolo. El lenguaje pierde para ellos su funcionalidad comunicativa. Junto al teatro "de mayoría", destinado a un público burgués, y al teatro "de minoría", dirigido a los intelectuales, existen también los llamados "teatros íntimos" – recordamos, por ejemplo, *el Mirlo Blanco* de los hermanos Baroja, - es decir, grupos de aficionados que emprenden el camino de la renovación teatral, actuando en un contexto particular, sin buscar el éxito de taquilla. Por último, mencionamos a los grupos teatrales itinerantes subvencionados por el gobierno de la Secunda República que actúan entre 1931 y 1939: los grupos universitarios *La Barraca* y *El Buho;* y las *Misiones Pedagógicas*, en las que el mismo Hernández participa en 1935. La finalidad de estos grupos está en los intentos de renovación de la escena popular: su objetivo es el de llevar la cultura al pueblo y a las zonas rurales más lejanas de la península, por medio de la readaptación de obras clásicas españolas. De igual manera, Hernández retoma temas y formas clásicas, como por ejemplo en el caso del auto sacramental, pero sin verdadero éxito. Su deseo de transformarse en un modelo de artista "completo", como Lorca, ve muy pronto su fracaso. Sus intentos renovadores no logran el propósito del autor. El mejor mérito de Hernández quizás esté en las piezas de *Teatro en la guerra,* por ser muestra auténtica de su participación activa en calidad de intelectual comprometido y empeñado en la lucha ideológica contra los nacionalistas.

El drama en prosa *Los hijos de la piedra* de 1935, se inspira en la revolución y en la represión de los mineros asturianos de 1934, durante el bienio "negro" español. Es la primera obra teatral en la que Hernández empieza a demostrar su compromiso político con los ideales propugnados por los partidos progresistas. Se trata, según Agustín Sánchez Vidal, del "hito que rompe las aguas y separa las dos vertientes hernandianas". A través de *Los hijos de la piedra,* Hernández denuncia los abusos de los que el pueblo español es víctima, haciéndose portavoz de sus necesidades primarias. Él toma como punto de referencia las tragedias de patrono de Lope de Vega, en particular, toma como modelo *Fuenteovejuna* y *Peribáñez,* trasformándolos en paradigmas sociales de la rebelión popular contra los malos gobernantes. Hernández interpreta, pues, según sus ideas sociales y políticas, el teatro lopiano, inclinándolo hacia una dimensión pupular y revolucionaria.

Los hijos de la piedra es un drama en tres actos – cada acto corresponde a una estación del año, con un significado simbólico en relación con la acción de la pieza, - que relata la historia de los habitantes de Montecabra, víctimas de un dueño sin escrúpulos. Hernández desarrolla un tema candente en la época: la situación de los trabajadores asalariados en un latifundo. En el primer acto, los mineros y los demás habitantes de Montecabra viven felices en un ambiente idílico de montaña, sumergidos en la naturaleza, y desconocen la palabra "revolución", ya que dependen de un hombre bueno. Ellos se dedican al pastoreo, al trabajo en las minas – situadas en las montañas de Montecabra -, y a las faenas del campo. Después de la muerte de don Pedro, el amo bueno, llega a Montecabra un dueño tirano e intransigente, que aumenta el ritmo de trabajo de los asalariados y reduce el salario de su jornada. Los obreros empiezan la huelga del hambre y se encierran en las minas, pero sin conseguir conmover al señor, que decide cerrar las minas. Los vecinos de Montecabra se ven obligados a emigrar a otros lugares. El pastor, protagonista de la pieza, es encarcelado por haber matado el capataz del señor, sorprendido mientras le está robando sus cabras. El capataz, en realidad, estaba cumpliendo los órdenes del señor, deseoso de vengarse del pastor por haberle impedido besar a Retama, la mujer del pastor. El *climax* de la tragedia llega con la violación de Retama por

parte del señor. La joven pierde el hijo que está esperando y cuyo padre es el pastor. El pastor huye de la prisión y encuentra a Retama, que le desvela todo lo que le ha pasado y muere entre sus brazos. El pastor baja luego a Montecabra. Empujado por la reciente muerte de Retama y por la sed de justicia, convence a los asalariados de Montecabra para que se rebelen contra el dueño, causa de tantas desgracias. La tragedia termina con la matanza del señor, y con la represión de la insurrección por parte de la Guardia Civil.

Los personajes principales del drama son:

- los cinco mineros, que, en realidad, representan una colectividad con características similares, víctima de la injusticia social. A través de ellos, el autor quier demostrar que hombres pacíficos y políticamente ingenuos, frente a la injusticia social toman conciencia de sus derechos y entienden el concepto de "revolución", aunque son incapaces de hacerla y necesitan ser empujados por un hombre como el pastor;
- el pastor, víctima, como los mineros y los demás habitantes de Montecabra, de las maldades del señor. El amor del pastor por Retama le empuja a guiar la revolución de los vecinos de Montecabra en búsqueda de la justicia social. Simboliza el deseo de renovación política y social de Hernández;
- Retama, la mujer amada por el pastor. Es la esposa perfecta y fiel, tenaz y reservada como la planta a la que remite su nombre. Es el único personaje de la obra que tiene nombre propio: su nombre se refiere a la naturaleza y también remite al campo, el lugar mejor donde el hombre puede vivir, en contraposición con la vida corrupta de la ciudad;
- el señor, el antagonista del pastor, hombre egoísta e injusto, incapaz de amar y falto de cualquier calidad humana;
- los miembros de la Guardia Civil, símbolo del poder establecido y del orden. Ellos actúan según una ley immoral, pero su función es exclusivamente la de obedecer a las órdenes impuestas por el gobierno sin rebelarse. En el drama, sólo uno de los miembros de la Guardia Civil entiende que ellos están actuando bajo las disposiciones de un poder injusto;
- los demás personajes son de importancia secundaria y sirven de fondo en la historia. Ellos llevan nombres que se refieren al rol social que desempeñan – segador, leñador,

vendimiador -, a calidad físicas – cojo, manco, ciego- o a relaciones de parentesco – mujeres, niños.

Por lo que se refiere al tiempo y al espacio dramático de la obra, hay que subrayar el hecho de que cada acto corresponde a una estación del año, que simboliza, a través del tiempo atmosférico, el avance de la acción:

- en el primer acto estamos en verano. Esta época corresponde a la vida idílica de los habitantes de Montecabra antes de la llegada del nuevo amo;
- en el segundo acto estamos en otoño, el momento de la huelga de los mineros y del cierre de las minas. La presencia constante de la lluvia describe la opresión bajo la que viven los personajes;
- en al tercer acto estamos en invierno, el período en que muere Retama y en que ocurre la revolución de los trabajadores y la consiguiente represión por parte de la Guardia Civil.

En cada estación Hernández describe las faenas del campo típicas de aquella época del año.

La estructura de los primeros dos actos respeta el esquema: día – tarde - noche – día, mientras que el esquema del tercer acto es: día – tarde – noche. La ausencia del día, como la ausencia de la primavera en el tercer acto, parecen subrayar un futuro incierto para los trabajadores rebeldes.

El espacio en que se desarrolla la obra es extremadamente vago e impreciso, y adquiere valor universal. Este espacio, abierto al principio de la acción – montañas, llanuras, campos -, va restringiéndose cada vez más, hasta llegar a las escenas finales, que muestran la tumba de Retama y la represión de los rebeldes. El espacio está fundamentalmente dominado por la presencia del color negro de las minas, por las amenazas de la tempestad, la incertidumbre de la noche y la imposibilidad de luchar contra el frío del invierno. La ciudad, espacio físico que nunca es representado en la escena y al que solamente aluden los personajes, es la verdadera ruina de Montecabra, ya que en la ciudad reside aquel poder injusto que tantas desgracias ha causado a los trabajadores asalariados del monte minero.

Las acotaciones de *Los hijos de la piedra* subrayan los movimientos y la gestualidad de los actores, los efectos de luz y de sonidos, y también indican el lugar de la acción. Este conjunto resulta ser de fundamental importancia para la realización escénica de la pieza y la organización del espacio del escenario, lugar donde se mueven y actúan los personajes. Por lo que concierne a los efectos de sonido, en la obra se percibe un *in crescendo* de ruidos: desde el ruido inicial producido por las chicharras durante el verano, hasta el ruido del trabajo en las minas y de la tempestad otoñal, para culminar con los ruidos de las herramientas y de las armas de la escena final.

Teatro en la guerra, escrito en 1937 bajo la circunstancia de la guerra civil española, forma parte de la llamada literatura de compromiso político. Las cuatro piezas bélicas que forman *Teatro en la guerra* son el motivo del encarcelamiento de Hernández al concluirse la contienda. En la época franquista la entera obra hernandiana sufre la censura impuesta por el régimen, y solamente con la muerte de Franco asistimos a una revalorización positiva de Hernández, antes arrinconado por su militancia comunista y por el apoyo dado al bando republicano durante los años de la guerra civil.

Las cuatros piezas breves de *Teatro en la guerra* se representan por primera vez en la primavera de 1937 en Madrid, a cargo de una de las numerosas compañías itinerantes de la capital. Luego siguen representándose más veces en el frente, en plazas o tanques militares transformados, según la ocasión, en escenarios improvisados.

Teatro en la guerra responde perfectamente a las exigencias del "teatro de urgencia" propugnado por Alberti, ya que se trata de breves obras de propaganda destinadas a animar la batalla contra el enemigo y a fortalecer los ánimos de los soldados, en un intento didáctico y moralizador, según los objetivos de la República. La dimensión didáctica y combativa, la sátira del enemigo, el patriotismo y el carácter de ejemplaridad son unos de los elementos principales de las piezas hernandianas. Recordamos que el "arte de urgencia" nace en los años veinte en la República de Weimar, en Alemania, para luego pasar a otros Estados de Europa y de América. En España, como ya

hemos dicho, el "arte de urgencia" se desarrolla en el período de la contienda civil, sobre todo gracias a la labor de Rafael Alberti, y por ser un género teatral que responde a finalidades políticas más que estéticas. En las piezas "de urgencia" el autor suele poner al espectador frente a problemas reales, cuya solución escénica es el ejemplo por imitar.

En la *Nota Previa* de *Teatro en la guerra,* Hernández manifiesta su concepción del teatro como forma de lucha política contra los nacionalistas, y su solidaridad con el pueblo español. Él confía en un teatro futuro "que será la vida misma de España".

La cola, El hombrecito, El refugiado, Los sentados son los cuatro actos que constituyen *Teatro en la Guerra.*

La cola (fechada Madrid, 5 de enero de 1937) nos presenta a cuatro Deslenguadas mientras están peleándose e insultándose para ocupar el primer lugar en la cola delante de una carbonería. El discurso de la Madre – el personaje positivo de la pieza y portavoz de la ideología de Hernández -, sirve para reprochar a las cuatro Deslenguadas, cuyo comportamiento no tiene sentido, si ellas se acordasen, sólo por un instante, que los maridos y los hijos están luchando en el frente, arriesgando sus vidas para la salvación de España. Pero ellas no admiten su culpa. El acto termina con las palabras de la Madre, que intenta persuadir al público acerca de la necesidad de dignificar Madrid, sin enturbiarla con acciones y comportamientos bajos. El otro personaje que aparece en la pieza, la Alarmante, es, como las Deslenguadas, una figura negativa, ya que sabe sólo sembrar miedo en la población con falsas alarmas.

En *El hombrecito* encontramos a una Madre que está intentando persuadir al Hijo de quince años a no alistarse en las *Milicias Populares.* Pero el Hijo quiere participar en la salvación de España y combatir contra el enemigo. Hernández no admite el comportamiento de la Madre: la intervención de la Voz del Poeta – que habla a través de un poema en redondillas - sirve a infundir coraje a la Madre, persuadiéndola acerca de la necesidad de dejar ir al Hijo a la guerra.

En El refugiado (fechado Jaén, 17 de marzo de 1937) Hernández reprocha a todos los soldados andaluces, responsables de la invasión

nacionalista de muchas ciudades de la Andalusía. En la pieza, el Refugiado explica al Combatiente que, allí en Andalusía, no se ha tomado muy en serio la guerra. El Refugiado es un hombre de setenta años que está huyendo hacia Jaén. Los invasores se han apoderado de sus campos, y él ahora, para sobrevivir, se dedica a la recogida de las aceitunas, trabajo del que saca sólo un mísero dinero. Él tiene una Hija en el manicomio, a la que lleva naranjas los domingos. El Combatiente le ofrece entonces más dinero para comprar naranjas a su Hija. En un principio el Refugiado no quiere este dinero, pero el Combatiente logra conseguir que él lo acepte. Al final de la pieza, el Refugiado y el Combatiente deciden ir a sacar a la Hija del Refugiado del manicomio. La Hija es, en realidad, un símbolo, ya que representa la España herida que necesita ser curada por los republicanos.

En *Los sentados* el autor crítica la ociosidad de cuatro hombres que están tranquilamente tomando el sol en vez de combatir y defender la patria. A través de ellos, él reprocha, en realidad, a todos los españoles cobardes que rehuyen de sus deberes de soldados. El Soldado de la pieza consigue persuadir a tres de los Sentados acerca de la necesidad de empuñar las armas contra el enemigo. Sólo el cuarto Sentado parece titubeante, ya que está casado y tiene un hijo. La Voz del Poeta – que habla a través de un poema en redondillas – consigue empujarlo a la lucha.

En las acotaciones de *Teatro en la guerra* Hernández indica fundamentalmente la gestualidad de los personajes en el espacio de la escena. La verdad es que, tratándose de unas obras breves, el espacio en el que se desarrolla la acción no es tan importante como lo que dicen los personajes, es decir, el mensaje comunicativo del texto. Por este motivo, en las acotaciones, Hernández no hace referencia ni al vestuario de los actores ni a los decorados del escenario, que, considerado el contexto en que se desarrolla este teatro "de urgencia", pasan a ser elementos de secundaria importancia con respecto a la preeminencia didáctica y moral de las piezas.

Hablando de la traducción del español al italiano de las piezas *Los hijos de la piedra* y *Teatro en la guerra*, nos hemos enfrentado a distintos problemas

prácticos. Pero antes de analizar las peculiaridades léxicas, morfológicas y sintácticas de las obras en cuestión, queremos ilustrar unos problemas de orden teórico relacionados con el campo traductivo, explicando qué metodología hemos adoptado para la realización de este trabajo. Hay que partir del presupuesto que no es posible traducir literalmente cada vocablo del texto fuente simplemente sustituyéndolo con el correspondiente término de la lengua meta. Ante todo, siempre hay que entender el papel que un vocablo del texto fuente desempeña en el contexto en que se encuentra. Por eso no se puede utilizar sólo un diccionario biligüe, sino que hay que consultar también otros diccionarios, como por ejemplo varios monolingües, y saber sacar provecho de nuestro bagaje cultural y lingüístico italiano. Cada sistema lingüístico es, como es sabido, el reflejo de la cultura de un pueblo, ya que a través del lenguaje cada pueblo transmite su manera particular de relacionarse con il mundo externo y sus propias creencias. De ahí que cada lengua tenga sus coloquialismos y expresiones freseológicas, que, en la mayoría de los casos, no hay que traducir literalmente, para no crear un efecto de "extrañeza"- como afirma Umberto Eco – en el lector meta. Siempre hay que intentar traducir los modismos del texto fuente con modismos típicos de la lengua terminal. La técnica que privilegia el texto meta es llamada por los teóricos de la traducción "target-oriented", ya que no presupone un rígido respeto de la unidad sintática de partida y confiere más libertad al traductor. Éste texto puede entonces adaptar el sentido del texto fuente a las reglas gramaticales y sintácticas de la lengua meta, haciendo referencia también al sistema social y cultural de los hablantes de la lengua al que está traduciendo el texto original. El otro método traductivo, contrario al que acabamos de ilustrar, es el llamado "source-oriented". Se trata, en resumidas cuentas, de una técnica que privilegia el respeto de las unidades sintácticas, morfológicas y léxicas del texto original. En nuestro trabajo de traducción hemos adoptado una postura intermedia entre los dos métodos traductivos mencionados, aplicando, según las circunstancias contextuales, el método "source-oriented" o el "target-oriented", en el respeto del contenido del texto original, del registro lingüístico empleado y del período

histórico al que el texto pertenece Eco sostiene que esta postura traductiva intermedia es la más eficaz de todas.

Por lo que se refiere al léxico, tenemos que hacer una distinción entre *Los hijos de la piedra* y *Teatro en la guerra.* *Los hijos de la piedra* presenta una mezcla de lenguaje poético, por una parte, y expresiones populares, por otra. El registro pasa entonces de un nivel alto - hasta, a veces, demasiado retórico -, a un nivel bajo, que remite al habla cotidiana y vulgar. Hernández está intentando pintar la realidad histórica del momento en el que escribe, aunque las influencias literarias clásicas y poéticas son aún demasiado evidentes en su manera de expresarse. El drama *Los hijos de la piedra* es en absoluto el primer texto donde el autor empieza a dejar aflorar sus preocupaciones sociales y políticas. En la pieza se pasa de la situación idílica del comienzo a unas circunstancias en las que predominan los campos semánticos del dolor, da la angustia, del sufrimiento y de la muerte.

En *Teatro en la guerra* el registro es más bajo con respecto a la obra anterior. Aquí Hernández renuncia al lenguaje poético, no adecuado a las circunstancias bélicas en que se dasarrollan las piezas. Él utiliza aquí los métodos propios de la arenga política para conseguir sus objetivos didácticos y moralizadores. Nos topamos con expresiones coloquiales – muchas veces hasta vulgares – y directas, que caracterizan el habla cotidiana de los personajes del pueblo, protagonistas de las piezas.

Por lo que concierne a la traducción de los nombres propios, hemos decidido seguir el método "source-oriented", simplemente trasladando los nombres propios de los personajes del texto original al texto meta, ya que se trata de nombres denotativos (Juan y don Pedro, por ejemplo). Sólo en el caso específico de Retama, la única protagonista femenina y el único personaje con nombre propio en la pieza *Los hijos de la piedra,* hemos elegido traducirlo con el correspondiente italiano Ginestra. Retama es un nombre simbólico que remite a una planta, cuyas principales características son la perseverancia y el carácter reservado, como pasa con la Retama de la pieza. Retama es un nombre connotativo, que nos dice algo alrededor de la personalidad de la mujer a la que denomina. De esta forma, hemos privilegiado la fidelidad a la intencionalidad

simbólica del nombre proprio del texto fuente, ya que el nombre Ginestra resulta menos extraño al lector italiano del correspondiente español Retama, y refleja la intencionalidad del nombre del texto original.

Por lo que atañe a la traducción de los nombres de las cabras de Retama y de los personajes de *Teatro en la guerra* – todos ellos nombres simbólicos, o sea, que indican una peculiaridad del sujeto mencionado -, hemos utilizado el mismo razonamiento aplicado al caso del nombre Retama.

En el caso de la expresión "Guardia Civil", hemos preferido no traducirla al italiano, ya que en Italia no existe una institución llamada "guardia civile", ni tampoco aclimatarla con "Arma dei carabinieri", ya que hemos elegido privilegiar el sitio de ambientación de la pieza. Allí, en el pueblo español de Montecabra, la aparición de los "carabinieri" italianos habría parecido fuera de lugar.

En el caso de los topónimos Madrid, Jaén, Romera, Montecabra, no los hemos traducido, simplemente los hemos trasladado del texto fuente al texto meta. Únicas excepciones son los lugares denominados, en el texto original, "barranco de los Baladres", "barranco de lo Hondo", y "Rellano", que en la traducción italiana corrresponden respectivamente a "dirupo degli Oleandri", "burrone del Fondo", "Pianoro". Estos topónimos indican la peculiaridad del sitio al que denominan, y sólo en la traducción italiana el lector destinatario puede entender el valor simbólico de los tres topónimos.

En la traducción de las coplas hemos privilegiado la fidelidad semántica y estilística del texto fuente, y no la fidelidad sintáctica y fonológica. Recordamos que el de Hernández es un teatro ideológico. El autor, pues, en las coplas no atribuye mucha importancia a la forma pero sí al mensaje que a través de ellas quiere transmitir. Él utiliza las coplas para empujar a los personajes a la acción o para subrayar un particular momento dramático. La técnica de insertar coplas en las piezas teatrales es típica de los dramaturgos españoles de la época áurea. Los poemas y las canciones populares tienen la finalidad de aliviar la pesadez del texto y distraer al público, sin olvidar nunca su intención comunicativa. En la traducción, pues, privilegiando el contenido

de las coplas más que su forma, hemos querido reflejar la fidelidad a la voluntad comunicativa de Hernández.

En el texto *Los hijos de la piedra* Hernández emplea muchos recursos retóricos. De hecho, nos encontramos con muchas metáforas, que, en varios casos son empleadas para caracterizar a los personajes: el señor, por ejemplo, es denominado "alacrán" del pueblo. Muchas metáforas hacen referencia al mundo de la naturaleza y a sus productos. Hay luego numerosas metáforas y similitudes relacionadas con el mundo de los animales. En la mayoría de los casos hemos optado por traducirlas al italiano según el método "target-oriented".

Otros recursos retóricos utilizados por Hernández son la personificación de los elementos naturales – la tierra, la tempestad, las estaciones, por ejemplo -, la perífrasis y la construcción anafórica de unos diálogos. Hernández emplea también unos cuantos símbolos. En *Los hijos de la piedra* y *Teatro en la guerra* se repite varias veces la presencia de la sangre, símbolo de la vida y de la muerte. En *Los hijos de la piedra* aparecen:

- la piedra, símbolo del carácter sumiso de los habitantes de Montecabra, que, luego, por intervención del pastor, se transforma en espíritu de rebelión. Este símbolo es el que da el nombre al título de la pieza;
- el tricornio, símbolo de la Guardia Civil y de las reglas impuestas por el poder injusto;
- las herramientas de los trabajadores, símbolo de la lucha política revolucionaria;
- las armas de la Guardia Civil, símbolo de la represión impuesta por los gobernantes.

Por lo que concierne al aspecto morfo-sintáctico, en la traducción hemos intentado respetar las reglas y las estructuras sintácticas de la lengua italiana para evitar el fenómeno de "extrañeza " en el lector meta, ya que, a veces, el orden de las palabras en la frase española no coincide con el orden de las palabras en la frase italiana. Muchas veces hemos tenido también que introducir unos cambios de puntuación. Se ha notado que Hernández cambia frecuentemente el orden de los elementos en la frase española y su texto en prosa adquiere, de esta forma, el lirismo característico de un texto poético. En

la traducción italiana hemos cambiado este orden de la frase, y, a veces, también la función de cada elemento en su interior. Por ejemplo, en el caso de "amasada está tu fuerza con el rumor del trueno y la firmeza del hachazo" (acto I, a, 3), el complemento indirecto de la frase española – "con el rumor del trueno y la firmeza del hachazo" - pasa a ser el sujeto de la frase italiana: "il rumore del tuono e la fermezza del colpo d'ascia hanno originato la tua forza".

Hernández utiliza normalmente el presente de indicativo en los diálogos entre los personajes. Se vale del futuro cuando los personajes hacen hipótesis, y del pretérito indefinido y pretérito perfecto cuando hablan del pasado. El pretérito perfecto ha sido traducido con el correspondiente "passato prossimo" italiano, mientras que el pretérito indefinido no ha sido traducido con el correspondiente "passato remoto" italiano, sino con el "passato prossimo", por razones de uso actual de la lengua italiana, que privilegia - sobre todo en el habla del norte - el "passato prossimo" en vez del "passato remoto". Al contrario, el español hablado y escrito respeta la fundamental distinción entre el pretérito perfecto y el pretérito indefinido: el pretérito perfecto en español se utiliza para hablar de una acción no concluída y que sigue manteniendo relaciones con el presente; el pretérito indefinido se utiliza para referirse a una acción concluída y que ya no tiene ninguna relación con el momento en que se habla. En los textos en español se han encontrado también unos verbos en presente de indicativo con valor de presente gnómico. Por cierto, ese valor gnómico ha sido mantenido en la traducción italiana.

Varios verbos, habitualmente empleados con referencia al mundo de la naturaleza y de los animales, han sido usados por Hernández en sentido metafórico. En el texto original, estos verbos subrayan la estrecha relación existente entre hombre y naturaleza. De ellos no se ha podido realizar una traducción literal, sino que hemos intentado traducir el significado de la entera frase del texto español a la que pertenecen, para no crear "extrañeza" en el lector italiano. Por ejemplo, el verbo "orejear" en italiano significa "muovere le orecchie", pero en la frase "orejeará entre todos los mozos en galanía y fortaleza"(acto II, i, 2) adquiere otro significado, que corresponde al italiano "potrà vantarsi tra tutti i giovanotti per la sua eleganza e la sua forza".

En las piezas de Hernández abunda el empleo del registro coloquial en los diálogos entre los personajes. Este habla coloquial se ha traducido con expresiones típicas de la lengua italiana, aptas para expresar tanto el contenido de la frase española como la emotividad del hablante. Estos elementos son llamados interjecciones y, en el texto, su funcionalidad es la de subrayar la inmediatez y la espontaneidad del hablante. Manuel Carrera Díaz las clasifica como "impropias" y "propias". Unos ejemplos de interjecciones propias son los conjuntos fónicos "¡ahi!", "¡eh!"; unos ejemplos de interjecciones impropias son las expresiones exclamativas "¡anda!", "¡hombre!", "¡vaya!", "¡oye!", "¡oiga!", "¡mira!". En los textos en español hay muchas interjecciones impropias, como, por ejemplo, "¡hombre!". Esta interjección no se ha traducido literalmente, ya que adquiere una función específica según el contexto en que se emplea. Por ejemplo, la frase "Toma, hombre, toma" (acto I, a, 5) se ha traducido al italiano con "Prendi, su', prendi"; "¡Hombre, si me gusta, naturalmente!"(acto I, p, 4) con "Ma certamente, se mi piace"; "Los rayos matan de otra manera, hombre" con "Ma dai, i fulmini uccidono diversamente".

En el caso de la interjección "¡hijo!", más veces repetida en la pieza *El hombrecito,* la hemos traducido literalmente, ya que el italiano "figlio!" expresa perfectamente el cariño que, en el texto español, la madre quiere transmitir al hijo.

La interjección "¡oiga!" – tercera persona del presente de subjuntivo - se ha traducido con "senta!", y "¡cuidado!" con "attenzione!". Creemos que ambas traducciones expresan el sentido de la interjección española. Hemos encontrado también con frecuencia las interjecciones "¡mira!" - "guarda!" en italiano – y "¡verá! ¡verás!" – que corresponden al italiano "vedrà! vedrai!" – típicas del habla coloquial, y que se emplean como elementos introductorios del discurso.