

1930



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**EL PAPEL DE LA MUJER  
EN EL TEATRO DE MIGUEL HERNANDEZ**

**T E S I S**  
que para obtener el título de  
**LICENCIADO EN SOCIOLOGIA**  
p r e s e n t a :  
**BLANCA OLGA HOZ ZAVALA**

México, D. F.

1981



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

INTRODUCCION	1
PRIMERA PARTE	6
CAPITULO 1. PERSONAJES	7
1.1. PROTAGONISTA	8
1.2. ANTAGONISTA	10
CAPITULO 2. SITUACION DE LA MUJER ESPAÑOLA	13
2.1. A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	13
2.2. DURANTE LA REPUBLICA	18
2.3. DURANTE LA GUERRA CIVIL	19
SEGUNDA PARTE	23
CAPITULO 1. CARACTERISTICAS FEMENINAS	25
1.1. HOMBRE VS. MUJER	25
1.2. PROTAGONISTA Y ANTAGONISTA FEMENINAS	28
1.3. LA MUJER EN GRUPO	29
1.4. UNA EXCEPCION	30
1.5. EDUCACION DE LA MUJER	31
1.6. DESCONECCION DE LA REALIDAD	34
1.7. MATERNIDAD Y CULTO AL VARON	36
1.8. VOLUBILIDAD	39
1.9. SEXTO SENTIDO	41
1.10. MIEDO	43

CAPITULO 2.	TRABAJO	47
2.1.	FAMILIA Y TRABAJO	47
2.2.	LABORES DOMESTICAS	49
2.3.	LA MUJER COMO EDUCADORA MORAL	53
2.4.	AMOR Y TRABAJO	55
2.5.	MATRIMONIO Y TRABAJO	56
2.6.	GUERRA Y TRABAJO	59
2.7.	PROCREACION	62
2.8.	REACCIONARIAS EN LA GUERRA	65
2.9.	RESPONSABILIDAD FEMENINA DEL AUSENTISMO	68
2.10.	PRODUCCION Y TRABAJO	72
CAPITULO 3.	SEXO	74
3.1.	SEXO COMO RITO	74
3.2.	SEXO Y BELLEZA	76
3.3.	LA MUJER COMO OBJETO SEXUAL	77
3.4.	DESEO SEXUAL	79
3.5.	NECESIDAD DE UN HOMBRE	82
3.6.	CELOS	86
CAPITULO 4.	DEPENDENCIA	88
4.1.	DEPENDENCIA	88
4.2.	DEPENDENCIA EN EL TRABAJO	90
4.3.	HOMBRE OMNIPOTENTE	91
4.4.	PATERNALISMO	94
4.5.	SERVILISMO	95

4.6.	CHANTAJE	96
4.7.	AUSENCIA DEL HOMBRE	99
4.8.	SUSTITUCION	103
CAPITULO 5. PASIVIDAD		105
5.1.	PASIVIDAD	105
5.2.	¿UNA EXCEPCION?	108
5.3.	LA VIOLENCIA EN LA PALABRA	109
5.4.	INACTIVIDAD EN LA LUCHA	112
5.5.	DEFENSA DEL HOMBRE Y LOS HIJOS	114
5.6.	LA LUCHA POR UN HOMBRE	115
5.7.	CONSERVADURISMO	118
5.8.	MINUSVALIA DE LO FEMENINO	119
5.9.	AMBIGUEDAD	121
CAPITULO 6. PAPEL DE LA MUJER EN LA PUESTA EN ESCENA		124
CONCLUSIONES		131
APENDICES		140
I	PANORAMA BIOGRAFICO	141
II	INDICE DE OBRAS DE TEATRO	150
III	RESEÑAS DE OBRAS DE TEATRO	152
NOTAS		161
BIBLIOGRAFIA		170

## NOTA SOBRE LA METODOLOGIA EMPLEADA

Interesados en el estudio de la Sociología del Arte y especialmente de la Literatura, buscamos un aspecto que pudiera ser analizado exhaustivamente, aportando con ello un particular y novedoso punto de vista sociológico. Nos encontramos casualmente con la obra teatral de un importante poeta, Miguel Hernández. Inmediatamente comprendimos que teníamos ante nosotros el material adecuado para llevar a cabo tal tarea. Se trataba de una obra mínima, completa y perfectamente ubicada en un contexto histórico. Procedimos a delimitar el tema (estudio sociológico de un autor teatral), incluyendo marcos histórico y teórico. Este previo plan de trabajo sufrió incontables cambios en el transcurso del proyecto. Desapareció, por ejemplo, un pretendido análisis semiológico de una de las obras de teatro y se redujo el análisis de la sociología del personaje. Algunos capítulos pasaron a ser apéndices y el estudio de la ideología reflejada se distribuyó por secciones.

Se formuló la hipótesis de trabajo. Descabamos demostrar que la obra dramática de este autor reflejaba su ideología de clase. Las proposiciones surgieron con cada nueva lectura que sobre el tema se efectuaba. Nuestro esquema de trabajo constaba de un marco teórico, donde se reunirían las ideas principales y las referencias bibliográficas y un índice tentativo, en el cual incluiríamos bibliografía y apéndices. La construcción del esquema es sencilla, com

puesta por explícitas frases sustantivas. La bibliografía preliminar constaba de una treintena de libros, la mitad de los cuales trataba directamente de Miguel Hernández y su obra. Esta bibliografía, hacia el final del trabajo, fue duplicada. Calculamos un tiempo límite de seis meses para realizar la tesis. Este se extendió a más de dos años debido a problemas de acceso al material bibliográfico y de trabajo profesional. Este último impedía dedicar más de unos minutos diarios, dos horas a lo sumo, a la lectura y análisis de libros y tesis.

Se ordenó el material de las diversas fuentes -bibliotecas, casas editoras, recomendaciones de profesores y colegas, etc. - en fichas bibliográficas. Se concentraron los datos de la investigación en fichas de trabajo (tanto extractos y citas textuales como ideas, juicios e hipótesis). Comparando estas fichas con el plan de trabajo original, decidimos abandonar algunos puntos que requerían mayor profundidad, difícil de lograr por imperativos de tiempo y espacio. Otros puntos se abandonaron por la escasa información obtenida. Discriminado así el material de trabajo, se elaboró un nuevo índice basado en un tópico más específico: el papel de la mujer en el teatro de Miguel Hernández. Se ordenaron las fichas por capítulos y subcapítulos y se vaciaron los datos dándoles una exposición coherente. El aparato crítico se integró a través de notas de cita, contenido y referencia cruzada y se colocó al final del libro. Se llevó a efecto de tal modo para facilitar la redacción a máquina

por no profesionales, a pesar de los inconvenientes que esta disposición ocasiona al lector. En la elaboración de las notas se obedecieron las convenciones (locuciones y abreviaturas).



## INTRODUCCION

"El arte de la palabra -literatura, teatro, etc. -, como producto de la sociedad no escapa a esos factores condicionantes y se manifiesta como superestructura a partir de condiciones económicas dadas". (1) \* El teatro, como toda forma de arte, no sólo está enraizado en las condiciones materiales de existencia e influenciado por la política, la religión, la economía, etc., también tiene su propia realidad y su propio fin. Como reacción, distinta y particular, contribuye a la integración de la civilización y la cultura, a las que también evidencia; de ello la importancia de su estudio. "Una obra teatral, buena o mala, constituye siempre un reflejo del mundo".

(2)

Sin embargo, no se descuida al artista, a través del cual es transmitido el espíritu de su tiempo y su sociedad. "Para penetrar en la personalidad y el genio peculiar de un escritor habremos de poner el estudio de sus concepciones cosmovisionales en el centro de toda investigación literaria, y si pretendemos llegar a comprender la obra de arte en su integridad, nos será absolutamente indispensable detenernos en la consideración de su contenido ideológico".

(3)

---

\* Las notas se han agrupado al final del trabajo.

En las páginas siguientes nos proponemos plantear una forma de hacer sociología del teatro, bajo un enfoque particular: el análisis directo de obras de teatro de un autor específico. Y no se trata de la obra de un verdadero dramaturgo (propriadmente hablando), sino de la obra dramática de un poeta que incursionó en el campo, motivado por cierta inclinación personal ("afición temprana que adquirió al participar en representaciones de aficionados" (4)) y un mucho determinado por imperativos estratégicos. Siempre "la tarea crítica del arte, su contribución a nuevos modelos de vida, debiera estimular colaboraciones recíprocas entre artistas y movimientos políticos". (5)

Era una forma didascálica de motivar la acción en tiempos de guerra (la Guerra Civil Española) y comunicar sus pensamientos y convicciones a sus contemporáneos. El propósito de Miguel Hernández no era producir arte, sino ganarse políticamente a las masas indiferentes o indecisas. La creación se origina por una conducta humana temporal y momentánea y en un medio histórico dado. "Se trata de llegar profundamente a las masas, embrutecidas por la miseria, para excitarlas y guiarlas de la postración a la rebelión". (6)

Esta tesis consiste en el examen sociológico de diversos aspectos de un autor teatral español (7): Miguel Hernández (Cf. Apéndice I) y su obra (Cf. Apéndices II y III). El análisis se centra en su obra

dramática, pero se recorta contra el fondo de su obra poética total. "Es absolutamente necesario tener en cuenta el desigual desarrollo de las facultades intelectuales de los diferentes ambientes en las diferentes etapas de la historia". (8)

Tomando en cuenta la escasa bibliografía existente de trabajos sociológicos sobre teatro y, específicamente, sobre obras de teatro, se eligió el tema general de esta tesis. Fuera de los trabajos de enfoque psicológico o histórico es difícil encontrar ensayos o análisis de obras de teatro; por el contrario, son abundantes los estudios semióticos y semiológicos de las mismas.

La elección particular de Miguel Hernández como autor teatral obedeció, no a sus cualidades formales como dramaturgo, ni a la calidad de sus obras, sino a la facilidad de acceso al total de su producción y a que la ideología del autor se transparenta nítidamente en la misma. La selección se efectuó estrictamente en función de su particularismo y tomando en consideración su influencia. A pesar de que el teatro de Miguel Hernández constituye sólo una mínima parte de su obra y es la menos importante, refleja su filosofía de la vida y su cosmovisión. No obstante, no se agota, ni se pretende agotar, las preguntas que una sociología problemática del teatro puede formular.

Este trabajo pretende entrar en comunicación con una obra alejada

de nosotros, no sólo en el tiempo, sino en el espacio. Evaluando los conocimientos que esta obra nos brinda y los valores en ella fijados por su creador podemos aprender sobre un grupo humano más amplio; a saber, las mujeres españolas de la primera mitad del siglo XX.

El análisis sociológico del teatro examina la obra como representación ideológica, es decir, se analiza la relación que se efectúa entre la realidad social y su representación ideal. En un teatro como el hernandiano, que no se observa representado sino que es más bien material de lectura, debe atenderse críticamente los sujetos y objetos, la trama y el lenguaje en sustitución de la mímica y la realización. El trabajo sociológico consistió en descubrir la ideología de clase de la cual forma parte la obra dramática de Hernández, en este caso, tomando como portador social al personaje femenino.

Hemos tomado sólo una mínima parte de las obras de teatro de Miguel Hernández, la que nos habla del papel de la mujer, y el conocimiento adquirido a través del análisis es somero pero no despreciable. "En los problemas de cultura lo más perjudicial es la prisa y querer abarcarlo todo". (9) En una sociedad donde el capitalismo domina, aprehender la esencia de las relaciones sociales no es tarea fácil.

"La obra, una vez separada del artista, vive una existencia objetiva y, en consecuencia, puede desviarse a través de las ideas diversas de los que la guardan o la leen". (10) Así, hemos querido mostrar lo que el teatro de Hernández significa para nosotros, hoy, tratando de evitar en lo posible la subjetividad y el prejuicio. "Sucede, en efecto, que en lugar de descifrar el contenido simbólico de la obra, el espectador proyecta en la obra, y por tanto en el artista, sus propios sentimientos o pensamientos". (11)

Hemos tomado en cuenta que "les revolutions politiques ne sont jamais de périodes de créativité esthétique, au contraire" (12), que "los tiempos verdaderamente turbulentos, los tiempos de fracaso histórico, han producido muy poco género dramático" (13), e hicimos a un lado la apreciación estética de estas obras teatrales, asomándonos a la ideología vehiculada, pero sin menoscabo de la primera, ya que si se perdiera su justificación artística se desvirtuaría su intención militante. "Entender el teatro político como una categoría social y no como una estética formal posibilita la libertad formal sin renunciar a la categoría social". (14)

PRIMERA  
PARTE

## CAPITULO 1. PERSONAJES

Como las células del teatro que son, los personajes son los focos de valoración sociológica del teatro. Son los elementos orgánicos del drama y por ello de ellos debemos partir, sin olvidar que la "fábula", como definía Aristóteles al conjunto de acciones realizadas, es lo más importante de toda tragedia. En la "interpretación de la naturaleza social de los personajes -naturaleza que resulta de la 'visión' ideológica del mundo propio del autor- reside la sustancia de la obra". (15)

Las ideas del teatro de Miguel Hernández, en cierto modo, han envejecido; únicamente quedan vivos y amables sus personajes, gracias a que este autor describe "minuciosamente el aspecto físico y también emotivo de sus personajes". (16) Hernández no es dueño de ellos, pero se revela en ellos, se descubre a sí mismo. "Los dos personajes centrales de la obra (El labrador de más aire), los estoy creando a mi imagen y semejanza de lo que siento que soy y quisiera ser". (17)

Asimismo, los personajes informan al espectador de una circunstancia histórica dada, así como de la interrelación existente entre ésta y los personajes mismos. Sin embargo, éstos no alcanzan perdurable inscripción, ya que el escándalo no adviene a través de ellos.

El teatro de Hernández no puede calificarse de épico, puesto que el autor ni habla en primera persona ni comenta críticamente durante el curso de los sucesos, mezclándose personalmente entre los personajes. No obstante, Hernández sí toma partido por los personajes heroicos. Sus convicciones hacen acto de presencia, a través de los extensos discursos que pone en boca de los protagonistas (mientras los parlamentos de los antagonistas son breves, aunque distintivos de su bajeza y maldad). El protagonista "es la proyección impresionante de los ideales humanos del mismo Miguel Hernández" (18); mientras, los personajes secundarios "no existen tanto por sí mismos como por tomar parte de un grupo, un clan, una asociación". (19)

Una serie de razonamientos encadenados dramáticamente agudizan el particular carácter de este teatro: dialéctico, polémico, paradójico.

### 1.1. PROTAGONISTA

Tenemos en principio al protagonista. La vida y personalidad de este héroe popular tienen valor ejemplar; encarna las más eminentes virtudes del pueblo. Por ejemplo, Juan, el protagonista de 'El labrador de más aire', es un símbolo: sus rasgos proyectan ideales. "Encarna y resume en un personaje simbólico todos los valo-



res y la visión del mundo hernandiano". (20) Se trata de un hombre insobornable, valeroso, varonil, desinteresado, apasionado, capaz de brindar su vida en la lucha contra la opresión y víctima al fin de un sino funesto ineludible. El héroe se opone "al viejo orden; mas éste pesa aún tanto sobre los espíritus, que el rebelde es castigado y ajusticiado". (21)

El protagonista es único, excelso como hombre e ideal. Se sabe mejor y de ahí su actitud benévola y generosa. También esta conciencia es la que le impulsa a aceptar su destino con valor, pero también con conformismo. "El individuo atípico (...) no lo es sino por medio de la conciencia que toma de una diferencia (...). La conciencia común inventa el tormento y presta al solitario una conciencia y un sufrimiento". (22)

Hernández presenta en el protagonista todos sus valores y su cosmovisión; dándole las cualidades de un animal noble (procedimiento que repite con todos sus héroes) se refleja a sí mismo, tomándose como modelo. Juan se equipara al toro, pues ambos están destinados al luto y al dolor, la virilidad e indomable fiereza les es común y comparten un destino trágico. (23) La figura creada es noble, valiente y trágica. Es la encarnación de la hombría más vigorosa; provoca huracanes con su solo andar.

'El labrador de más aire' es un canto al héroe en un tono épico, he

roico. Este tono, sin embargo, es demasiado grandilocuente; por desmesurado y exaltado no convence. La medida del héroe es el gigantismo y la invulnerabilidad (característica fantástica del protagonista hernandiano). Sustantivos, verbos, adjetivos, todo expresa la visión lírica de ampliación enfática, de gigantismo. "El gigantismo pierde su viejo significado de anormalidad física para pasar a ser exponente del vigor superior que caracteriza distintivamente la naturaleza del noble de la del resto de los hombres,..."

(24)

La invulnerabilidad es otra característica del protagonista: es de hierro. Se alimenta de la esperanza de una victoria grandiosa, de la promesa de días venturosos que vendrán. La figura del héroe (esencia del pueblo) se articula así por clichés: el gigantismo que lo aureola, la glorificación figurativa (es león, titán, huracán) y la inmortalidad prometida al que se conduce con honor. Todos son tópicos fáciles. Y como Hegel apuntó en alguna ocasión, los revolucionarios no son héroes de tragedia.

## 1.2. ANTAGONISTA

Las obras de teatro en general son sugestivas, por la figura del antagonista, quien contrarresta las acciones del protagonista. "La presencia de un villano divertido o aterrador, en el melodrama con

vencional, es lo que sirve para contrarrestar las acciones tediosas, y las declaraciones aun más tediosas, de los héroes y heroínas". (25) En la dramaturgia de Hernández, el villano es desgraciadamente más gris e insulso que el resto de los personajes.

Por contraposición al titanismo del héroe, el villano posee una figura desagraciada, de estatura apocada y rasgos viles. Enfrentado a la límpida imagen del héroe popular, el enemigo tiene un estigma, una mancha que lo infama, lo ensucia. Es la antítesis de la imagen perfecta del héroe. El odio y la venganza contra este ser bajo, menor, están justificados en toda su brutalidad por la pasión de justicia.

Por si fueran pocas las cualidades de signo negativo que se le atribuyen al villano: excesos de todo tipo, violencia inhumana, etc., se presenta la figura de un buen amo, con todas las cualidades positivas habidas y por haber, para hacer más patente su vileza, su bajeza. De este modo no sólo se presenta un cuadro de rebeldía ejemplar; Hernández se hace cómplice de un paternalismo exacerbado. La bondad y la piedad de un buen padre se opone a la extrema crueldad e irreligiosidad del mal padre. (El único padre, en relación directa con sus hijos, es el antagonista).

El antagonista es el enemigo. Es inconsciente, está corrompido, viciado, está confabulado con la muerte. El rasgo deformador de

la caricatura es lo que individualiza y da esencia al enemigo. La sátira infama al adversario. El atributo sustituye al nombre y designa al enemigo. Desafortunadamente, Hernández no da con los rasgos realmente feroces que pudieran expresar el odio, sino que cae en triviales y escatológicas vulgaridades.

En el teatro de Hernández, el amor no acabado es lo que simboliza la postura del villano. La oposición a la renovación de la vida es el símbolo del predominio de fuerzas antinaturales. También el eros desviado representa lo mismo. En cualquier caso, se presagia la destrucción y la ruina.

En este teatro, el cual se sostiene en un ritmo de acusación y defensa, el único que recurre a medios legales para proteger sus derechos es el antagonista. La búsqueda de la ley en el teatro de Hernández se convierte en una metáfora del malestar del individuo en la sociedad. El hecho de que el protagonista, en 'Los hijos de la piedra', se vea obligado a buscar más allá del criterio jurídico para encontrar un nivel de justicia defendible, pone en tela de juicio el orden social existente que se basa en tal criterio.

## CAPITULO 2. SITUACION DE LA MUJER ESPAÑOLA (26)

### 2.1. A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

A principios de la década, en España, el matrimonio era la vía ortodoxa para la subsistencia de la mujer. La economía española era fundamentalmente agrícola y en la industria apenas había puestos técnicos o profesionales accesibles a las mujeres. Esto determinaba que existiera poca presión económica que motivara la educación, siquiera básica, para las mujeres.

Aunque algunas mujeres estaban empleadas en fábricas, el trabajo realizado por la mayoría (servicio doméstico, trabajo a domicilio, labores agrícolas) no era de un tipo que atrajese la atención pública o hiciese que las mujeres tomaran colectivamente conciencia de su opresión en cuanto mujeres y en cuanto trabajadoras.

Existía además una estructura tradicionalmente patriarcal de la familia. Aunque algunos republicanos hablaron de la igualdad de los sexos, no se trató en serio de conmovir la estructura de la familia patriarcal tradicional. La legislación protectora de la mujer trabajadora estaba dirigida a proteger a la familia y no a ayudar a la emancipación de la mujer. Asimismo, la introducción del matrimonio civil fue un gesto de tipo anticlerical y no feminista.

Al final de la Guerra Civil, con el triunfo de los nacionales se reafirmó el ideal tradicional de 'la mujer de su casa'.

En 1910, el porcentaje de analfabetismo femenino era de 66% contra 53% de analfabetismo masculino; en 1920, los porcentajes respectivos eran de 58% contra 46%; en 1930, mientras el analfabetismo femenino seguía siendo de 58%, el masculino era ya de sólo 39%. Se observa un decremento en el analfabetismo entre los varones y un estancamiento entre las mujeres.

En la primera década del siglo XX se sostenía que las mujeres debían tener cultura, pero esencialmente femenina: religión, moralidad, economía doméstica y cocina; en suma, estudios que garantizaran la supervivencia del hogar. La hostilidad era manifiesta y muy fuerte. No se deseaba ni se creía en una educación superior para la mujer.

La dependencia económica también suponía un servilismo espiritual. Las cualidades masculinas (inteligencia, iniciativa, valor) son las que se miran con mayor estima, mientras las femeninas (docilidad, sentimentalismo, abnegación) son las que obtienen menor consideración. Las primeras dan oportunidad de ejercer un poder real en el seno de la sociedad, las segundas (funciones mecánicas y despreciadas) proporcionan poco o ningún poder.

Lo peor de todo era que la mayoría de las mujeres españolas no es taban más convencidas que los hombres del fundamento de sus dere chos profesionales. El sometimiento continuo creó una mentalidad femenina de esclavitud que hacía a las mujeres incapaces de reco- nocer su degradación. Esta esclavitud se disfrazaba atractivamente. Era más cómodo dejar la lucha por la existencia a los hom- bres y retirarse al santuario protector del hogar.

Aunque en la realidad no se alcanzase el matrimonio ideal, un ma- rido malo y un matrimonio infeliz eran preferibles a la humillación de ser etiquetada como solterona o tener que admitir la necesidad de trabajar. Esta era una deshonra, particularmente humillante si la mujer estaba casada.

Las mujeres de clase baja proporcionaban una fuerza laboral bara- ta y el status inferior de su trabajo no suponía una amenaza para el statu quo sexual. La doble desventaja de clase y de sexo afecta- ba a la mujer de clase obrera no sólo en su trabajo, sino también en el hogar, donde aún prevalecía la rígida división de funciones y el hecho de que trabajara durante muchas horas no la eximía de sus obligaciones domésticas. Las mujeres constituían una rica fuente de mano de obra barata (los jornales eran risibles y las con diciones inhumanas). Los mayores esfuerzos para subsanar estas condiciones se limitaban a exhortar las virtudes de resignación y paciencia.

La prostitución, camino pendular entre el burdel y el hospital, no se atribuía a las condiciones económicas de la mujer, sino a la insensatez, inmoralidad e irreligiosidad inherentes a la clase obrera. Las mujeres que ejercían este oficio eran objeto de desprecio, ya que se suponía eran perezosas, ambicionaban lujos impropios de su clase o carecían de la suficiente devoción religiosa para doblegar sus insaciables apetitos sexuales. Mientras la madre soltera era considerada un ser despreciable, se defendía vigorosamente la prostitución legislada en nombre de la higiene pública.

La posición legal era igualmente ambigua y desfavorable. La mujer podía ser tutora de su marido, si éste estaba imposibilitado intelectual o físicamente o de un descendiente que no fuese hijo menor. En este último caso, sólo si no hubiese varón en igual grado de parentesco en aptitud de ejercerla o fuese abuela por línea paterna preferentemente. La viuda perdía el derecho de potestad sobre los hijos si se volvía a casar (lo que no sucedía con el viudo). Las mujeres podían testar, pero no fungir como testigos en los testamentos (excepto en casos de catástrofe). Antes de los 25 años no podían abandonar el hogar paterno como no fuese para casarse. Pasaban así de la tutela del padre a la del marido. La mujer tampoco podía votar o participar en el gobierno.

La ley desfavorecía igualmente a la maternidad extramatrimonial.

La mujer no tenía ningún derecho frente al padre de su hijo, a no



ser que éste hubiese sido concebido como consecuencia de un acto criminal (estupro, raptó o violación). De otra manera, la mujer no podía obligar al padre a reconocer la paternidad. Se infería que la mujer que tuviera un hijo ilegítimo era promiscua. Además el padre, aunque inicialmente hubiese negado reconocimiento al hijo, podía apartarlo de su madre al cumplir tres años de edad.

En el matrimonio la mujer debía ciega obediencia al conyuge. La desobediencia y el insulto de palabra eran suficiente motivo para encarcelar a una mujer; no así al hombre. La ley daba por sentado que la mujer era siempre la parte culpable. El hombre podía restringir y controlar las actividades de su mujer y era su representante legal y administrador. El proceso de divorcio era, a más de escandaloso, largo y costoso.

Existía una doble moral sobre el adulterio, la prostitución y la fide lidad conyugal. Esta duplicidad se basaba en factores de tipo económico. Con el matrimonio, el hombre adquiría derechos exclusivos de propiedad sobre el cuerpo de su mujer. Además, una mujer infiel ponía en peligro los derechos de propiedad de los herederos legítimos de su marido. La ley civil trata a la mujer como una menor necesitada de protección frente a su propia fragilidad, pero la Ley penal la considera como un adulto responsable, plenamente capaz de comprender las consecuencias de sus actos. Injus ticia evidente.

## 2.2. DURANTE LA REPUBLICA

La República introduce nuevas leyes: leyes laborales (especialmente, protección a la maternidad), derechos de los hijos ilegítimos, divorcio (la parte más progresista era la disposición que admitía el divorcio por mutuo acuerdo, aunque era requisito indispensable que los cónyuges fueran mayores de edad y que hubiera transcurrido dos años desde la celebración del matrimonio), abolición de la prostitución reglamentada (las leyes referentes a la prostitución no fueron abolidas hasta 1935).

El gobierno puso en manos de la mujer la Dirección General de Prisiones, le dio entrada en el Tribunal de hecho cuando había de juzgar sobre crímenes pasionales; la admitió en los puestos de notarios y registradores y la declaró elegible para presentarse como candidato a la Diputación en las próximas Cortes Constituyentes.

Un anteproyecto de constitución concedía el voto a los hombres, las solteras y las viudas. La oposición a conceder el voto a la mujer estaba basada en el temor a que no estuviese todavía lo suficientemente independizada de la Iglesia y su voto fuese en su mayor parte derechista, poniendo así en peligro la existencia misma de la República. El proyecto redactado para el efecto confería los mismos derechos electorales al hombre y la mujer mayores de 23 años.

Las primeras elecciones en las que participaron las mujeres fueron las de 1933 e inevitablemente se les echó la culpa de la victoria de la derecha. Sin embargo, eran los mismos partidos republicanos los que se oponían al sufragio femenino y excluían a las mujeres de su propaganda y su organización e incluso las rechazaban cuando intentaban afiliarse.

Se hicieron esfuerzos para que la mujer se integrase en los sindicatos y se intentó crear nuevos sindicatos en ramas exclusivamente femeninas, como el servicio doméstico. No obstante, pocas mujeres tuvieron oportunidad de ponerse a prueba en trabajos 'masculinos' o de disfrutar en la práctica de los derechos que teóricamente les habían concedido.

A pesar de que las mujeres ya podían ser testigos en testamentos, tutoras de menores e 'incapacitados' y de que los contratos laborales ya no podían incluir cláusulas para despedir a las empleadas que contrajesen matrimonio y de que se suprimió la distinción entre adulterio y amancebamiento, no se produjo un cambio fundamental en las actitudes generales.

### 2.3. DURANTE LA GUERRA CIVIL

Como los hombres ingresaban en filas para luchar por la Repúbli-

ca, las mujeres eran necesarias no sólo para hacer uniformes, servir como enfermeras u ocupar otros puestos asistenciales, sino también para ocupar el lugar de los hombres en la industria. Las mujeres tenían que comprender la importancia de la lucha contra el fascismo y había que evitar que ejercieran una influencia inhibidora sobre sus maridos e hijos.

Aunque en el frente algunas mujeres lucharon con más valor aún que los hombres, Largo Caballero promulgó un decreto que prohibía a las mujeres luchar en el frente y se canalizaron sus energías hacia los trabajos de retaguardia de índole más femenina. Se daba instrucción militar a las mujeres, dando por supuesto que sólo la utilizarían en situaciones extremadamente críticas. La mayoría de las mujeres permanecieron en la retaguardia y se sustituyó la imagen de la miliciana heroica por la de las muchachas que trabajaban duramente en las fábricas y habían conseguido incrementar la producción en un ciento por ciento.

Había grupos de mujeres republicanos y socialistas y (los que realizaban el trabajo más intenso) comunistas y anarquistas. Uno de los líderes más notorios del Partido Comunista era una mujer: Dolores Ibarruri, conocida por el apodo de 'La Pasionaria'. Esta afirmó que los hombres de los partidos republicanos intentaron romper la alianza entre las mujeres de sus partidos y las comunistas, montando guardia para evitar que estas últimas entrasen en

los círculos republicanos.

Las actividades de los diversos grupos de Mujeres Antifascistas consistían en recaudar dinero y ropa para los soldados y los refugiados, fundar talleres, guarderías y asilos para los huérfanos de guerra, crear 'equipos' de mujeres para sustituir a los hombres en los transportes públicos, hoteles y comercio, proporcionar un servicio de correo para los hombres del frente y atender a sus solicitudes de pequeños artículos personales. También llevaron la propaganda al campo, aconsejando a las mujeres que ocuparan los puestos de los hombres y cultivaran hasta el último rincón de tierra cultivable. Se organizaron cursillos técnicos con el fin de preparar a las mujeres para el trabajo de la industria y algunas actividades culturales.

El aborto y el control de la natalidad apenas tuvieron cabida en la propaganda. En Cataluña, al menos, se daban facilidades para emplear métodos anticonceptivos y se practicaba el aborto cuando se solicitaba.

La Ley del 19 de junio de 1934 declaraba que el marido no tenía autoridad sobre su mujer y no era su representante legal, ni tampoco podía el matrimonio afectar en modo alguno a la posición legal de la mujer. La urgencia de la situación obligó a las mujeres a subordinar sus propias demandas a la causa de ganar la guerra. Las or

ganizaciones jamás supusieron menoscabo de la autoridad del varón.

"Aunque el período de entreguerras otorgó el voto a la mujer y le proporcionó la oportunidad de instruirse en la mayor parte de Europa, si bien hubo una élite femenina que desempeñó profesiones, fueron muy pocas las mujeres que alcanzaron renombre. (...) Los grandes desarrollos técnicos del período los realizaron fundamentalmente hombres. Las únicas mujeres con una auténtica importancia política fueron Rosa Luxemburgo y La Pasionaria, ambas de extrema izquierda". (26 bis)

SEGUNDA  
PARTE

## EL PAPEL DE LA MUJER EN EL TEATRO DE M. HERNANDEZ

"Esa opresión que la mujer sufre dentro del núcleo familiar se manifiesta en la tendencia al criterio cerrado, celos vanos y emotividad tradicional; dependencia, egoísmo competitivo y posesividad; pasividad, falta de visión y conservadurismo. Todo ello resultado de las condiciones objetivas de la mujer dentro de la familia encajada en una sociedad sexista".

Juliet Mitchel

('La condición de la mujer')



## CAPITULO 1. CARACTERISTICAS FEMENINAS

### 1.1. HOMBRE VS. MUJER

Miguel Hernández se muestra prejuicioso en lo que respecta a la mujer. Por supuesto, lo determina su cultura. "El arte (tiene) su origen en las necesidades sociales y sus pautas y límites, en los intereses de clase (...), la ausencia de prejuicios y la neutralidad ni siquiera son objetivos ideales del arte,..." (27) La diferencia entre el hombre y la mujer es abismal. Las notas de puesta en escena son ejemplares. Los sentimientos de la mujer se definen en sencillos verbos: Retama, una heroína, "Muere" (240) (28); una mujer "Llora" (241); pero el hombre expresa su pesar "mordiéndose rabioso" (240) y no llora simplemente, sino que "comienza un descendimiento lento de lanares vidrios cuajados" (241).

Mientras el hombre muestra su optimismo casi infantil y demuestra una plena confianza en su fuerza y su poder, la mujer refleja todo el pesimismo y fatalismo de la época. Permanece en espera siempre de lo peor.

NOVIA 2a.

¿Qué pregón trae tu garganta?

(...)

HERMANA 1a.

¿Es algún decreto nuevo?

HERMANA 2a.

¿Es alguna multa amarga?

VIEJA 1a.

Debe ser alguna orden

de que encierren a las guapas. (450)

Por el último verso se ve que no pierden del todo el humor, pero se muestran a sí mismas tontas y safias en su displicente frivolidad.

En Hernández, como en Shakespeare, importa el oficio del individuo: pastor, labrador, minero, etc., ya que se desenvuelve según su función social. "La sociedad entra en la obra por medio de la profesión de los personajes". (29) Todos los afanes y trabajos de las mujeres (madres, hermanas, novias y esposas amantes) giran alrededor del hombre de la familia; éste es su sola mira. Sus tareas se reducen a servir al hombre: cubrir sus necesidades físicas (comida y sexo) con comodidad y propiedad.

VIEJA 3a.

Poned la mesa a los hombres

y luego poned la manta. (454)

A esto se reduce su oficio, ya que en realidad no posee ninguno; como no sea cuidar al marido y los hijos. "La mujer, cualquiera que sea la democracia, sigue siendo bajo el capitalismo la 'esclava del hogar', reclusa en la alcoba, en el cuarto de los niños, en la cocina". (30)

"La división del trabajo, que implica todas estas contradicciones y que a su vez está basada en la división natural del trabajo en la familia y en la separación de la sociedad en familias opuestas unas a otras, implica al mismo tiempo también la repartición, y precisamente la repartición desigual, tanto por cantidad como por calidad, del trabajo y de sus productos, y, por consiguiente, de la propiedad, que tiene ya su germen, su primera forma, en la familia, donde la mujer y los hijos son los esclavos del hombre. La esclavitud en la familia, que es, ciertamente, muy rudimentaria todavía y en estado latente, es la primera propiedad,..." (31) La mujer, cuando se convierte en madre, adquiere algún valor.

Mientras el hombre se destina a grandes tareas sociales, la mujer se mueve dentro del círculo de un conflicto amoroso estrictamente particular. Hernández no alcanza a sustituir el conflicto por la contradicción y se cierra sobre la conciliación final; no deja abiertas varias posibles soluciones.

Si la mujer, por circunstancias adversas, se ve obligada a tomar el papel del hombre se le reviste de los atributos masculinos, automáticamente se convierte en un hombre, o más bien, en la caricatura de un hombre. Un esposo borracho, al ser reconvenido por su esposa, se expresa así:

CARMELO

¡Qué mal me siento, Antonino,

digo, Antonina, marida;

no te enfurezcas conmigo. (382)

Al tomar los roles del sexo contrario, la mujer es blanco de bur-  
 las e ironías.

## 1.2. PROTAGONISTA Y ANTAGONISTA FEMENINAS

Entre la protagonista y la antagonista se efectúa una escisión: la  
 primera es toda bondad, generosidad, amor, discreción, etc.; la  
 segunda es mal educada, orgullosa, desconsiderada, de singular  
 maldad, etc. El decir la verdad, en una es sinceridad; en la otra,  
 descaro. En fin, tesis y antítesis; todo es blanco y negro. Para  
 muestra, el siguiente diálogo de una antagonista altiva y arrogante  
 y un héroe sencillo y amable:

ISABEL

Somos distintos de casta:  
 tú eres un hombre sin nombre.

JUAN

Para quererte, me basta  
 con mi corazón de hombre.

ISABEL

No eres más que un labrador. (336)

Encontramos, en las obras de Hernández, a las 'heroínas', muje-

res de signo positivo, cuyas cualidades las retratan como 'reposadas, enamoradas, curiosas o dolientes'; y las 'villanas' o las 'pacatas', mujeres de signo negativo, son irremediablemente 'ricas y burdas' o simplemente 'enamoradizas'.

En 'El labrador de más aire', por ejemplo, junto a la melancólica y triste figura de una mujer profundamente enamorada, Encarnación, se presenta un grupo alegre y frívolo de muchachas enamoradas y una damisela algo más que tonta y ruín, Isabel. La misma escisión se presenta en grupos de mujeres: las 'buenas' son simpáticas, coquetas, simples pero agraciadas y bondadosas; las 'malas' són pacatas, envidiosas, groseras, burdas y feas.

### 1.3. LA MUJER EN GRUPO

Las mujeres en este teatro son tan iguales que sus diálogos en realidad son fragmentos de una única reacción psicológica (el amor hacia el héroe). Aún cuando son varias las mujeres que hablan, no entablan un diálogo; el paralelismo de las ideas expresadas conforma un discurso único y la igualdad de reacciones presenta una sola entidad. Además, los parlamentos pronunciados por cada mujer tienen un marcado sello de afecto, cariño y reserva. Estas mismas características se transforman en sus contrarias para minimizar a las tontas y las malas.

La manifiesta inconclusión de la mujer permite a Hernández crear una personalidad única en base a numerosos personajes femeninos trancos per se. En 'El labrador de más aire' (escena IV), cuatro mozas forman una sola entidad al manifestar idénticos y complementarios pensamientos: todas se sienten igualmente atraídas por el protagonista. Al mismo tiempo se hace patente que lo que determina ese amor son sólo los sentidos: el tacto (aire), la vista (color) y el olfato (olor) (Cf. p. 270).

No obstante, la mujer en grupo no siempre presenta tan lamentable aspecto y cumple algunas funciones útiles. En un coro, alude generalmente al tema sexual: es la exposición de los requerimientos de su cuerpo, pero también la rebeldía contra los mismos. En otras ocasiones, las mujeres como grupo se oponen a los hombres y aún a Dios (Cf. 'Pastor de la muerte', p. 529).

#### 1.4. UNA EXCEPCION

Una imagen diferente, y por ello refrescante, se representa en 'El torero más valiente', aunque por estar inconclusa esta obra (consta de sólo una escena y un fragmento) no podemos descartar la posibilidad de una visión parcial deformada. La mujer perfilada es entre orgullosa y fiera y no está, para variar, perdidamente enamorada. El hombre sigue los cánones establecidos por Hernán-

dez: se encuentra prendado de la belleza de la herofna, ensalza su hermosura e intenta convencerla de que sin él está sola, deshabitada.

### 1.5. EDUCACION DE LA MUJER

La instrucción para las mujeres era casi nula, y sin el casi. Sus conocimientos, de tan ínfimos y prescindibles, son despreciables. Si se habla de actualidades, entre hombres es conversación, intercambio de noticias; entre mujeres, simple chismorreo.

#### SENTADO 2o.

¿Qué sabes tú? Nada. Sólo puedes hablar de lo que aprendes en tus conversaciones con las comadres (...) (432)

"Es imposible reorganizar la distribución de la cultura en forma igualitaria mientras no sean abolidas las diferencias sociales entre las clases". (32)

En tiempos de guerra, ociosas y ansiosas, tampoco planean instruirse.

#### CUBANO

(Leyendo) (habla ANA)

"Mis únicas alegrías son cartas tuyas (...) me entretengo con ellas, (...) mis labios.

Solo los levanto y los muevo para decir tu nombre que no se me cae de la boca. También me alegra y me entretiene un poco escribirte, pero como escribe por mí la tía Orejona, (...)" (526)

No saben siquiera contra quién se pelea en esta guerra, sin sentido para ellas. Hernández probablemente tampoco lo sabía de fijo. Hablaba siempre de un ente abstracto y difuso, jamás nombrado claramente, apenas insinuado: 'los ricos', 'los facciosos', 'esas gentes', etc.

#### GRUPO DE MADRES, HERMANAS Y NOVIAS

¿Los han matado esas gentes? (531)

Hernández no retrata, como lo hace Arrabal, las "pesadillas de la guerra civil, el terrorismo de la Iglesia, las torturas policiacas y los campos de concentración". (33) Hechos todos que su sensibilidad se negaba a aceptar como realidad y que no mataron su ingenua esperanza ni cuando los sufrió.

Las mujeres no comprenden por qué dio la vida su hijo, su esposo, su hermano. Sólo lamentan las penalidades sufridas, pasadas sin cosechar nada útil.

#### GRUPO DE MADRES

¿No pedías tierra? ¡Tierra;  
¡Calla, que ya te la han dado!



¡ Morirme de sobreparto  
hubiera sido mejor; (532-3)

(El teatro de Miguel Hernández es la suma de luchas personales por un poco de tierra).

La situación era tan cerrada, tan limitadas las alternativas que no podemos extrañarnos de que el colofón de toda letanía sea:

#### BLASA

Yo no sé qué mal hicimos  
a Dios que así nos castiga. (343)

Estas mujeres jamás vislumbran su condición de trabajador doblemente explotado, por lo tanto no podemos esperar que intenten revelarse contra una opresión que no sienten como tal. "Los oprimidos son los responsables de que la opresión subsista y nada detiene ya a aquel que ha reconocido su situación". (34)

Claro que la mujer española de ese tiempo debía quejarse, en situaciones similares, de idéntica manera. No podía arrepentirse de no haber aprendido un oficio. El nacer en un país retrógrado, dentro de un sistema feudal y el estar encadenado a atavismos y tradiciones es una maldición irrevocable de la que es imposible exorcizarse. Así que ante lo irremediable sólo queda desesperar esperanzadamente.

#### GRUPO DE NOVIAS

¡ Ay, Dios, que me desespero;

MADRE 1a.

¡ Más desesperada estoy  
yo, y no me muero en la espera;

MADRE 2a.

¡ Ay, si aquel hijo viniera  
a mis tristes brazos hoy; (530)

Claro que nada conseguirán gimiendo así y lo saben, mas si no labran, ni siembran, ni van a la guerra, nada más les queda por hacer.

El teatro de Hernández, como el 'teatro de la crueldad' es mistificación. "Abandonan lo político en vez de poner en cuestión nuestra política. El teatro choc es un teatro de autosatisfacción". (35) Es te teatro no pasa de la ideología a la política; no se abre sobre la realidad ni prepara al espectador para la acción.

#### 1.6. DESCONECCION DE LA REALIDAD

Otra actitud que puede adoptar la mujer en el marco de las obras de Miguel Hernández es la de una vacuidad e insulsez extrema. Los personajes femeninos de relleno están completamente desconectados de la realidad, parecen vivir en un mundo aparte, aislado de las circunstancias históricas que los rodean. En 'El labrador de más aire', el amo acaba de decretar un aumento de su participao

ción sobre la cosecha. Las mozas no hablan de ello ni de las consecuencias que acarreará a la población; se limitan a cuestionarse sobre los defectos físicos que motivan el desinterés del protagonista.

LUISA

Voy a mirarme en el agua,  
si me deja la corriente,  
para saber el defecto  
por el que Juan no me quiere. (348)

No entienden por qué, si son bellas, no tienen éxito sus avances.

TERESA

Soy hermosa.

(...)

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 esquivo?

BALTASARA

¿Por qué a mí, entonces, no viene?

TERESA

¿Por qué no me atiende amante?

RAFAELA

¿Y por qué me desatiende? (349-50)

Etcétera, etcétera, etcétera. La vanidad pierde a estas coquetas.

### 1. 7. MATERNIDAD Y CULTO AL VARON

En las primeras obras de Miguel Hernández, una peculiar característica femenina es la seguridad que sienten las madres de poder proteger contra todo percance a sus retoños. Esa confianza revisite a la mujer de cierta omnipotencia ridícula: piensan, por ejemplo, proteger al niño de los ataques de la nevería con sólo el calor de sus besos. Este amor maternal acuciado está unido al culto del varón.

Todos los niños en este teatro son hombres, aún los no nacidos son galardonados con atributos viriles, presagiando así su sexo. El culto social a la maternidad únicamente se compara con la impotencia socio-económica de la madre.

RETAMA

Orejeará entre todos los mozos en galanfa y

fortaleza, será el chivo robusto que derriba a los demás y reina en el ganado, y su cuerpo sobresale sobre todos los cuernos viriles. (226)

Hernández, con el paso del tiempo, y al enfrentarse a la cruda realidad de una guerra (que él jamás consideró civil), soslaya este optimismo. Ahora, la mujer de su teatro no puede sino rezar y esperar buenaventuranza y misericordia de los cielos o los oscuros designios.

MADRE 3a.

¡Ay, que se acabe la guerra  
antes que mi hijo a ella vaya! (450)

El culto del hombre fuerte, poderoso, superior no puede ser más patente, aún haciendo a un lado las alegorías sexuales. La perspectiva de que el producto pueda ser una hembra ni siquiera se discute.

Hay que hacer notar que no se trata solamente de una característica puramente femenina esta inclinación a la idolatría del macho. Hernández presenta las mismas acciones en dos hombres, pero con habilidad inclina la balanza hacia el héroe. Mientras presenta la actividad del villano de forma prosaica y burda, dibuja la del héroe con pinceladas sublimes y poéticas. Nuevamente, las encarga

das de poner de manifiesto las diferencias son las mujeres: subes-  
timando al uno y sublimando al otro.

En una escena de 'El labrador de más aire' donde héroe (Juan) y vi-  
llano (Alonso) miden sus fuerzas, levantando una enorme piedra,  
se describe el esfuerzo de este último de la siguiente mane-  
ra:

LUISA

¡Cómo sudas,

Alonso;

RAFAELA

¡Cómo te ensanchas;

TERESA

¡Cómo te tiemblan las piernas;

BALTASARA

¡Cómo aprietas las quijadas; (302)

Nótese la enorme diferencia que media de los parlamentos anterio-  
res a los siguientes que describen similar intento del héroe:

LUISA

Como culebrones verdes  
las venas se le dilatan  
alrededor de los brazos  
y al lado de la garganta.

TERESA

Hincha el esfuerzo sus miembros,

que se encienden y se apagan,  
con relámpagos abiertos  
en los poros de su alma.

RAFAELA

Sus huesos de fortaleza  
suenan lo mismo que aldabas.

BALTASARA

Su sangre oscura reluce  
sobre su piel, y resalta  
al balcón de su mejilla  
vehementemente asomada. (302-3)

También los diálogos, como las acciones del protagonista, están en proporción a su grandeza. Son inmoderados y retóricos "casi hasta un grado que se hace intolerable, extravagantes, floridos, caprichosos". (36) Sin embargo, no sería justo que reprochásemos al género teatro porque meros hombres discurren como filósofos.

1.8. VOLUBILIDAD

La misma insustancialidad de las emociones de las féminas nos conduce a otra de las características de la mujer hernandiana: la volubilidad. A pesar de que 'se morían' prácticamente por el héroe, cambiarán sus preferencias hacia otros hombres, menos per-

fectos, pero más accesibles.

LUISA

Volveré a Alonso mis ojos.

BALTASARA

A Roque quiero volverme.

TERESA

Yo me volveré a Lorenzo. (350)

La cosa es tener un hombre; valga uno por otro.

Los hombres también manifiestan cierta volubilidad, cuando ven que el objeto de su amor no corresponde a sus ansias se vuelven hacia otra mujer. Sin embargo, es necesario que la mujer le revele antes su propio deseo y consentimiento. (Véase extenso monólogo del héroe en pp. 396-8 y el monólogo de uno de los personajes secundarios en p. 371).

La falta de personalidad caracteriza la dependencia de la mujer. Sin transición una pecadora pasa al arrepentimiento con una volubilidad y rapidez increíbles: la Carne danza con la cabeza decapitada de la Voz-de-Verdad, cuya muerte había pedido y ayudado a ejecutar, y, al oír que ésta emite palabras, cae arrepentida implorando piedad. Todo en menos de un minuto de acción (Cf. p. 137). No obstante librarse de un amo, pasa a la férula de otro: primero la manejaba el Deseo, ahora obedece al Hombre. El lazo de unión es el mismo. Primero amaba las riquezas y el lujo, ahora la quietud



y la paz. Sigue enamorada, sólo cambia el objeto de su amor.

### 1.9. SEXTO SENTIDO

En 'Los hijos de la piedra', la muerte del buen patrón causa general desasosiego, pero no porque se tenga una idea clara de las condiciones sociales del tipo de explotación bajo el que se vive o porque se conozcan antecedentes históricos diferentes a los que se presentan en su paradisiaca existencia, sino por una primitiva e inconsciente percepción irracional.

Los mineros y sus mujeres 'huelen' el peligro, especialmente estas últimas, quienes hacen gala del proverbial sexto sentido femenino.

MUJER 1a.

Me entra una angustia al corazón que no me deja hablar.

MUJER 5a.

No sé qué me da en el mío, pero presumo que la desgracia va a venir desde hoy en Montecabra. (199)

Aunque carece de visión para 'las cosas de este mundo' (no ve las condiciones sociales e históricas de su entorno) posee ese inefable

sexto sentido para intuir todas las desgracias que cercan al héroe,  
su único afán.

### ENCARNACION

No sé que humedad amarga  
me da la mano del viento,  
que mi corazón embarga  
de un mortal presentimiento. (394)

Ese inútil e inevitable sexto sentido suple a la inteligencia y al conocimiento.

### MADRE 1a.

El corazón me lo dice:  
es alguna nueva mala.

### MADRE 2a.

Ordenes de guerra son  
las que presienten mis ansias. (450)

El sexto sentido no es más que una de las facetas de la superstición pueblerina, no exenta de cierta poesía, heredera del romanticismo (de algún viejo ideal) bucólico.

### MARIA

¿Qué mal menguante de luna  
(...) te ha poseído? (456)

En las madres se expresa en la empatía con el hijo; pueden percibir cualquier cambio en el ánimo de éste, aunque no alcanza a conocer las causas que lo motivan.

MARIA

Hace más de una semana  
que estás desasosegado. (456)

"La idea de la naturaleza humana puesta en peligro por potencias hostiles y el recuerdo de la práctica de la víctima en la muerte del héroe, proviene de la ideología primitivo-religiosa o casi religiosa de la magia". (37)

#### 1. 10. MIEDO

A la mujer hernandiana únicamente la conmueven las penas de amor y los celos. Su naturaleza es conformista ante las injusticias sociales. Cuando un hombre hierve de indignación, las mujeres se muestran fundamentalmente miedosas y conciliadoras;

JUAN

¿Pero es posible? ¡Canalla!  
Si fuera el suceso cierto,  
merecería estar muerto  
hace mucho tiempo.

ENCARNACION

¡Calla! (311)

En la siguiente escena:

JUAN

Es señor de lo que sea,  
pero no de mi persona.

ENCARNACION

Juan, detén la lengua. (313)

Una escena después:

D. AUGUSTO

Este mozo que se engalla,  
y a mi voluntad no cede  
su soberbia.

ISABEL

¿Cómo puede?

JUAN

Como cualquiera.

ENCARNACION

Juan, calla. (314)

El miedo llega a una actitud de pánico casi grotesco, que exagera grandemente los hechos.

ALARMANTE

¡A los sótanos, a los sótanos; (...) ¡Yo  
me muero del susto; ¡Que me matan; (...)  
¡Que me bombardean; ¡Doscientos muer-  
tos, mil heridos, medio Madrid en ruinas;  
(414)

La exageración casi delirante hace más bufo el párrafo.

El miedo es un terror a lo desconocido, a lo sacro. Se basa en el pilar de la religión cristiana: el miedo a la eterna condena; y también en los sangrientos antecedentes de la historia bíblica: la tortura para los buenos, los puros, los sinceros.

VIEJA 1a.

¡Por Dios, Antón!

VIEJA 2a.

¡Por los clavos

de Cristo, Antón! ¡Calla!

VIEJA 3a.

¡Calla!

No te metan en la cárcel

como a Juan el de la Palma. (448)

No debemos olvidar que: "La forma y el contenido de la expresión teatral están condicionados por las necesidades vitales y las creencias religiosas". (38).

El miedo es indisociable de la buena mujer hernandiana. Cuando algo altera su ánimo pacífico y bondadoso en el exterior los objetos inanimados se resuelven contra la injusticia, pero su interior permanece inalterado.

BLASA

Pensando en el hambre

negra y venidera,  
se asustan mis ollas,  
mi sartén se altera,  
retiembla espantada  
mi pobre puchera  
y vuelve el hogar  
cenizas su hoguera. (364)

Ni siquiera se trata de una revolución en la cocina. Todas las imá  
genes metafóricas son representación del miedo, si no del pánico.

Como artista, Hernández era conformista. No pretendía ni siquie-  
ra renovaciones mínimas y tímidas; "Hay asuntos que no puede tra  
tar y otros que le son impuestos,..." (39) Esta imagen de la femi  
nidad como temor y debilidad es la prueba.

## CAPITULO 2. TRABAJO

### 2.1. FAMILIA Y TRABAJO

Es importante "estudiar las condiciones sociales anestéticas del teatro, la influencia de la familia, de la organización política, de la división del trabajo, etc." (40) En el teatro de Hernández, la mujer se presenta como un todo indiferenciado, eternamente la misma. Esta mujer encuentra su lugar en otra estructura supuestamente permanente: la familia, una unidad que lo resiste todo a través del tiempo y el espacio. "El hombre es en la familia el burgués; la mujer representa en ella al proletariado". (41)

Al analizar los conceptos de la mujer y la familia en este teatro se desentraña la ideología que presenta la permanencia de los mismos en su unificación como un todo monolítico: la madre y el niño (lugar y destino natural de la mujer). Hernández fusiona las explicaciones económicas y reproductivas de la subordinación femenina en una interpretación psicológica.

Debe darse particular atención a "los roles sociales, (...) las estratificaciones sociales (...) (y) los cambios sociales, cuyo examen y conocimiento son una exigencia fundamental de todo estudio sociológico". (42) La situación laboral determina la situación de la mujer en el mundo del hombre, pero a la mujer se le ofrece un

universo propio: la familia.

La familia hernandiana se reduce a la célula madre-hijo; no padre, no hermanos. Aunque es difícil concebir en este tipo de sociedad casi feudal, esta disposición obedece seguramente a objetivos prácticos. Mientras más pequeña es la familia, más importante el hijo. Disminuye la función reproductiva pero aumenta la función socializante de la madre.

Paradójicamente, tanto a la mujer como a la familia se les exalta como modelos de perfección. Ambas forman imágenes de paz y abundancia, cuando en realidad pueden ser asientos de violencia y desesperación. La situación edípica está excluida de este teatro. Excepto en el auto sacramental, no encontramos dos padres de sexo opuesto que entablen una relación entre sí y con sus hijos. (Este auto sacramental, como todos los autos sacramentales, debía "servir tanto para la edificación religiosa como para la propaganda contrarreformista". (43)).

Miguel Hernández nos muestra una visión de la familia fragmentada: la figura paterna no existe y las relaciones mujer-hombre se inclinan hacia este último, volviéndolo su centro y su fin. Sin embargo, la idea del padre domina este teatro: siempre hay un padre figurado (el buen amo, el anciano sabio, etc.) "La rebeldía ejemplar contra los excesos y la violencia de un amo inhumano viene acompa



ñada por una clara complicidad con el paternalismo del 'buen amo'''. (44)

La mujer, por sí sola, es toda la familia. La figura paterna es la gran ausente en la obra de Hernández. La familia está fragmentada, atomizada; la base es la madre. Las relaciones humanas dentro de la célula familiar están cargadas de sentimentalidad entre madre e hijo, pero no se hace mención siquiera del padre, ni del porqué de su ausencia, lo cual testifica no sólo frustración social del autor, sino fundamentalmente familiar. Esta aparente condición natural se presenta en una forma que parece atractiva. El autor establece primero una pauta de conducta 'normal', luego la socava e inicia una travesía desde la seguridad a la desilusión. De esta idílica familia se llega a la desintegración y el caos.

## 2.2. LABORES DOMESTICAS

Así como la hombría se mide por el grado de fuerza, la feminidad se aprecia por la habilidad en el desempeño de las labores domésticas. Hernández ensalza todas las faenas del hogar propiamente femeninas, elevándolas a una categoría que dignifica a la mujer, confiriéndoles al mismo tiempo alguna belleza.

TOMASO

(...) manos

hechas de azucenas blancas.

¿En qué las ocupas hoy,

dibujo de la mañana?

#### ENCARNACION

En lavar.

#### TOMASO

¡Así pareces

una palmera de agua,

así huelen a jabón

tu piel, tu aliento, tu saya

y el sudor que te humedece

de luces bellas y amargas

la pierna, el brazo, la boca

y la frente soleada; (370)

Coser y lavar siguen siendo, no obstante se les presente de tan florida manera, tareas terriblemente duras. El propio Hernández, en su correspondencia y en sus artículos, narra cómo sus hermanas, niñas apenas, y su madre sangraban las manos en los ríos al tratar de blanquear las camisas y las sábanas, sucias de sudor y polvo, que golpeaban contra las piedras.

“Desgastó las losas de su casa fregándolas arrodillada en sus ocho, diez, doce años; perdió pelo en las palizas que recibió de su madre si no fregaba con el esmero que se exigía, y lloró dentro de muchos in-

viernos de frío lavando la ropa de sus hermanos al agua de nieve que hay en todos los arroyos a las cuatro de la mañana. Recuerdo a mis hermanas cuando escribo estas palabras, y recuerdo a todas las hermanas de los pobres. Yo he visto sangrar manos queridas sobre las piedras donde las sábanas habían de recobrar la blancura perdida en el transcurso de los sueños del hombre que trabaja, suda y lleva a la cama restos de barbecho, polvo de camino, trozos de madera combatida por los hachazos, resina, semillas." (45)

"Esto es lo que distingue al poeta genuino: al escribir, tiene que cargar con todo su peso, el peso de su vida, sobre sus espaldas".  
(46)

La diferenciación biológica cimienta y se entrelaza con la división del trabajo. La superioridad física del hombre le proporciona los medios para conquistar a la naturaleza. A la mujer se le otorga el desempeño de las labores domésticas, convirtiéndola así en un aspecto más de la propiedad privada. Sólo el hombre crea, recrea y conquista. "La mujer continúa siendo esclava del hogar, a pesar de todas las leyes liberadoras, porque está agobiada, oprimida, embrutecida, humillada por los pequeños quehaceres domésticos, que la convierten en cocinera y en niñera, que malgastan su actividad en un trabajo absurdamente improductivo, mezquino, enervan-

te, embrutecedor y fastidioso". (47)

"La compañera de los días del hombre ha llevado en España una vida humillada, animal, apaleada, moribunda. (...), la campesina española aparece ante mí con su imagen de tierra y de encina escuálida, con su silencio expresivo, con sus ojos de abatimiento, por los que su alma avanza llena de llanto íntimo, de dolor encarcelado. (...): mi madre ha sido, es una de las víctimas del régimen esclavizador de la criatura femenina." (48)

La subordinación de la mujer está determinada no sólo por la capacidad menor de la mujer para desempeñar un trabajo físico, sino también por su menor capacidad para la violencia. En la sociedad dibujada por Hernández, la mujer es no sólo menos capaz que el hombre para el desempeño de trabajos pesados, también está menos capacitada para luchar. La mujer se ve forzada a desempeñar 'trabajos de mujer'. Sin embargo, los quehaceres de la casa "son, en la mayoría de los casos, los más improductivos, más bárbaros y más penosos de cuantos realiza la mujer. Este trabajo es extraordinariamente mezquino, no contiene nada que contribuya de algún modo al progreso de la mujer". (49)

La coerción social está presente. La mujer labora en menesteres pesados no por temor a represalias físicas por parte del hombre,

sino porque esos deberes son 'habituales' y se encuentran implícitos en las estructuras de esa sociedad.

### 2.3. LA MUJER COMO EDUCADORA MORAL

Cuando las circunstancias permiten librarse un poco del cuidado del hogar, las mujeres se dedican a la apología de los valores morales. La mujer en este teatro es portavoz de sentencias 'educativas' de alto sentido moral: la fidelidad al marido, la educación de los hijos, etc. La forma de transferir estas enseñanzas es poniendo en escena a varias mujeres que hablan de una ausente (el mal ejemplo).

La maledicencia, el chisme, es la elección entre graciosa y severa. Por ejemplo, en la escena IV del acto primero de 'Los hijos de la piedra', dos mujeres cuentan a una tercera el caso de una mujer que engañó a su marido. La creencia de que la voluntad de una mujer es mudable, que puede cambiar su inclinación de un hombre a otro, sólo la manifiestan los villanos.

Todas estas sentencias educativas pecan de una ingenuidad rallana en el ridículo. Las mujeres muestran asombro e incredulidad ante la posible infidelidad de alguna compañera del pueblo, pero encuentran natural que se presente este fenómeno en las ciudades. Así,

no sólo se muestran curiosas (léase chismosas) y entrometidas, si no también prejuiciosas.

Hernández también utiliza el recurso de la reprensión. Una mujer ejemplar, generalmente una madre, reprende a los villanos o villanas. El tono es invariablemente grandilocuente y, en cierto sentido, pomposo; es "demasiado exaltado, grandilocuente y desmesurado, y no logra mantenerse, por lo que no resulta convincente".

(50)

#### MADRE

¡ Un puñado de carbón no es para tanto, mujeres; Si por tan pobre motivo os arañáis, de morir en la guerra vuestros hijos o vuestros maridos, ¿qué haréis? ¿De dónde sacaréis fuerzas para llorar sus muertes, si las agotáis en palabras y en obras mezquinas?

(412)

(Si van a dedicar sus energías sólo a llorar, bien pueden mejor protagonizar indignas peleas callejeras). "El didactismo traduce otra necesidad del acto de propaganda. Se trata de enseñar, de convencer y también de exaltar". (51)

Las respuestas a estas réplicas, como corresponde al tipo de mujeres, son descaradas.

#### DESLENGUADA 2a.

Tranquila estoy por mi hijo, que lo tengo me  
tido donde no llegan balas.

#### DESLENGUADA 3a.

Me tiene sin cuidado mi marido, porque tra-  
baja en un Comité de la retaguardia. (412)

Hernández, al mismo tiempo que nos muestra la bajeza de estas mujeres, nos indica implícitamente que la conducta similar en un hombre sólo se debe a la mala compañía de una mujer o al mal ejemplo de otra o a la sangre heredada de una tercera.

### 2.4. AMOR Y TRABAJO

Las mujeres, de la femenina ocupación del chisme y la rifa pueril, pasan al no menos femenino oficio de adorar a sus hombres. Su único orgullo es poseer un hombre de gran valía, ya sea hijo, novio o esposo. Cuando se tiene la desgracia de no ser correspondida, sólo resta lamentarse amargamente. (Cf. 327 y ss.)

#### ENCARNACION

Malaventurada soy,  
¡ay!, que entre venturas malas  
muero y vivo. (327)

La mujer, quien por su condición no puede ocuparse en las labores

del campo, utiliza su tiempo en quejarse de su negra suerte, ya que no puede apartar de su mente la imagen del amado.

### ENCARNACION

    Mi frente siempre te lleva  
    dentro de su hirviente hueso  
    como un clavo. (328)

Como apuntaba Piscator: "La idea fundamental en toda acción teatral reside en la elevación al nivel de la historia de las escenas privadas; no puede tratarse más que de una elevación al plano social, político y económico". (52) Hernández se queda en el intento, no logra pasar sus escenas intimistas a ese nivel superior del testimonio histórico. No muestra el destino de la España de la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, el enfrentamiento social amo-labrador, en 'El labrador de más aire', queda interferido y desalojado por un conflicto sentimental estrictamente particular: una historia de amor entre representantes de ambos bandos (Juan, el labrador, enamorado de Isabel, la hija del mal amo).

### 2.5. MATRIMONIO Y TRABAJO

La terrible suerte a que un hombre desobligado y borracho puede conducir a su familia se detalla en un amplio parlamento del que citaremos algunos párrafos representativos.



ANTONINA

Ya tengo para llorar  
y derretirme en mí misma  
con un marido borracho,  
que ni trabaja ni expira

(...) (342)

(No podemos imaginar como la muerte del marido salvaría la situación de esta mujer). Se queja sobre lo que remedio no tiene.

ANTONINA

No entra más pan en mi casa  
que el que a fuerza de fatigas  
los diez años de mi hijo  
mayor labran y cultivan,  
y el que yo voy recogiendo  
del horno de las vecinas. (342)

Se pone en evidencia, más que la terrible acción del padre, la increíble inacción de la madre. "Lo que nos extraña no es sólo la actitud del que pisotea, sino también la del pisoteado". (53) Si un niño de diez años puede labrar, nada impide a la mujer dedicarse al cultivo de la tierra, evitando pordiosear dádivas en las casas vecinas.

Un papel dentro de la producción le es negado a la mujer, pero además, esta mujer lo rehusa. "Las figuras se hacen cada vez más aisladas y guardan unas con otras una relación ideal, no tendente a

la acción; se vuelven cada vez más inmóviles y sin vida, y, al mismo tiempo, producen un efecto cada vez más solemne, espiritualizado, alejado de la vida y de lo terrenal". (54)

Todo se resuelve en interminables y quejumbrosos reproches sobre lo que 'debió ser', en lugar de tratar de remediar lo que es.

#### ANTONINA

Antes de malmaridarme  
debió mordirme una víbora  
y marchitarme la virgen,  
los amores y las cintas;  
debí morirme de golpe,  
tierra abajo y boca arriba.  
Antes de conocer hombre  
antes de quedar encinta,  
antes de parir y ser  
madre de miseria y ruina,  
debí castigar mi vientre  
con castigos de cuchilla,  
debí tomar una hierba  
que me dejara vacía,  
debí cerrar mis entrañas  
como una puerta maldita. (342-3)

## 2.6. GUERRA Y TRABAJO

"En la sociedad capitalista, la mujer está colocada en una situación tal de falta de derechos, que su participación en la vida política es mínima en comparación con el hombre". (55) Aún en tiempos de guerra, a la mujer se encomienda las mismas labores ancestralmente consideradas femeninas. Fuera de las tareas para las que fueron dotadas por la naturaleza y de las arcaicas, heredadas por siglos de dominación, no se espera más de ellas.

### LA VOZ DEL POETA

Parid, tejed, compañeras,

gigantes para la hazaña,

(...) (421)

Hay que dar hijos (varones, por supuesto) que puedan empuñar armas: fuertes, valientes, altruistas. Es para el bienestar de los futuros varones que se lucha y por eso es más encomiable el sacrificio de las mujeres. A la mujer, en el teatro de Miguel Hernández, ni siquiera le queda la esperanza de esperar a después de la revolución. No se vislumbra futuro alguno para ella. "En el teatro político, aplicando una más madura visión científica de lo real, se expresará no ya el dolor o la angustia del descubrimiento del condicionamiento del individuo por parte de la estructura socioeconómica, sino, sobre todo, la alegría del descubrimiento de la posibilidad del cambio, posibilitando precisamente por la misma rela-

ción de condicionamiento: la alegría del descubrimiento de la tensión dialéctica innata en la realidad". (56)

## LA MADRE

Mirad, madres, mirad: ¡Mi hijo avanza como una semilla a convertirse en el pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos; (421)

La preocupación a futuro: no por las mujeres embarazadas hambrientas del momento, sino por sus varoniles retoños del futuro. La gloria se fincará en ellos y para ellos. Manido recurso panfletario el de recurrir al consabido y altruista amor materno. Contradicción insalvable, el pedir la sangre, la vida, de los hijos vivos, para salvar a los que aún no han nacido.

Cuando el hombre parte a la guerra, la mujer no supe sus labores, como demostrado está que ocurre en la realidad (piénsese en el trabajo realizado por las mujeres estadounidenses durante la II Guerra Mundial y, más cercano a nosotros, el de las mujeres vietnamitas). Cose camisones ornados, pero no labra los campos. Algo inútil, irracional, definitivamente tonto, como forma de llevar luto por la ausencia del hombre.

### MADRE 1a.

(Dictando, entre pausas)

"Acabo de coserte un camisón con cuello de

tirilla, de mucho vuelo y mucho lucir. Tu azadón ha perdido aquel relumbre que daba trabajando en tus manos y, metido en el último rincón de mi casa, crece en orfín y sombra. El majuelo te espera para que lo caves, las viñas no han florecido de descuidadas que las tenemos sin tu brazo. Todos, hasta el campo, esperamos y esperamos y esperamos más". (527)

El venturoso e idílico futuro que avisora el héroe resulta difícil de concebir (aún como simple metáfora), ante los antecedentes de siembras descuidadas por la falta del cuidado del hombre y de ganado mal tratado por luto o para mantener vívida la memoria del bien amado.

#### PEDRO

No lloréis, porque yo os digo  
que encontraréis el sabor  
de vuestro hijo mejor  
en el venidero trigo.

No gimáis, porque os espera  
la vida que el hijo ha dado  
en el próximo sembrado,  
en la siega venidera.

Madre, compañera, hermana:

hermanas y compañeras:  
tened cuidadas las eras  
para el trigo de mañana. (534)

El aviso, la exhortación, llegan tardías.

Que ésta hubiera sido la realidad española de aquella época no disminuiría en nada la responsabilidad del artista por esta retrógrada imagen, porque una reproducción exacta de la realidad no sería ya arte, sino la realidad misma. A un teatro que puramente revela la verdad, debe oponerse -como señalaba Brecht- un teatro de examen y de reflexión política, es decir, un teatro cuya verdad aún es tá por hacer.

## 2.7. PROCREACION

El mismo autor nos dice, en boca de un protagonista, que la mujer no es más que un eslabón necesario en la cadena de la descendencia; continuación de la especie.

PEDRO

Yo no te quiero en ti sola:  
te quiero en tu descendencia. (463)

El imperativo natural se impone: el macho necesita una hembra, como la hembra al macho.

JUAN

Con toda el alma que tengo  
te querré, te quiero ya.  
A un amor posible vengo  
y un imposible se va. (397)

El fin último es la procreación, el mantenimiento de la especie,  
que es sagrado.

JUAN

Que la vida a borbotones  
salga de nosotros y entre  
a poblar habitaciones  
con los hijos de tu vientre. (398)

Poco importa si esos hijos están destinados a una desgraciada vida  
de trabajo arduo mal remunerado (57) y hambre continua.

MADRE 1a.

No sabe escribir. Tú sabes  
que no pudo ver la escuela,  
porque desde los seis años  
hubo de labrar mi hacienda. (528) (58)

Son tiempos de guerra y la consigna es dar brazos a las armas; y  
hacerlo rápidamente.

ETERNO

Hoy es hora de sembrar,  
de parir sobre las siembras

hombres de un solo empujón  
que nazcan igual que hogueras,  
dispuestos a iluminar  
y a descomponer cadenas.

Parid, mujeres: parid,

y alegrad vuestras viviendas. (529)

Es un imperativo al que no valen pretextos. Ni la biología puede permitir escapar a la mujer de este sino.

VIEJA 1a.

Yo ya no puedo parir  
que soy demasiado vieja.

ENERNO

Vieja en ser vieja empeñada,  
si una voluntad tuvieras  
de joven, ochenta partos  
lograras, y más de ochenta. (529)

Hernández cae en el ridículo más absurdo con versos panfletarios como éste. Tratando de conseguir adeptos para la causa sólo provoca risa su tontería 'empeñada'.

Los personajes son marionetas, simples reflejo y eco de la opinión del autor. La respuesta rebelde surge sin fuerza. El verbo 'querer' sustituye a 'poder', dando la razón a este hombre sapiente.



VIEJA 2a.

¡Que para Dios! Yo no quiero  
parir más. (529)

Definitivamente, no es que no puedan; estas viejas se han obstinado en no dar hijos por puro egóismo. Las tautologías, los absurdos, los extremos casi burlescos recalcan el vacío que existe entre la realidad y la ideología.

Entre paréntesis, Hernández está lejos de ser un poeta cristiano. Vemos en su teatro a un Dios hostil o impotente o a un Dios que no se manifiesta.

2. 8. REACCIONARIAS EN LA GUERRA

La mayoría de las veces las mujeres representan la fuerza reaccionaria de la sociedad. Son el primer obstáculo en el deseo del hombre por figurar como héroe, mártir, líder o cualquier papel dirigente y principal. El primer escollo que ha de vencer en una guerra son estas interesadas e irresponsables mujeres que insisten en proteger al hombre (contra su voluntad, por supuesto).

GRUPO DE HERMANAS

Mi hermano no irá a la guerra.

GRUPO DE MADRES

No será mi hijo quien vaya.

### GRUPO DE NOVIAS

Tendré a mi novio metido  
donde no lleguen las balas.

### GRUPO DE MADRES

No amamanté para el plomo  
los hijos de mis entrañas.

### GRUPO DE VIEJAS

La guerra es como una hoguera  
donde los locos se abrasan. (451)

Las mujeres muestran su egoísmo, ya que las sentencias justas no están motivadas por una ancestral sabiduría, sino por un deseo mezquino, por bajos intereses sensualistas.

Claro que la idea de participar en esta guerra, para defender lo que les es tan valioso: su hombre y la tierra del mismo (ésta le importa a él primordialmente; a ella, sólo por consecuencia), no cruza siquiera sus mentes. Cuando Hernández presta atención a la propiedad, la cual considera debe ser del que trabaja, no piensa en el trabajo de la mujer sino en el del hombre, el único que dignifica y hace libre. El hombre lucha por la posesión de la tierra, pues ya posee, por su alta condición, a la misma naturaleza.

La solidaridad revolucionaria resulta difícil de vislumbrar en este marco. Las condiciones de la vida de estas mujeres excluyen la posibilidad de que se reúnan en una fuerza política. La naturaleza

de su opresión determina las dificultades de su lucha. Se manifiesta la latente tendencia divisoria y egoísta hacia la ventaja personal. Hernández manifiesta una tendencia a reducir siempre las contradicciones sociales a términos de moral.

Para conseguir mantener a su lado al hombre, la mujer utiliza recursos clásicos.

ANA

Me doy porque no te vayas,  
y como si no me diera  
te vas de mi.

(...)

Los claros de la mañana  
dar en mi piel no debieran,  
porque deshonrada soy  
y quien me deshonra vuela. (462)

No sabemos, finalmente, cuál es la desgracia: haber sido deshonrada o que el causante se marche. De cualquier forma, el héroe se marchará hacia su glorioso destino, dejando atrás las exigentes y ciegas mujeres que pretenden obstaculizar su luminoso sino. Otro hombre, metáfora viva de toda la sabiduría, visionario incomprendido, les reprochará su actitud.

ETERNO

Dejad aquellas criaturas  
varones ir a su ida.

¡Qué poco alumbráis la vida;  
¡Qué personas más oscuras! (467)

## 2.9. RESPONSABILIDAD FEMENINA DEL AUSENTISMO

Si un hombre se muestra cobarde y no cumple su deber, defendiendo su tierra de la esclavitud, es porque una inescrupulosa mujer lo mantiene oculto en algún desván. Sin embargo, si este mismo hombre se decide a ir al frente de batalla y lucha es por elección propia; su voluntad, en este caso, es la única que lo empuja. (Véase 'El hombrecito', pp. 417-21). La preocupación por los hijos y el marido, en unas es defecto; en otras, cualidad.

Veamos un párrafo, que aunque extenso, ejemplifica perfectamente cómo se maneja mañosamente el lenguaje para culpar a las mujeres de la cobardía de los hombres.

### MADRE

La dignidad, y no la vejez, es lo que me hace despreciaros. Mientras millares y millares de madres damos nuestros hijos a la guerra que nos han traído, con dolores de parto y con orgullo de haber amamantado cuerpos de valentía; mientras a millares y millares de

mujeres se nos desangra el corazón viendo caer la flor de nuestros hombres; mientras yo pierdo dos hijos de mis entrañas, que siento vacías sin ellos, asesinados por el fascismo de Italia y Alemania, vosotras, mujeres que merecéis otro nombre, satisfechas de vuestro egoísmo, negáis la sangre de vuestros varones a España, al pueblo; ocultáis brazos que exigen los fusiles del pueblo, le traicionáis y lo despreciáis, no empujando esos brazos a la pelea, sino reteniéndolos viciosamente contra vuestros cuerpos de sal insatisfecha siempre, y al mismo tiempo lo hacéis carne de escándalo, golpeándoos por las calles con la lengua podrida del egoísmo y el ocio. (413)

Todo ocurre como si sólo cierta clase de madres pariera sus hijos con dolor y, por pertenecer a ese privilegiado grupo, tuvieran los hijos valientes. Tal pareciera que el hecho de perder marido e hijos en la guerra fuera más loable que trágico.

La conjugación de los verbos indica que la responsabilidad corresponde únicamente a esas malas mujeres y no a sus vástagos y esposos. Después de todo, al parecer, su sangre les pertenece y pue-

den disponer de ella. Además, las gufa, no el deseo de salvar sus vidas, sino un simple, pero vicioso, deseo sexual, insatisfecho, enfermizo. Asimismo, cuando causan escándalo, son los hombres los que se ven vejados con su conducta; humillados por su indecoro.

Más adelante se recalca tanta indignidad. Cuando las mujeres salen despavoridas ante el anuncio de un posible bombardeo, la Madre les reprocha:

#### MADRE

¿Dónde váis? No sois dignas de vivir estos momentos gloriosos de España. No servís para madres de los españoles gigantes que van naciendo de esta guerra. No merecéis pisar la tierra en que ha caído la sangre de los hijos de tantas madres: la sangre de mis dos hijos. (414)

La mujer está en desventaja, desarmada. Su respuesta a reclamos y regaños que Hernández pone en boca de sus protagonistas no puede ser otra que anodinos insultos. En una de sus piezas cortas, 'La cola', una madre (quién más indicada) reacciona su antipatriótica conducta a un grupo de mujeres (quiénes sino mujeres podrían caracterizar al grupo desatendido de la guerra y el sufrimiento que campeaba en la España de la Guerra Civil, junto al valeroso

grupo de combatientes):

**MADRE**

Por un puñado de carbón sois capaces de  
arrancaros el pelo, la piel, y es posible que  
hasta la vida. ¡Bonito cuadro de mujeres!

**DESLENGUADA 1a.**

¡Vaya a ver los del Museo del Prado, si éste  
no le agrada, compañera!

**DESLENGUADA 2a.**

¿Quién mete vieja donde importa no la haya?

**DESLENGUADA 3a.**

¿Qué tendrá que hacer aquí un escobón seme-  
jante?

**DESLENGUADA 4a.**

¡Nos estorban los consejos y su ministra!  
Pelemos porque nos da la gana, y aquí na-  
die la ha llamado. (412)

Fuera del discutible argumento que utiliza la madre (un pedazo de carbón, en ciertas circunstancias, puede ser muy importante), la respuesta es grosera, pero sin contundencia. Estas mujeres carecen de argumentos de peso; en su lugar colocan insultos, tanto más terribles cuanto que están dirigidos a una anciana y sufrida madre.

## 2.10. PRODUCCION Y TRABAJO

"A imagen de los hombres, la mayoría de los personajes pertenecen a un medio social", (59) pero la mujer no realiza ningún trabajo redituable, aún cuando desempeña labores propias de algún oficio (pastoreo, por ejemplo) no pasa de ser 'la compañera de'.

"Para el burgués, su mujer no es otra cosa que un instrumento de producción". (60)

Aunque en algunos poemas Hernández ensalzaba el valor de algunas combatientes, en su teatro no hay personajes femeninos en lucha -no pasan más allá de la lamentación o la arenga-.

"Entre la docena de mujeres (algunas más hay) que lleva la Brigada en sus filas, sobresalen Rosario y Felisa. (...) Rosario tiene un temperamento fogozo que ha desahogado en el Guadarrama haciendo bombas y arrojándolas al enemigo. La avergüenza que muchas mujeres vayan a presumir y a mujerear a las trincheras. (...) Es más útil con la sola mano que le queda que muchos hombres con dos y con fusil. Se pelea con el Campesino porque no la deja acercarse a las trincheras, donde ella quisiera andar metida a todas horas.

- ¡Me da una rabia no ser hombre! - me ha dicho.

(...) Y la he visto más mujer que nunca." (61)



En realidad utilizaba las imágenes de esas mujeres, para él singulares, para invitar a la lucha a los indecisos, aguijoneando una hombría mal entendida.

La mujer es soporte propagandístico y también refleja la ideología del autor. "Se puede hablar de propaganda, tesis y tendencia en el arte cuando el autor formula su convicción política de un modo que se diferencia de los elementos estéticos en sentido estricto y es separable de ellos. Por el contrario, en el contenido ideológico los motivos relativos a la concepción del mundo y a la actividad política están inseparablemente unidos con el resto de los componentes de la obra;..." (62)

## CAPITULO 3. SEXO

### 3.1. SEXO COMO RITO

Toda la obra poética y dramática de Miguel Hernández es un canto a la naturaleza que, con su reclamo sexual, determina al hombre como a los animales y las cosas. El eterno eros se manifiesta en cortejos y fiestas de fertilidad (Cf. pp. 292-3, 295-6).

La fecundidad y la vida pertenecen al personaje femenino, como la esterilidad y la muerte al personaje-villano (el antagonista). Si una mujer muere con un hijo en las entrañas es resultado de la acción nefanda del 'malvado', de una fuerza opuesta que perturba el orden natural de las cosas. No obstante, la esterilidad y la muerte dan paso a la promesa de una salvación ulterior. La obra 'Los hijos de la piedra' se reduce al eterno tópico del violador de doncellas que recibe, finalmente, justo castigo. La muerte se opone a la vida; el odio, a la muerte. Esto "es símbolo de una grave perturbación del curso natural de las cosas. Es el momento de la esterilidad y de la muerte, que ha de dejar paso, aunque sea mediante esa muerte, a una salvación ulterior". (63)

Precisamente la acción del villano es frustrar la consumación del amor; ese es su papel principal, cercenar la vida del protagonista.

"El eros no consumado es el símbolo del predominio de fuerzas an

tinaturales, que se oponen a la renovación de la vida: es el símbolo de la acción del tirano". (64)

La heroína entablará una última lucha por su amado, que perderá irremediabilmente, con la muerte, su última rival.

JUAN

¡Prima, ciérrame la herida;

(...)

Ten a mi sangre los pies,  
que muero sin remisión...

¡Ya sólo la muerte es  
dueña de mi corazón! (399)

"La sangre tiene en Miguel Hernández un sentido biológico y otro simbólico más hondo: es potencia vital y destino fatídico que arrastra al poeta al sexo y a su final e inevitable 'sino sangriento'".

(65)

Al quedar el deseo insatisfecho, la vida de la mujer no tiene ya sentido.

ENCARNACION

¿Qué monte de pesadumbre  
y de desventura soy,  
que me arrebatan la lumbre  
cuando a calentarme voy? (399)

### 3.2. SEXO Y BELLEZA

"El progreso social puede medirse exactamente por la posición social del sexo débil (incluidas las feas)". (66)

El amor del hombre es eminentemente sexual: prodiga caricias y besos. La mujer, en cambio, se distingue por la terneza y el matiz predominantemente maternal: prodiga cuidados y va-y-venes.

La mujer repudia los hombres feos, sucios o malolientes: adora en cambio a los buenos mozos, de aroma limpio. Ser poco agraciado y celoso por añadidura es la desgracia total.

La adoración de la belleza es una constante en todos los personajes.

"Al trazar el laude, fundamentará dicha belleza en tanto en cuanto participa de la divinidad, de los elementos naturales:..." (67)

Enaltecer las cualidades físicas es la consigna. Un adulator, si es lo bastante listo, puede conquistar a las mozas, cuya coquetería es evidente (Cf. p. 296).

Hernández admiraba en la mujer, la belleza. Ensalzaba la hermosura femenina al grado de enlazarla a la divinidad y a los elementos naturales, especialmente a la tierra. Esta es esposa, madre, amante. También veneraba en la mujer el don de la maternidad: la metáfora del vientre como origen de todas las cosas está presente en toda su obra. Aparece en 'El labrador de más aire', así como

la paralelización del mismo con la tierra (madre originaria). Esta analogía, vientre=tierra, es muy querida por Hernández. Ambos son receptáculos que florecen por la acción del hombre: amor=trabajo.

El hombre, en general, en la obra de Miguel Hernández, tiene la firme creencia de que toda mujer se siente inclinada ante la belleza y la juventud.

#### LEÑADOR

(dirigiéndose al PASTOR)

(...) y, si entre tanto resulta, te aparees con ella. No creo que le desagrada tu juventud.

(192)

Esta creencia es reafirmada por la actitud toda de las mujeres en este teatro. Parecen estar condenadas a la muerte, por soledad o hastío, sin un hombre.

#### RAFAELA

Tomaso, quiéreme,  
para que de aburrida  
la muerte no me dé. (368)

### 3.3. LA MUJER COMO OBJETO SEXUAL

El papel de objeto sexual de la mujer resulta evidente. Además, a

lo largo del desarrollo de los personajes es notoria una diferencia básica entre el hombre y la mujer: mientras ésta necesita de aquel para dar sentido a su vida, el hombre necesita una mujer como de un instrumento de trabajo o de la compañía de un animal doméstico. En el siguiente diálogo se equipara a la mujer con el cayado y el perro de un pastor.

LEÑADOR

Eso sí: nadie como yo conoce la diferencia que va de un hacha a una mujer.

PASTOR

Esa me falta a mí, compañero. La necesito y la pido, además del cayado y el perro, para vivir con la sangre serena en esta soledad. (191)

En otra escena se le equipara con el vino; aunque este tiene más ventajas.

CARMELO

Nada hay tan bueno en la vida como el vino.

QUINTIN

La mujer.

CARMELO

¡Si se pudiera beber! (306)

En general, la mujer tiene el estrato más bajo y siempre está a la

baja. Es un objeto; se usa y se consume. Pierde valor con el tiempo, se deprecia con la edad, pues pierde hermosura y lozanía.

#### QUINTIN

(...) es un manjar que me da,  
cuanto más verde, más gana. (306)

Aún cuando se le compare con astros y flores, sigue siendo sólo objeto effmero. Se le cosifica.

#### QUINTIN

(...) para mí, plantas, flores,  
astros las mujeres son. (307)

### 3.4. DESEO SEXUAL

El deseo constante de la compañía de un hombre evidencia una exigencia puramente sexual, biológica, hormonal.

#### PASTORA

¡Pastor! ¡Pastor amado!  
dejaste a tu Pastora  
por ir a la mirada del ganado.  
¡Vuelve, que aún no es la aurora!  
¿Por qué madrugas tanto  
si está la hierba gruesa de rocío,  
mis ojos deseosos de tu encanto,  
caliente el lado mío?

¿Por qué sales al frío  
y al relente dañinos para el pecho,  
pastor de mis entrañas,  
más bienhecho que todos los pastores?  
¡Vuelve!; ¡vuélvete al lecho!  
que tienen sus cabañas  
cerradas a la entrada hasta las flores.  
No dejes mis amores  
aquí entre correhuelas, sombra y grama  
solos y tan temprano.  
¡Pastor! ¡Pastor! ¡Pastor! ¡Pastor!  
(116-7)

El deseo se sobrepone a cualquiera otra exigencia.

#### RETAMA

Prefiero hacerte compañía en la cueva a pasarme la noche sola en el chozo. El temor y la memoria de tu cuerpo no me dejarían dormir. (225)

Se convierte en una verdadera fijación. No se repara ni en la perentoria necesidad de luchar para sobrevivir. Ante la eventualidad, más bien el hecho cierto, de una guerra de conquista, las mujeres quieren conciliar lo inconciliable; desean mantener toda una aldea aislada de una lucha a nivel nacional. Toda la península puede estar en guerra, ellas quieren paz en su terruño y, sobre todo,



quieren a sus hombres con ellas.

Estas mujeres temen terriblemente la soledad. Ven un futuro de sexo insatisfecho y de hambre, pues los únicos que pueden trabajar la tierra y traer el pan al hogar son los hombres.

#### GRUPO DE VIEJAS

No alborotes nuestra aldea.

#### GRUPO DE HERMANAS

No quieras dejar sus plazas  
solas.

#### GRUPO DE NOVIAS

Solo mi querer.

#### GRUPO DE MADRES

Solos mi pecho y mi cama.

#### GRUPO DE HERMANAS

Solo el campo y solo el monte.

#### GRUPO DE NOVIAS

Sola como la guitarra  
que no encuentra quien la suena,  
que no encuentra quien la abraza. (453)

El hombre puede tener otros intereses, pero la mujer está irremediablemente predeterminada por sus necesidades sexuales, que se manifiestan periódicamente (estacionalmente) como en cualquier animal.

## LEÑADOR

Bien lo sabes tú: ahora las hembras, tanto las animales como las nuestras, desean con más fe que nunca y son sencillas de conseguir. (191)

## MUJER 5a.

No sé por qué será, pero en cuanto viene el verano se me levanta el corazón y me rebulle la sangre como si fuera espuma. (193)

### 3.5. NECESIDAD DE UN HOMBRE

El deseo de satisfacer al hombre va unido a una necesidad de auto-satisfacción. Al mismo tiempo que da algo al hombre, espera de él correspondencia.

## ENCARNACION

Sé molino de mi afán,  
que harina deseo ser  
y soy trigo:  
ser harina de tu pan,  
para nutrirte y poder  
ir contigo.

(...)

Devuélveme los colores,  
que parezco una retama  
de amarilla. (328)

Los imperativos sexuales en la mujer son tajantes; esa es su única función. El amor se presenta como el deseo sexual, irracionalmente, con la madurez física. Así, la mujer se ve literalmente empujada hacia el galán en escena.

#### ENCARNACION

Cada día lo desea  
más mi sangre (...)  
(...)  
No sé ni el cómo ni el cuándo:  
sé que me hallé suspirando  
un día a su alrededor. (282)

O, en su defecto, hacia alguno de los 'buenazos' personajes secundarios.

#### RAFAELA

Tomaso, quiéreme  
aunque te cueste un poco.  
Si tú tampoco quieres  
quererme, ¿qué haré, di,  
querer a mis hermanos,  
quererme sólo a mí? (367)

Necesita desesperadamente un objeto para su amor. Ya que no tie  
ne otra cosa que hacer, debe dedicar sus energías a amar a al-  
guien y evitar la soledad.

RAFAELA

No puedo andar tan sola  
de sombra y de querer,  
llegando a solas hoy,  
a solas desde ayer. (367)

La necesidad física de un hombre es perentoria. Se muestra ansios  
a por un hombre; cualquiera es bueno.

RAFAELA

Necesitan mis días  
un cuerpo varonil,  
(...)  
Hazme un lugar, Tomaso,  
junto a tu corazón,  
que ante mi sombra caiga  
tu sombra de varón. (367)

Esta necesidad perentoria es algo más que psicológica; está deter-  
minada por una cultura y es casi física. Se manifiesta en un malesta  
r concreto, inexplicable, pero palpable.

ENCARNACION

Dame tus labios lucientes,  
antes que se me concluya,

devorada por mis dientes,  
la boca mía que es tuya. (396)

MUJER 3a.

Estoy más inquieta que el azogue cuando no  
me veo bajo tu aliento. (193)

CUBANO

(Leyendo) (habla ANA)

"Hace tanto que no te veo, que (...) me da  
una congoja muy grande. Parezco un pozo  
de desesperanza. (...) quisiera volverme  
pájaro que vuela por ir a tu lado". (526)

Desde ese momento mágico del enamoramiento eterno, la mujer es  
tará dispuesta a dar su vida por el hombre.

ENCARNACION

Por Juan moriré a pedazos,  
lo sé, pero no me asusto,  
que ya muero por mi gusto  
en más de dos o tres plazos. (284)

Nunca se verá, en la mujer, esta inclinación hasta el sacrificio  
por ideales sociales.

Hernández no critica esta cultura, sino directamente la sociedad in

justa en la que vivió. Sin embargo, "es a través de una crítica de la cultura como el teatro se convierte en crítica de la sociedad, y no directamente". (68)

### 3.6. CELOS

Todas las tareas de la mujer giran alrededor de su hombre, desde preparar alimentos afrodisiacos, hasta unirse en yerbas aromáticas y excitantes (Cf. p. 197) para mantener y acuciar el deseo.

El desvelo por el antiquísimo arte de la coquetería y el cortejo amoroso despierta una de las pocas pasiones violentas en las mujeres hernandianas: los celos. Celos que rallan, por su puerilidad, en el ridículo. Alguna llega a afirmar que el protagonista se peina por ella.

TERESA

¡Mentira:

Juan se peina para mí; (273)

También están los celos de la protagonista, que siempre son sobrios y altruistas. Juan, al hablar de Isabel, a la que ama, dice:

Encarnación, tengo gana  
de vivir bajo su aliento  
de espuma y de mejorana. (332)

La heroína responde llena de desazón, pero resignada.

No sabes cuánto lo siento. (332)

Ambos protagonistas (hombre y mujer) poseen la cualidad de la belleza que despierta el deseo y los celos, pero en el hombre esta característica va indisolublemente unida al poder físico, la fuerza muscular.

## CAPITULO 4. DEPENDENCIA

### 4.1. DEPENDENCIA

El papel de la mujer en el teatro de Miguel Hernández es el de sim  
ple complemento del hombre; sin él está incompleta, no es plena.  
Su destino es únicamente el amor y la unión. Viven en la constante  
ambivalencia tormento-felicidad de una pasión amorosa. General-  
mente son sólo mujeres ligera o profundamente heridas por los sen  
timientos (específicamente, por el amor), pero no corren, ni remo-  
tamente, el peligro de ser heridas por las ideas.

Sin el hombre, la mujer está incompleta, es imperfecta; lo necesi-  
ta con una urgencia vital.

#### LA MADRE

No puedo quedarme sin ti. (419)

#### PASTORA

¡Por fin, Pastor, por fin veo tu ausencia  
hecha presencia viva;  
¡Qué sola me encontraba, qué imperfecta,  
yo sin mi compañía;  
(...) (104)

La libertad en este teatro "es una prisión y la conciencia una jaula



de la que el hombre emerge para manifestar su desamparo por me  
dio del lenguaje". (69) La dependencia es extrema. Aún cuando no  
mueva un dedo, su destino está decidido por las acciones y los de-  
seos de un hombre.

#### INOCENCIA

¡Ay!; ¡que me veo por él  
desamparada y perdida! (57)

#### CUBANO

(Leyendo) (habla ANA)

"Sin ti, me acobarda salir a esta primavera  
como los pastos al frío". (526)

Ante la contundencia de esta dependencia, el héroe se da el lujo de  
coquetear con las ansiosas mujeres, quienes siguen el juego, al no  
poder negar su evidente necesidad de un hombre.

#### JUAN

Voy a enamorarme.

#### TERESA

¿Cuándo?

#### LUISA

¿De quién?

#### RAFAELA

¿De quién, Juan?

## BALTASARA

¿De mí? (309)

Esta situación no debería presentarse tan 'naturalmente', sino exacerbarse hasta el límite para poner en evidencia la condición de la mujer y agudizar así las contradicciones. "Hay que hacer la sumisión y la opresión reales todavía más opresivas, agregando la conciencia de la opresión; y hacer la vergüenza todavía más vergonzosa dándole publicidad". (70)

### 4.2. DEPENDENCIA EN EL TRABAJO

Por la mano del hombre llegan todas las dichas y bendiciones, sin su ayuda la mujer es incapaz de realizar aún las tareas más sencillas y normales.

#### RETAMA

¡Ay de mis cabras que se mueren hacia atrás, una por una, faltas de pasto y de la atención de aquella mano afectuosa; ¡Pobre de la desacariciada de mí, (...) (237)

Emprender esas labores no cruza la mente de la mujer, quien espera pacientemente que el hombre vuelva, para efectuarlas.

Se mira todo ~~desde~~ desde un prisma extraño. Tal pareciera que ni lo que

por naturaleza únicamente realiza la mujer sola pudiera llevarse a cabo sin la asistencia de un hombre.

#### CUBANO

(Leyendo) (habla ANA)

"No me dejes andar por esta vereda que voy a ser madre tan sola. Ven en seguida, o nuestro hijo sólo va a encontrar los ojos de su madre llorando cuando llegue a este mundo". (526)

El chataje está implícito. La dependencia no puede ser más explícita.

#### 4.3. HOMBRE OMNIPOTENTE

"En la labor caracterizadora, ha acumulado el poeta cualidades del mismo signo sobre sus personajes, orientándolos bajo directrices invariables, hasta hacer de ellos verdaderos arquetipos, con ese exceso que el paradigma obtiene a costa de la figura natural". (71)

Al hombre se le confiere todo el poder y la gloria. Es omnipotente, todopoderoso. En una situación de hambruna desesperada, de carestía, las mujeres y los viejos mueren; los hombres jóvenes y los niños, no.

## EL REFUGIADO

Mientras las mujeres y los viejos refugiados  
nos morimos de necesidad, (...) (425)

Este hombre español es capaz de alterar hasta el clima.

## RETAMA

Si tuviera mi pastor a milado, no vendría el  
ivierno a darme este tormento. ¡Ay! ¿Por  
qué se lo llevaron de mis ojos? ¡Qué desgra  
cia tan grande, qué desamparo el mío sin su  
amparo!... (237)

## ENCARNACION

¡Ha muerto Juan, (...)  
y al quedar él en reposo  
se quedó el aire sin viento! (401)

Aún más, posee poderes equiparables a los de la naturaleza.

## ENCARNACION

Fortalece mis afanes  
de amor con tu voz de viento,  
que mover puede huracanes  
con la fuerza de su aliento. (396)

No sólo eso, el tiempo también altera su natural desenvolvimiento  
a causa de la importancia mágico-fantástica de que está investido  
el héroe.

## ENCARNACION

Sin ti llegarán los años  
como las más negras crías

(...) (400)

"La incorrección, y hasta la más evidente inverosimilitud, molestaba poco o nada, siempre y cuando la incorrección tuviese una cierta consistencia y la inverosimilitud mantuviera un aire constante". (72)

Milagrosamente, el hombre les augura una prosperidad de ensueño a las mujeres. No sólo caerá maná del cielo, los hijos muertos en batalla se multiplicarán. La metáfora es insostenible y además pretenciosa, pomposa, vana. El poderío, la fuerza del hombre, aunque parezca ser el centro del universo, no es tal que pueda realizar semejantes hazañas, poniendo en juego únicamente su voluntad.

## PEDRO

Vuestros hijos, vuestro pan,  
van a ser multiplicados,  
porque quieren los soldados

(...) (534)

Cuando algún incidente marca un cambio en la vida del hombre (por ejemplo, cuando el Pastor de 'Los hijos de la piedra' comete un ho

micidio y se avisora la cárcel) también se transforma la vida de la mujer y, en especial, transtorna el futuro de un niño aún no nacido. Aunque en este caso la seguridad física del bebé depende de la madre, el sino del hombre es determinante.

#### RETAMA

¿Qué será de lo que alimento bajo el delantal? (227)

Todo lo anterior es evidente no sólo en el texto, ya de suyo bastante explícito. También es evidente a través de las breves notas para la puesta en escena. "El texto principal de una obra de teatro lo componen las palabras pronunciadas por los personajes. El texto secundario (acotaciones y descripción de decorados) solamente es percibido y ejerce su función de representación en la lectura de la obra". (73) Refiriéndose a la Pastora, recién viuda, en 'Quién te ha visto...':

(Se levanta enojada y da vueltas como una paloma con el marido inútil de un tiro; como una noria de desconsuelo, en torno del Pastor, eje derribado de su existencia). (120)

#### 4.4. PATERNALISMO

Aunque Hernández manifiesta respeto por la mujer, en su teatro se

encuentran todas las implicaciones de paternalismo y mistificaciones ingerentes a su significación dentro de la sociedad. "El reflejo artístico de la realidad (...), aun en el caso del mayor desprendimiento, nunca carece de fin y función". (74)

Si se enfrenta a una situación problemática, la mujer corre a pedir auxilio y consejo a un hombre. Todas sus esperanzas se centran en él: resolverá sus problemas y le dará consuelo y calmará su desazón.

#### BLASA

Iré a que me guíe  
la voz consejera  
de Gabriel en esta  
ocasión tan fiera. (365)

#### 4.5. SERVILISMO

La dependencia se manifiesta en más de una forma. En 'Los hijos de la piedra', ante el mal amo, quien ha condenado a los mineros a morir de hambre antes que pagarles un salario justo, las mujeres se muestran serviles, casi rastreras. Los lances de dignidad y orgullo se encuentran en el fondo de la mina con los hombres, aquí la humildad y la súplica; piden, ruegan. Saben que su destino, sus vidas, están en manos de un hombre, y así lo quieren; no desean

cambiar el sistema, sólo al encargado, manteniendo las estructuras de dominación. Hernández vacila, pues "no es posible servir simultáneamente al arte literario y a la justicia social". (75)

Las mujeres rodean al señor, pero éste no se siente amenazado por este puñado de mujeres, aún cuando sus ruegos se truecan en acusaciones y amenazas (Cf. pp. 217-9). Antes que nada lloran por la falta del hombre en el lecho, no por la injusticia y miseria a las que está condenada toda la comunidad. Después las acusaciones se tornan flojas, sin contundencia; no hay odio ni pasión suficientes en sus alegatos.

#### 4.6. CHANTAJE

La mujer depende tanto del hombre que puede prometer cualquier cosa con tal de mantenerle a su lado.

##### LA MADRE

¿Adónde vas, hijo? No te muevas de mi lado. Ven aquí, niño mío. Son muchos los pe  
ligros. Cava los alhelfes; poda la acacia; no  
irás nunca más por lentejas; te dormiré en  
mis brazos... (420)

O tratar de chantajearle con trágicos lances de desesperado amor.



MARIA

Antes de partir, entierra  
este cuerpo en cualquier parte.

(...)

Aventa mi cuerpo, aventa  
en cenizas tus rebaños,  
antes de salir de aquí.

PEDRO

Si antes de aquí no he salido  
madre, solamente ha sido  
por no desolarte a ti.

MARIA

Sombra de desolación  
seré si al fin me abandonas. (457)

Dulces y dramáticas, ... intimidaciones al fin.

MARIA

(...)

cuando comience tu marcha  
comenzará mi ataúd. (458)

Madres, hermanas, novias. Todas intentan disuadir al protagonista de su acción combativa por medio de intimidación o seducción.

La juventud no es buen pasto para la guerra y la muerte.

MARIA

¡Ay, que la tierra me coma

con corpiño y con brial ;  
Hijo, olvida el pensamiento  
que la frente te envenena

(...)

Ven a dormir.

(...)

ANA

A querer bajo la brisa  
lanar del amanecer. (459-60)

Finalmente, lograrán arrancar de sus labios la promesa de perma-  
necer a su lado. (Promesa que durará lo que la voluntad del prota-  
gonista).

MARIA

No te irás. Prométeme  
con un abrazo, mi amor,  
que no te irás de pastor  
a soldado.

PEDRO

No me iré...

(La madre y la hermana abrazan a Pedro, que que-  
da como prisionero). (461)

Aún después de ido a la guerra, el hombre será objeto de tal coac-  
ción. Se le insta a que regrese al lado de la desprotegida mujer,  
con un sutil chantaje sentimental. El protagonista-hijo quiere ser

un individuo, pero la mujer-madre desea que la familia toda sea 'un individuo'. Dentro de esta contradicción dualista se encuentra la eventual disolución de la familia.

#### CUBANO

(Leyendo) (habla ANA)

"Tu madre ha puesto el ganado de luto hasta que vengas, quitándole las esquilas que tanto animan la rumia y el pastoreo". (526)

(Además, se baja la producción con esta decisión irracional).

#### 4. 7. AUSENCIA DEL HOMBRE

Sin un hombre, la dependencia de la mujer se manifiesta por una falta constante de fin; vaga sin rumbo; su vida no tiene un eje.

#### ENCARNACION

Agráciame con tu amor,  
que en amor sin compañero  
me desgracio.  
No tiene ningún sabor  
sin ti la vida, y me muero  
muy despacio. (328)

La soledad y el abandono marcan la vida de una mujer sin hombre (ya sea hijo o esposo).

## LA MADRE

¡Hijo! ¡Hijooooó! ¡No puedo perderte!  
¡Ven, que me quedo muy sola sin ti! ¡Qué  
sola me quedo! (420)

No existe ningún otro fin o sentido en su vida: sin un hombre la mu  
jer es estéril e inútil, está inacabada.

Al faltar el hombre, la vida de la mujer pierde sentido; se reduce  
a la nada.

## PASTORA

¡Ay dolor sin compañía!  
¡Ay pena sin pareja!  
¡Ay qué grande sin él es la cabaña!  
¡Ay qué sola sin él está la oveja! (119)

Si no puede vivir para amar, si no tiene hombre que amar, su vida  
no tiene sentido.

## ENCARNACION

¡Ay, esta noche quisiera,  
morirme bajo tu aliento! (396)

Esta dependencia enfermiza llega a minar la vida de la mujer por  
la ausencia de su hombre. Al final de una agonía, determinada pri  
mordialmente por esa ausencia, la mujer se convierte en una viva  
letanía de todo sufrimiento y penar.

## RETAMA

¡Cuánto he sufrido, pastor, cuánto he sufrido!  
do; (238)

Quejosa y lastimera, continúa patentizando que el sufrimiento por su carencia acabó por marchitar su salud y belleza.

## RETAMA

Mustio tengo el lado del corazón de no tener-te en él. ¡Cuánto te eché de menos; Me cre-cieron los ojos de tanto mirar y no ver tu gesto arenoso y oscuro; me dolía la oreja de no tenerla cubierta por tu voz; acudieron en-jambres de dolor a mis manos y mis labios recordando tus besos y tus caricias, que me sembraban la sangre de gusanos de seda hi-lando suavemente. Y todo el tiempo se me asomaba el corazón a los dientes, y lo mor-día llorando en silencio, viéndote tan desapa-cido, y no paraba un momento de penar.

(238-9)

Al hallarse desamparada, sin el cuidado del hombre, la existencia de la mujer se evapora.

Ante la posibilidad de perder a su hombre, la mujer vislumbra un negro futuro.

MARIA

Quedaremos como playas  
solas y sin un navío. (461)

Y si el hombre amado realmente muere, peor aún.

ENCARNACION

¿Qué haré sin ti con mis días?

(...)

Quiero quitarme esta pena,  
y vestirme la mortaja,

(...)

y al borde de tu mejilla  
morirme de un solo trago.

(...)

Me acomete una desgana  
mortal, amor, porque sé  
que te buscaré mañana  
y ya no te encontraré. (399-401)

El dolor por la pérdida de un hombre no tiene matices. Igual sufre la moza que ve partir al novio a la guerra que la madre al ver morir de forma sangrienta a su pequeño de sólo un año de vida.

MADRE

¡Hijo de mi corazón;  
qué desolada me dejas;

(...)

Bombardead mis entrañas,

porque me las siento secas.

Reventad mi pecho, echadme

corazón y vida fuera. (484-5) (76)

El hombre, en situaciones similares, también manifiesta su soledad y tristeza, pero posteriormente se resuelve en acciones violentas contra el culpable de su desgracia.

#### 4.8. SUSTITUCION

Sin un hombre, la mujer no puede vivir. Si el que procuraba se muestra inalcanzable, enamorado de otra, se vuelve a otro y luego a otro y así hasta conseguir uno para sí.

TOMASO

Rondar más de dos veces

a Lázaro te he visto.

¿Es que lo has despreciado

por demasiado listo?

RAFAELA

Es que no me hace caso. (367)

Si una mujer forzosamente ha de quedar sola, Hernández se ingenia para que un sustituto supla ese vacío abismal que queda por la partida del hombre. La mujer no podría subsistir sin tal paliativo. Un hombre, aunque sólo sea un fantasma alegórico, una eté-

rea presencia metafísica, un recuerdo luciente, ocupará el lugar de otro hombre.

### LA MADRE

Hijo: esa voz que oigo no sé dónde y parece que brota dentro de mi persona, ocupa tu puesto y me quita la soledad y la angustia.

(421)

(Aquí se habla, explícitamente, de 'La voz del poeta').



## CAPITULO 5. PASIVIDAD

### 5.1. PASIVIDAD

Ineludiblemente unida a la dependencia encontramos la pasividad. Para Hernández, el hombre debe ser una especie de caballero andante que luchará por su dama (por hacerla su propiedad). Esta puede ser una mujer, un ideal o la patria. Cualquiera que sea la figura femenina elegida será pasiva, estará anhelante a la espera de ese caballero que la salvará de la soledad, la infecundidad, la locura, la esclavitud, la opresión, etc.

#### EL COMBATIENTE

Haz cuenta de que tu hija es España: vamos a luchar por tu hija, por España. Vamos a sacarla del manicomio, oscuro y pobre, en que las han tenido metidas los opresores del pueblo. (428)

Ni aún en la lucha por el amor de un hombre, tan necesario en la vida de la mujer hernandiana, se decide a actuar. Esperará pasiva y sumisa a que el hombre torne su interés hacia ella. Mientras acontece esto llorará y se quejará en silencio, alimentando su atormentada pasión.

#### ENCARNACION

A solas vengo a manar,

como una fuente de enojos,  
por la raíz de los ojos  
un pequeño y largo mar.

(...)

me quejaré quietamente,

(...)

Quéjate ya, corazón,

(...)

Quiero desahogar el pecho,  
donde mi vida se ahoga  
oprimida de una soga  
que el amor de esparto ha hecho.

(...)

No quisiera, corazón,  
fuente de sangre violenta  
quejarme más, porque aumenta  
con mi queja mi pasión. (353-4)

La mujer es pasivo receptor, mientras el hombre es agente activo. Los parlamentos del Esposo en 'Quién te ha visto...' están conjugados en Indicativo:

(...)

sembré en tu vientre mi hijo. (27);

mientras que los de la Esposa se conjugan en Subjuntivo:

(...)

en mí fue concebido. (27)

La mujer no realiza ninguna acción; sólo es observadora no comprometida. El deseo responde al deseo, pero el hombre 'toma', acciona; la mujer 'se deja llevar', no acciona, es fundamentalmente pasiva.

JUAN

Quiero beber, prima mía...

ENCARNACION

Quiero que me mueva, Juan...

JUAN

... tu aliento de totovía.

ENCARNACION

... tu viento de gavián. (398)

Hasta los calificativos con que los protagonistas mutuamente se invisten revelan sus respectivos papeles: la totovía (especie de alondra que tiene un moño en la cabeza) es un simple pájaro; el gavián, un ave rapaz.

En la relación amorosa, la mujer juega igual papel pasivo. Requiere los favores de un hombre, declara su amor y preferencia, pero no es ella quien finalmente elige. La decisión la toma el hombre.

JUAN

Para mía, para esposa,  
para madre te requiero. (397)

Después de todo, él tiene el privilegio de escoger entre un puñado numeroso de mujeres que se le ofrece.

JUAN

Sobre las demás mujeres,  
para mi mujer te escojo. (398)

## 5.2. ¿UNA EXCEPCION?

Sólo un personaje femenino de este teatro intenta una acción: la Carne en la escena de seducción de 'Quién te ha visto...' (Cf. pp. 62-3). Su esfuerzo se reduce a un débil intento, cuyos resultados sorprenden al menos exigente lector. La Carne utiliza un recurso pueril: el llanto. (La escena pierde fuerza y credibilidad; la estructura se debilita).

Sin embargo, ni aquí ni más adelante, este personaje femenino responde a impulsos propios. No son sus pensamientos los que hablan por su boca sino los deseos de un hombre que la incita a la acción; en este caso, el Deseo (antagonista principal).

La misma forma de seducción que utiliza el personaje femenino de signo negativo es usada por el personaje femenino de signo positivo; aunque en este último caso es más patente la finalidad perseguida: el bienestar del hombre.

### 5.3. LA VIOLENCIA EN LA PALABRA

Alguna madre se levantará y con enconado acento amenazará al que amenace a su retoño.

BLASA

Alonso, escucha a una madre

acongojada y dolida:

no provoques a mi Juan,

no lo cerques con insidias,

no lo rondes con quimeras,

no lo alteres, no lo sigas;

serena los sentimientos

que el alma te atorbellinan.

Si no contienen tu pecho,

si tu sangre no apaciguas,

si terco en hacer maldades,

en ellas te precipitas

contra Juan, no has de olvidar

que mis ojos te vigilan;

que, aunque soy mujer, seré

leona si tú me incitas,

y antes de llegar a mi hijo

te saldré al paso encendida,

te haré pedazos el alma

y te la escupiré encima. (346-7)

Este torrente apasionado de palabras es sólo eso: palabras. No hay una amenaza concreta. El alma es algo abstracto, inalcanzable y por ello invulnerable; otra cosa sería tener amenazada la piel o los huesos. 'Si haces, si no haces' y, en definitiva, sólo lo tendrá bajo vigilancia. La mujer es fundamentalmente un ser débil, incapaz, indefenso, que sólo se resolverá en acción ante una incitación realmente poderosa. (Ignoramos cuál pueda ser ésta, ya que la madre de este diálogo continuará siendo la misma 'acongojada y dolida' figura el resto de la obra).

Si la misma mujer apunta su limitado poder ('aunque soy mujer') quién puede temerle y aún sólo creerle. Hay más valor y coraje en un animal que en una mujer; por su condición no es nada. El antagonista responderá a esta perorata con escepticismo y desprecio.

ALONSO

¿Qué vas a hacer tú, mujer?

Dile lo que te decía... (347)

Ido el villano, envuelto en su altivo desdén, lo único que queda es hechar una buena maldición gitana.

BLASA

¡Que un rayo te carbonice,

que los cielos te maldigan,

que los gusanos te gasten

vivo y en pie todavía,  
que tus huesos no descansen  
ni de noche ni de día,  
ni en la vida ni en la muerte,  
ni en el polvo ni en la arcilla,  
si entrometes a mi hijo  
en una triste porfía;  
¡Que la lengua te prospere  
de sapos y de polilla  
si le vas a provocar,  
y si tus manos sombrías  
levantas para dejarlo  
abierto por una herida,  
que antes de tocar su cuerpo  
se te caigan abatidas,  
quebradas en varios cachos,  
sobre tus mismas rodillas; (347-8)

¡Tanto daño pueden hacer las palabras! Hernández es muy conservador en cuanto al papel de la mujer en la sociedad, a pesar de pretender una revolución que instaure la igualdad y la justicia, no se detiene a pensar en esa parte de la humanidad constituida por las mujeres. "Incluso los hombres que se consideran más representativos como innovadores o revolucionarios en un orden, artístico, estético, son conservadores en otro". (77)

#### 5.4. INACTIVIDAD EN LA LUCHA

La actividad en las mujeres se relaciona con su bondad: a mayor bondad, menor acción y viceversa. Las 'malas' mujeres incitan a matar; las buenas, ni por una buena causa (una guerra justa, la de fensa del honor, etc.). Por el contrario, estas últimas pugnan por mantener quietas las manos para la guerra o la lucha.

##### LA MADRE

¿No es mejor que me enseñes a hacer el saludo fascista, y si vienen lo hacemos los dos, a ver si así no nos pasa nada? (420)

Hernández, a través de sus personajes masculinos, establece libremente un compromiso; pero los personajes femeninos permanecen inactivos y aun renuentes al cambio. Hernández es responsable de esta desequilibrada visión. "El escritor siempre es responsable, 'hasta de aquello que no hace'" (78)

A lo más que llegan las mujeres en este teatro es a desear un gran mal al villano.

MUJER 2a.

¿Y no se lo tragará la tierra antes de llegar?

MUJER 3a.

¿Cuándo dispondrá el cielo un rayo en nues-



tro favor? (243)

### MUJER 3a.

¿Por qué no le saldrá un manajo de víboras  
al paso? (219)

Sin proponerse jamás llevarlo a efecto ellas mismas; ni siquiera osan pensarlo. Se limitan a observar 'angustiadas' la acción (los guardias civiles arrojando bombas a los mineros). Como el mismo Hernández señala, 'las mujeres se pasan el día gimiendo y mor<sub>u</sub>diéndose el pelo...' (Cf. p. 235). El papel revolucionario y activo se deja y espera del hombre.

### LEÑADOR

Un hombre es lo que se necesita que haga el  
papel del rayo. (236)

Parafraseando a Mao, cuando habla del 'Oportunismo de Derecha':  
la mujer subestima su potencial propio y teme a la lucha.

Cuando un grupo heterosexual resuelve entrar en acción, los hombres se 'resuelven' y empuñan las armas y sus propias defensas naturales (uñas y dientes), las mujeres, como los niños, 'salen corriendo y gritando' (Cf. p. 248). Los hombres utilizan picos, hoces, hachas; las mujeres, tenazas y almireces (Cf. p. 248). Aún habiendo escasez de mazos y martillos, esta disposición es significativa.

## 5.5. DEFENSA DEL HONOR Y DE LOS HIJOS

Finalmente, estas mujeres se deciden a luchar enarbolando tradicionales baldones: el honor y los hijos, ninguna otra motivación las mueve.

MUJER 1a.

¡ Muerte para quien deshonró a nuestra her-  
mana;

MUJER 2a.

¡ Muerte para quien dio a conocer el hambre  
a mis hijos; (249)

Y, aún entonces, su acción no pasará de las consignas o deseos apasionados. Su presencia es más etérea que real en el frente de batalla. Además, deben ser fuertemente motivadas. Una mujer que se decide a presentar batalla en la defensa de Madrid es a raíz de la muerte terrible de su único hijo pequeño; muerte que la llevó hasta la locura.

MADRE

¡ No pasaréis, asesinos;  
Ante vosotros las puertas  
de Madrid se han de cerrar  
como este puño se cierra.  
¡ Venid, que ya os esperamos  
en una rabiosa espera;

(Se yergue vibrante sobre las ruinas de su casa, y

de las mismas ruinas surge un grupo de sombras de mujeres, que forman un muro impenetrable ante los campos de Madrid.) (488)

Es preciso llegar a este punto para desatar una acción combativa. Y, a pesar de todo, ser sólo una sombra en la guerra. No pueden literalmente pelear, empuñando un fusil.

Toda la campaña de terror converge preferentemente hacia la mujer. Las amenazas y desgracias pesan sobre el hogar, los lazos familiares, los niños. Tales argumentos tienen la virtud de paralizar a las mujeres y exacerbar a ultranza los rasgos conservadores de la cultura femenina dominante. El 'poder de la mujer' no es otra cosa que su natural disposición a la pasividad. La imagen femenina tradicional, exaltada por la retórica de Hernández en todo su sentido retrógrado, restaura a la mujer sobre su pedestal de ángel tutelar del hogar.

#### 5.6. LA LUCHA POR UN HOMBRE

Contrariamente a lo anterior, en la lucha por el afecto de un hombre se despliega un brío digno de mejores fines. Unas a otras se atacan; más bien, atacan sus respectivos atractivos físicos. Idénticos ataques se dirigen las jóvenes hermosas y sencillas del campo:

LUISA

¡Calla, coja;

BALTASARA

¡Callate tu, pechiplana;

(...)

RAFAELA

¡Cara de escobón;

TERESA

¡Bisoja;

RAFAELA

¡Pero menos que tu hermana;

LUISA

¡Gorgojosa, (...) (274);

que las burdas y anodinas citadinas:

DESLENGUADA 2a.

¡Basta de risas, que se te ven los alrededores del fondo del ombligo, por esa boca de pozo que tienes;

DESLENGUADA 3a.

¡Presume tú de boca, hija: que la tuya es tan bonita como un tomate pisado;

DESLENGUADA 4a.

¡Qué cara de guardia pones;

DESLENGUADA 2a.

¡No me ofendas, barbuda; (411)

Todas compiten por el mejor hombre o el hijo de más éxito.

Los autores resultan "complices de la ideología burguesa cuando consagran numerosas páginas a las 'intermitencias del corazón', cuando describen las cosas vistas a través de la 'envidia' y aun intentan la conciliación entre los 'valores' de una civilización y los imperativos de una acción revolucionaria". (79)

La belleza, la honestidad y la fidelidad son las únicas cualidades de las mujeres en este teatro. Los ataques entre mujeres se resuelven en pullas infantiles; pero no carentes de cierta belicosidad. Belicosidad que no se manifiesta, ni por error, frente al malvado amo (Cf. pp. 273-5).

Aquí se borra toda impresión anterior. ¡Claro que la mujer es capaz de luchar; Siempre que haya un hombre de por medio. Si se ofende al hijo o al marido se le ofende entonces a ella, y en forma considerable. La hombría es intocable, tanto así que si un hombre no se comporta en forma digna y valerosa, deja de ser hombre.

MADRE

Por lo que oigo, entiendo que sois tan amigas de cobardes, como ellos hombres, si lo son, de mujeres de poco más o menos.

DESLENGUADA 2a.

¡Oiga, mucho ojo con lo que dice;

DESLENGUADA 3a.

¡Cuidado con la lengua, que se le desboca;

(413)

## 5.7. CONSERVADURISMO

En general, la mujer es eterna conciliadora y pacificadora; por su boca se difunde la resignación y el fatalismo. El ama de casa-madre es el guardián y representante de la propiedad privada y el individualismo. Es una fuerza retrógrada y conservadora y esto es lo que significa su opresión.

VENDIMIADORA 3a.

¿Qué ganaríamos con eso, al cabo? Nada.

VENDIMIADORA 4a.

Acordáos de que el invierno se nos viene encima y es la época en que tenemos el pan, como el gorrión: en el tejado. En cambio, él perdería bien poco.

(...)

VENDIMIADORA 1a.

¿Qué remedio nos queda, que trabajar donde nos pagan? (231)

Aún en las villanas asoma ese deseo conciliador. Es un factor común a todas las mujeres; es parte de su femenino encanto.

ISABEL

Y vengo a pedir que acabe  
de una vez tu altanería  
con mi padre, porque un día  
no te suceda algo grave.

(...)

Si dejas de hacerle guerra  
y le tratas con respeto,  
ahora mismo te prometo  
que no saldrás de la tierra.  
Todo antes que un accidente  
triste, de triste manera,  
la perdición de cualquiera  
de los dos haga presente. (373)

#### 5.8. MINUSVALIA DE LO FEMENINO

Cuando los hombres adoptan actitudes pasivas y sumisas se les compara con mujeres o se achaca la culpa final a la madre, que no al padre, aún en forma alegórica.

PASTOR

(...), los hijos de la piedra; ... Y de tal

madre, tales hijos. (247)

Los mismos hombres, al autorecriminarse una acción o una omisión, se dan motes que rebaja su hombría.

#### EL HIJO

Me avergüenza verme entre las mujeres, de cola en cola: traer leche, pan, lentejas, y no llevar un fusil, o un tambor, al menos, a las trincheras. (...) Parezco una niña, y acabaré en niña, al fin, como tú sigas empeñada en llevarme cosido a tu ropa. (418)

El propósito de Hernández es motivar a la acción a los hombres. Como todo arte, el teatro "es realista y activista y sólo excepcionalmente denota un comportamiento desinteresado o neutral en cuestiones prácticas". (80)

La mujer es un ser miserable, cobarde e indigno y así las tareas que corresponden a su sexo, mismas que le han sido impuestas por una sociedad primordialmente masculina. Aún las mujeres comparten esta idea. No esperan que el hombre realice tareas denigrantes, o sea, labores del hogar, sino 'faenas de hombre'.

#### LA MADRE

Cava los alhelfes. No me digas que cavar es faena de mujeres. (...) Anda, hijo, a cavar y a podar, que son, como luchar, faenas



de hombre. (419)

Para elogiar la valerosa conducta del protagonista, quien solo se hace de la ametralladora del enemigo, único obstáculo entre los combatientes y la toma de una colina, el Comandante sentencia:

COMANDANTE

Hazañas son de varón

las tuyas: no de mujer,

como algunas otras son. (482)

La guerra es asunto del macho, que asegura su legítima autoridad sobre la hembra, y el protagonista, gracias a su fuerza y valor es el más macho de los machos. La igualdad proclamada por los héroes de este teatro sugiere una leve línea a la mitad: un lado superior y uno inferior. Los hombres superiores, excelsos, generosamente dotados por la naturaleza sobre los timoratos, apocados y débiles. Su campaña va contra los inútiles, contra los parásitos, contra los irresponsables que vegetan en todas las clases sociales.

#### 5.9. AMBIGUEDAD

La mujer juega un papel ambiguo en el teatro de Hernández: es la Virgen digna de adoración, la madre idolatrada, pero también es el símbolo más denigrante con que puede tacharse a un hombre.

De lo más alto desciende a lo más bajo. El Deseo, al recriminar a sus cómplices por su deserción, les increpa:

No tenéis nada de hombres:

no sois machos, que sois hembras. (143)

El registro favorito de los insultos, en este caso como también al hablar del enemigo (los facciosos), revela una semántica 'machista'.

PEDRO

Cojones,

compañero, es lo que os faltan. (495)

El máximo enemigo del pueblo para Miguel Hernández (Hitler y sus adeptos) reviste características denigrantes. Lo lamentable es que, para efectuar tal reducción, se recurra a conceptos que parejamente degradan la imagen de la mujer. Así, con demasiada frecuencia, la falta de tino en la elección de epítetos duros contra el enemigo abisma al autor en un exhibicionismo inútil de una aparatosa virilidad.

El lugar común, lo banal, la caricatura identifican los rasgos femeninos con los caracteres del enemigo que provocan asco, odio y desprecio. Con la misma pasión primitiva con que animaliza al antagonista trata de herir su susceptible e insegura virilidad. Baste de ejemplo el fragmento siguiente de su 'Poesía y prosa de guerra':

"El fascismo hace la guerra por rencor, por impotencia de vivir en paz. Sus creadores son una casta de impotentes, de débiles bueyes, que se han pasado toda la vida revistiendo de corazas y máscaras de valentía su debilidad mujeril. Hitler es un ejemplo de hombre afeminado, débil (...) y los débiles afeminados le rodean, (...) (81)

La contradicción resulta grotesca, mientras las mismas cualidades sirven para enaltecer una figura (la mujer), simbolizan la bajeza de otra (el enemigo). "Se crea la impresión de que la mejor mánera de glorificar y alabar el mundo de la naturaleza es a través de una descripción injuriosa de lo opuesto a ello". (82)

## CAPITULO 6. PAPEL DE LA MUJER EN LA PUESTA EN ESCENA

En el marco escénico, Hernández da a la mujer la labor de delinear el perfil del villano (invariablemente intransigente, imbécil, impositivo, rudo, basto y soberbio). En su presencia, sin embargo, se comportará servil, si no rastrera. También perfila la personalidad de la villana (tontaina sin remedio, idiota, puntillosa, con aires de grandeza, etc.).

Asimismo, delinea la personalidad de algunos personajes secundarios que poseen alguna característica negativa. Por ejemplo, la esposa de Carmelo, el simpático borracho de 'El labrador de más aire', define así a su marido:

### ANTONINA

Perro, que quitas el pan  
de la boca de mis hijos;  
vago, que dejas crecer  
los cardos y los espinos  
en la tierra y en tus pies,  
en la casa y en el trigo;  
lobo, que no te da pena  
ver al trabajo rendidos  
a los hijos que me diste;  
padre malo, mal marido,  
mal corazón, eso eres

para quien vive contigo. (381)

A pesar de la descripción anterior, la cual nos hace pensar en un perverso individuo, Hernández le reviste de otras características que nos dan un acabado simpático y agradable. No desea que la atención se disperse entre los diferentes personajes, sino que el odio se centre en el villano. Todo el rencor, el resentimiento, la maldad, debe converger en un solo individuo.

La mujer también está encargada de mostrar el lado plácido y amable de la vida campirana, acentuando las cualidades que la gente lugareña imita de la naturaleza: paciencia, lentitud, calma. En pocas palabras deja claro que en ese medio no se puede esperar una revolución, aun el progreso técnico resultaría difícil de concebir en tan bucólico edén. Así se empieza a comprender porque la trama termina con la muerte del héroe y no con un levantamiento armado organizado (Cf. pp. 289-90)

En cierta forma, el medio ambiente determina los caracteres de los personajes. Este medio inevitablemente conduce al héroe a la muerte, pero induce también al villano al asesinato. No podemos culpar a Hernández de esta situación, que él sólo ilustra, ni de no aportar soluciones; ese no es el propósito de un dramaturgo. Sin embargo, a los fines saludables de un teatro popular "no le van esas tragedias de situación cerrada (...) en las que, aun teniendo

en cuenta los fines catárticos, el hombre es total y enteramente destruido". (83) El pueblo no puede menos que repudiar este tipo de teatro-testimonio; sólo puede "enfurecerle, en la misma medida en que 'sin aportar soluciones, se limita a hurgar en sus llagas'". (84)

Durante los diálogos, la mujer efectúa preguntas que dan pie a extensos monólogos de las figuras masculinas, o se lamenta amargamente por la suerte que el protagonista corre (Cf. el auto sacramental 'Quién te ha visto...', p. 71 y 'El labrador de más aire', p. 363). Una filosofía de paciencia y resignación es la que rige la vida y el pensamiento de la mujer hernandiana.

BLASA

Yo no sé qué es para mí  
paz ni descanso, Antonina,  
desde que llegó el señor.

ANTONINA

Paciencia, mujer. (341)

Unas se limitan a observar el padecimiento de otros y eso las llena de congoja.

BLASA

Mi vida  
es un puro sobresalto  
y es una pura agonía. (341)

Otras, minimizan los acontecimientos.

## ANTONINA

No es para tanto la cosa. (341)

Cuando la que peligra es ella misma, sacrifica su vida en aras del bienestar del hombre. Se lamenta igual, pero se inmola antes de que el protagonista sufra algún daño.

## INOCENCIA

(Pues si hay medio de salvarlo  
cuando su vida peligra,  
¡háblale, Amor!, que se salve,  
que yo moriré tranquila.) (53)

En otras ocasiones, la participación de la mujer se limita a repetir algo ya señalado u obvio o a preguntar por lo evidente. Por ejemplo, en la escena XI de la parte 2a. de 'Quién te ha visto...', el Hombre acaba de matar al Pastor con una hoz que aún lleva en las manos. La Pastora sale de la cueva y le pregunta:

¿Qué llevas en la mano?...

y:

¡Oh! ¿Qué has hecho?

Todo lo cual resulta obvio. El Hombre no contesta y ella acota:

¡No contesta! (117)

lo que también es evidente.

En una escena de 'El labrador de más aire', Carmelo, el borra-

cho, se cae y Baltasara, una de las mozas, dice:

Te has caído. (306)

En algunas ocasiones este gusto por lo recurrente parece tener una razón lógica. El hecho de que una mujer enuncie que una campana que se oye en escena toca a difunto, pudiera explicarse porque no todo el auditorio debe estar forzosamente familiarizado con el código de campanas usado por los católicos.

Que otra mujer indique que no había nadie enfermo en el pueblo, algo que todos los personajes sabían, pero no así el público, también resulta lógico, ya que éste no se explicaría la espectación y espanto de los actores ante el anuncio de una muerte en la población sin esa información.

No se explica, por el contrario, que una mujer pregunte a su compañero si le han envenenado los ojos cuando éste sale de la mina, arrastrándose y lamentándose, 'con los ojos ensangrentados'.

La mujer es eco de las ideas y sueños de otro: un hombre. En 'Quién te ha visto...', la Esposa pronuncia su parlamento más largo. Se trata de un simple enunciado: narra un sueño de su hijo. Asimismo, la mujer es elegida para narrar lo que no puede estar en escena (por el complicado aparato escénico que ello requeriría).



Así sucede, por ejemplo, con los parlamentos de la Carne en la es  
cena IV de la parte 2a. de 'Quién te ha visto...', quien refiere el  
incendio de los campos y el paso de una turba enfurecida que mata,  
asola y viola. Otra forma de convertirse en simple resonancia o  
reflejo de los pensamientos del hombre es la fórmula simple de re  
petir las últimas palabras del mismo.

ESPOSO

Y la palabra mía creó el objeto,  
de pronto, verde y alto.

ESPOSA

¡Qué verde y alto!

ESPOSO

Y dije: Hágase el pájaro,  
aire visual.

ESPOSA

¡Qué aire! (28-9)

AMOR

¿Cinco?

INOCENCIA

¿Cinco? (52)

DESEO

¡El es!

CARNE

¡ El es ¡

DESEO

¡ Escucha ¡

CARNE

¡ Escucha ¡ (129)

Esta constante no desaparece en obras posteriores. En 'Los hijos  
\_ de la piedra':

MINERO 6o.

Compañeros, ¿ sabéis que pasa ?

MUJER 5a.

¿ Qué pasa ? (198)

## CONCLUSIONES

El teatro, como arte, pertenece a la superestructura. Es una forma ideológica que permite concebir y representarse de un modo auténtico o inauténtico la situación real en que se encuentran interactuando los individuos. En Hernández, la contemplación prevalece sobre la acción. Se da más importancia a la forma que al contenido de las obras, a pesar de la urgencia de este último. Se representan más bien los estados de ánimo de los personajes, en lugar de exponer una situación histórica de opresión e injusticia. Se analiza más la vida interior de un hombre que el desenvolvimiento de un grupo social.

Todo esto demuestra que no basta con las convicciones políticas para hacer un teatro verdaderamente revolucionario. "Además de las convicciones se necesitan conocimientos adquiribles y métodos susceptibles de ser aprendidos". (85) El entusiasmo político no se transforma en arte por sí solo. El teatro social explora la problemática contemporánea, la analiza cuidadosamente y la convierte en una obra, más que artística, de reflexión.

La mujer de este teatro vive a través de los hombres; su interés se centra en el matrimonio y la familia. "Al creer que perdiéndose en los demás hallará su felicidad, lo que sucede generalmente es que se transforma en la gran opresora de los que la rodean".

(86) Esta mujer no se desarrolla plenamente. Su preparación intelectual es inexistente y no tiene inquietudes auténticas. Se deja llevar sin que su personalidad evolucione; por el contrario ésta disminuye, se diluye.

La vida de esta mujer es insatisfactoria, ya que se halla ligada a un hombre con el cual no se comunica o se encuentra completamente sola; y esta es una soledad sin opciones, cerrada. El temor, la ignorancia o la comodidad le impiden analizar su situación. "Soltera o casada, rica o pobre, es necesario que tome conciencia de que es protagonista de su mundo en las circunstancias concretas que le toca vivir". (87)

El amor de la pareja en el teatro hernandiano se basa en la subordinación y la pérdida de integridad. Por ello, la parte desfavorecida, la mujer, se hunde en una dependencia enfermiza, casi neurótica y su personalidad se deteriora en extremo. No existe igualdad ni libertad entre los componentes de esta pareja conflictiva. Además, las limitaciones de la mujer en el matrimonio la convierten indefectiblemente en una madre opresora, castradora.

La influencia social que ejerce en la familia, sobre los hijos, milagrosamente no convierte a éstos en seres inmaduros e igualmente dependientes. Esto es misterioso sobre todo por la patente, obvia, centralización del hijo como núcleo de la vida de la mujer: el

único motivo en su vida y la sola justificación de su existencia. Es ta madre, al prolongarse en y realizarse a través del hijo, perjudi ca el desenvolvimiento del mismo. La mujer está consagrada a servir al hombre y, por tanto, a vivir a través del mismo.

El teatro de Miguel Hernández, en este sentido, no es revolucionario, sino tradicional y conservador. No suscita, ni plantea la concientización de la mujer. Por el contrario, se constituye en una poderosa fuerza de prejuicios y alienación. Una mujer que sólo atiende a los hijos no crea una vida propia. Hernández consigue es te estatismo en nombre de la familia, la maternidad y la patria. De esta manera, el elemento femenino se convierte en una rémo- ra, un lastre que impide el avance, el desarrollo y el progreso y condiciona un futuro igualmente deprimente para la mujer. "Es inútil mejorar las condiciones sociales, económicas, y políticas de la mujer si en ella no se ha producido este cambio de perspectiva según el cual se siente libre". (88)

El teatro de Hernández, en su evolución, no presenta verdaderos o sustanciales cambios, lo cual nos lleva a admitir que tampoco se produjeron cambios en sus concepciones sociales o filosóficas. El hecho de que las condiciones reales de Hernández no se hayan transformado es lo que determinó este estancamiento ideológico. "La ideología es un proceso que el citado pensador realiza sin duda con conciencia, pero con conciencia falsa. Las verdaderas fuer-

zas motrices que le impulsan se mantienen desconocidas para él, pues en otro caso no se trataría ya de un proceso ideológico". (89)

Las ideas que se entreen en su teatro son las de la clase dominante. Su teatro no nos ofrece más que una representación ideal de las relaciones materiales dominantes. "El nivel ideológico se halla dominado, en una formación social, por el conjunto de representaciones, valores, nociones, creencias, etc., por medio de los cuales se perpetúa la dominación de clase; ..." (90)

En la ideología (expresión de la relación del autor con su medio) forman una unidad las condiciones de existencia reales y la relación de lo real con lo imaginario. En la ideología, la relación real se halla inmersa en la relación imaginaria, expresando así la voluntad, en este caso conservadora, del autor al mismo tiempo que expresa su esperanza y su nostalgia. Ni los elementos ni las estructuras poseen valor intelectual y significativo. Ambos son únicamente los soportes de una representación, cuyo carácter es puramente imaginario.

Debemos concluir, con Ruiz Ramón, que, en este caso, "el teatro revolucionario, en su doble vertiente de teatro proletario, antiburgués y de exaltación del trabajo, y de teatro de guerra, es, en su misma raíz, insuficiente y deficiente. Insuficiente por su realización dramática y deficiente por la elementalidad de su contenido".

(91) Hernández fue uno de tantos "cándidos que quisieron convertir el teatro en el 'reflejo' o en la 'expresión' de una sociedad o de una 'visión del mundo', dejando de lado las verdaderas relaciones que se establecen entre las estructuras sociales y la creación dramática". (92)

"El problema del artista luego de 1914 consiste en que no tiene ya el derecho de ser un artista si su individualismo adquiere prioridad sobre el interés general, dado que la acción humana, la actitud, el comportamiento llevan consigo una exigencia moral, al igual que el talento por si mismo. La política se convierte en una exigencia moral". (93)

Hernández usó su teatro desde dos frentes. Su primera obra teatral, un auto sacramental (94), atacaba al socialismo, concretamente al comunismo y por extensión al marxismo. Las siguientes obras lo defendían, aunque más bien flojamente, sin la misma pasión ciega. "Corresponde al artista una función destructiva, revolucionaria, de ruptura, que unas veces puede actuar contra un poder políticamente equivocado e inaceptable; pero que otras veces puede actuar contra una orientación política y socialmente justa, que contrasta con las exigencias de una personalidad artística individual". (95)

Esto es coherente, ya que "la lucha contra el establishment en el

sector del gusto deberá producirse en dos frentes: uno paralelo y coincidente con el frente político social; otro en contra de este mismo frente". (96) Es por esta razón que no eliminamos del análisis el auto sacramental 'Quién te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras', obra ideológica diametralmente opuesta al resto de su producción dramatúrgica.

Así como nosotros vemos la obra hernandiana desde un enfoque distinto a como la vieron sus contemporáneos ("... toda imagen del pasado se dirige a una conciencia actual y (...) solamente vemos del arte pretérito lo que se puede percibir desde el presente, ..." (97), Hernández mismo vio la realidad desde diferentes puntos ideológicos que se presentaron en su desarrollo como artista y como revolucionario. "Puede existir incluso una contradicción entre la 'conciencia política' de un escritor y la ideología política (manifiesta o subyacente) de una de sus obras". (98)

"Debido a que el público es cambiante y variado y, por lo tanto, su sentido es relativo, depende del lugar y el momento; ..." (99) Este argumento lo esgrimimos para que el lector tome en cuenta que las apreciaciones expuestas a lo largo de este trabajo corresponden a un individuo particular con una conciencia de clase doblemente condicionada: como perteneciente a un sexo depreciado y como habitante de un país dependiente. "Hoy ya no es posible hablar de arte en términos de una esencia categórica e inmutable del espíri-



tu sino de una realidad mutable, cuyo propio significado cambia según las épocas y puede también, una y otra vez, identificarse con el mito, la religión, la sociedad, la tecnología; cuya comprensión o incomprensión varía igualmente de una 'época a otra, de un individuo a otro". (100) "Es necesario partir de la base de que resulta imposible sustraer al sociólogo de la literatura (como al creador y como a la obra), de la ideología y de la posición de clases". (101)

Añádase a lo anterior el límite que representa estudiar obras en el papel y de las que no hay posibilidad de observar representaciones. "El drama para leer, producto de la poesía dramática desnaturalizada y carente a menudo de la mediación a través del escenario, constituye un género literario sumamente problemático. Generalmente lo consumen lectores aislados, pero tampoco produce nunca un verdadero efecto de masas en el teatro cuando llega a representarse". (102)

Además, Hernández como dramaturgo deja mucho que desear; su "aportación al teatro era escasa y discutible". (103) Sin embargo, de su capacidad literaria -como poeta es un hito en la historia- no puede dudarse. Para lograr llegar a un público no preparado, Hernández, como García Lorca, contaba con "la verdad humana y la verdad artística de las obras". (104) La distancia que media entre estos dos autores es considerable, demostrando que no es sufi-

ciente una capacidad libresca y poética para realizar obras dramáticas acabadas.

"Sería muy limitado ante todo el medir la fertilidad artística de una época socialmente tensa y políticamente agitada por la medida de la producción realmente efectuada. Su aportación al arte casi nunca consiste tanto en lo que produce como en lo que promete y prepara". (105)

No podemos criticar el idealismo del teatro hernandiano, ya que "el arte dramático sabe que florece al margen de la vida real" (106), mas la desconexión de este teatro con la realidad es total y por tanto engañosa. "Existen dos factores en toda situación artística: la voluntad de un individuo y las exigencias de una comunidad". (107)

Si "paralelamente a la poesía, en la obra teatral de Miguel va también implicado un caro contenido social, ..." (108) y si "en modo alguno puede bajar demasiado de tensión el fenómeno social y, mucho menos, periclitar" (109), también es cierto que este contenido sólo es la suma de buenas intenciones e ideales bucólicos, no de un deseo genuino de transformación y cambio.

Tampoco como revolucionario descolló Hernández. "Desconfiaba Miguel de las revoluciones, y esperaba un nuevo amanecer más hu

mano con el proceso de una evolución fundada en principios morales". (110) Su deseo era más bien regresar a tiempos mejores, revivir antiguas glorias y mantener lo mejor de la civilización. Su "teatro propone ese 'nuevo' disimulado bajo el rostro de un pasado lejano o de mitologías más o menos intelectualizadas". (111)

"El teatro poético vendría a ser, en cierto modo, el resultado de una vocación o, al menos, de rescate de algunos mitos nacionales, encarnados en unos tipos históricos del pasado nacional, propuestos como modelos de un estilo, de una conducta y de unos modos de ser valiosos". (112) Este tipo de teatro es el que practicó Hernández y; como tal, estaba condenado por su falta de visión histórica totalizadora, por su desconexión con la realidad nacional y por su apologetismo a ultranza.

Es verdad que "los combatientes de un sistema toman sus armas, por de pronto, del arsenal de sus adversarios, a saber, de los defensores del sistema atacado por ellos". (113) y que Hernández aún tenía camino por recorrer, si no le hubiera sorprendido tempranamente la muerte. Pero hay que tener en cuenta también que "el escritor ignora hasta qué punto pertenece a una clase o depende de ella, y sin embargo su conciencia de clase queda inscrita en toda su obra". (114) Así, aunque Hernández se sentía solidario con el proletariado, no expresó por ello la ideología de esta clase, sino la de la burguesía en la que obtuvo su formación social y artística.

A P E N D I C E S

## APENDICE I PANORAMA BIOGRAFICO

1910 Miguel Hernández Gilabert nace el 30 de Octubre, en Orihuela, provincia de Alicante, España.

? Ingresa a la escuela La Purísima, sección para niños pobres del Colegio de Santo Domingo.

? Pasa al colegio de paga, becado por los padres jesuitas.

1924 Su padre decide enviarle a cuidar el ganado y tiene que dejar los estudios.

1929 Publica su poema 'Pastoril' en el periódico 'El Pueblo', de Orihuela.

Trabaja de contador en una casa de tejidos.

1931 Parte de alicante a Madrid, el 30 de Noviembre.

En Estampa, se publica un reportaje sobre su actividad poética.

1932 Para poder vivir, ya que no encuentra trabajo, entra de fámulo en una academia, a cambio de habitación y comida.

1932 El 17 de Mayo sale de Madrid rumbo a Alicante y es detenido en Alcázar de San Juan por portar un billete de caridad con otro nombre.

Un par de días después, llega a Alicante.

1933 Publica su primer libro, 'Perito en lunas', en 'Ediciones Sureste' de Murcia.

Se crea en Orihuela el grupo teatral 'La Farsa', al que pertenece Hernández.

Escribe su auto sacramental 'La danzarina bíblica' o 'Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras'.

El 29 de Abril da una conferencia-charla sobre su 'Elegía media del toro' en el Ateneo de Alicante.

En Marzo realiza un segundo viaje a Madrid.

1934 Corteja a Josefina Manresa, modista.

Publica en 'El Gallo Crisis', además de varios poemas, las escenas IV y V de 'El torero más valiente'.

1934 La revista 'Cruz y Raya' publica el auto sacramental 'Quién te ha visto...'

En Julio, un grupo de aficionados ensaya en Orihuela, las escenas de 'El torero más valiente'.

En el 'Eslava' rechazan representar su auto sacramental, por su complicado montaje.

La Benemérita lo detiene en La Moncloa por sospechoso y por no llevar documentación. Lo dejan libre al día siguiente.

Ingresa al Partido Comunista.

1935 Se distancia ideológicamente de 'El Gallo Crisis'.

José María de Cossío lo contrata como redactor de biografías de toreros, para la enciclopedia 'Los Toros' de Espasa Calpe.

El 6 de Enero es detenido en San Fernando del Jarama por la Guardia Civil. Tampoco llevaba consigo la cédula profesional. Después de golpearlo y amenazarlo, lo dejan libre.

1935 Da una conferencia sobre Lope de Vega en la Universidad Popular de Cartagena.

Concluye su tercera obra de teatro, 'Los hijos de la piedra' (drama en tres actos), subtitulada 'Drama del monte y sus jornaleros', inspirado probablemente en el levantamiento de los mineros de Asturias el pasado año. Esta obra permaneció inédita hasta 1960.

En Madrid entra en contacto con círculos revolucionarios, como el de Pablo Neruda y el de la revista 'Octubre' en torno a Rafael Alberti.

En Madrid, se intensifica su amistad con Federico García Lorca.

Colabora en la revista 'Caballo Verde para la Poesía'.

1936 El 14 de Abril, en Orihuela, lee un poema en homenaje a Ramón Sije, recientemente fallecido. Se da el nombre de su amigo a una plaza.

El 30 de Mayo da una charla en Radio Unión Peninsular y recita su 'Elegía a Garcilaso de la Vega'.



1936 El 13 de Junio da un recital en Unión Radio de Madrid.

Hernández escribe un canto a la muerte de García Lorca (fue silado el 19 de Agosto en Viznar, Granada) y diserta en el Ateneo, elogiándolo.

Ingresa en el Quinto Regimiento de Zapadores Minadores, segunda compañía. Permanece en él los meses de Septiembre y Octubre.

Asciende a comisario político y luego es nombrado delegado cultural de la Primera Brigada Móvil de Choque.

En Octubre, ingresa al batallón del Campesino, del cuartel de Caballería. Trabaja como comisario de cultura. Permanecerá en este batallón hasta Febrero del siguiente año.

1937 Durante Enero y Febrero colabora en 'Al Ataque', periódico de la Brigada Móvil de Choque.

En Febrero se le destina al sur como Altavoz del Frente, con sede inicial en Jaén.

El 9 de Marzo contrae matrimonio civil con Josefina Manresa Marhuenda y salen juntos para Jaén.

1937 Se representa en Argentina su obra de teatro 'Los hijos de la piedra' y obtiene gran éxito de crítica.

Publica su obra de teatro 'El labrador de más aire'.

El 10. de Mayo participa en la toma del santuario de la Virgen de la Cabeza, en Sierra Morena.

En Valencia, publica sus cuatro piezas teatrales de una sola escena: 'La cola', 'El hombrecito', 'El refugiado' y 'Los sentados' (teatro de guerra).

En Junio participa en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas.

En Agosto parte a la URSS, comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública para investigar la escena rusa.

El 19 de Diciembre nace su primer hijo, Manuel Ramón. Hernández se encontraba en el frente de Teruel.

1938 Enferma de anemia cerebral y marcha a Cox a reunirse con su familia, para reponerse y terminar 'El pastor de la muerte', drama en cuatro actos.

1938 En Septiembre, vuelve a Madrid.

En Valencia recibe un homenaje que le tributa la Alianza de Intelectuales, proclamándolo 'primer poeta de nuestra guerra' y 'gran poeta del pueblo'.

El 19 de Octubre muere su hijo.

1939 El 4 de Enero nace su segundo hijo, Manuel Miguel.

Al terminar la guerra, Hernández huye hacia Portugal.

La policía portuguesa lo detiene en Rosal de la Frontera y lo golpea. Finalmente es entregado a las autoridades españolas, por falta de documentación. Posteriormente, se le conduce a la cárcel de Huelva.

Es recluido en la cárcel de Torrijos, prisión celular, en Madrid.

En Septiembre, por intercesión del Cardenal Baudrillart, amigo de Franco, es indultado. Vuelve con su familia.

El día que marchaba a Orihuela lo detiene el 5o. Regimiento.

1939 En Orihuela, es apresado de nuevo y encerrado en el seminario, convertido en cárcel provisional. Es el 29 de Septiembre.

En Diciembre es conducido a la prisión de Conde de Toreno en Madrid.

1940 Pasa de cárcel en cárcel: Orihuela, Madrid, Palencia, Ocaña y Alicante.

En Julio se le celebra consejo de guerra y es condenado a muerte. La prueba máxima en su contra fue su 'Teatro en la guerra'.

Al interceder José María del Cossío y otras personalidades, se consigue que la pena de muerte sea conmutada por una condena de 30 años de reclusión.

Aprende inglés y griego, en prisión.

Es trasladado al reformatorio de adultos de Palencia. Allí enferma. Le recluyen en la prisión de Ocaña.

1941 Su enfermedad se agrava y se promueve un nuevo traslado: al reformatorio de Alicante.

1941 En Diciembre cae gravemente enfermo y su estado empeora con la mala atención que le prestan en la enfermería de la prisión.

1942 El 4 de Marzo contrae matrimonio católico con su mujer. Estaba tuberculoso y desahuciado.

El 28 de Marzo fallece a las cinco y media de la mañana.

Lo entierran en el cementerio de la Virgen del Remedio de Alicante.

## APENDICE II INDICE DE OBRAS DE TEATRO

'QUIEN TE HA VISTO Y QUIEN TE VE Y SOMBRA DE LO QUE ERAS' (auto sacramental) 1934

Editado en Cruz y Raya, números 16 al 18 (Julio-Septiembre) y en separata.

Algunas escenas fueron representadas en el salón Novedades, de Orihuela.

Se representó completo, por primera vez, el 13 de Febrero de 1977, por el grupo teatral alcoyano La Cazuela, en Orihuela.

'EL TORERO MAS VALIENTE' (dos escenas del acto tercero)  
1934

Publicado en El Gallo Crisis - Libertad y Tiranía, números 3 y 4.

'LOS HIJOS DE LA PIEDRA' (drama del monte y sus jornaleros)  
1935

Se estrena en Buenos Aires, el 11 de Abril de 1946, por la compañía del Teatro del Pueblo.

Publicado por primera vez en 1959 por Ediciones Quetzal, en Buenos Aires.

Editorial Losada lo incluye en sus Obras Completas, en 1960.

'EL LABRADOR DE MAS AIRE' 1937

Escrito en 1936 y publicado en 1937 por la Editorial Nuestro Pueblo.

Editorial Losada lo incluye en sus Obras Completas, en 1960.

En 1968, Cuadernos para el Diálogo prepara una nueva edición.

Primera obra teatral de Miguel Hernández representada en España: en el teatro Muñoz Seca de Madrid, por la compañía de Natalia Silva y Andrés Magdaleno.

'TEATRO EN LA GUERRA': La Cola - El Hombrecito - El Refugiado - Los Sentados (cuatro piezas breves) 1937

Publicado en 1937 por Editorial Nuestro Pueblo, de Valencia.

Editorial Losada lo incluye en sus Obras Completas, en 1960.

### APENDICE III RESEÑAS DE OBRAS DE TEATRO

'QUIEN TE HA VISTO Y QUIEN TE VE Y SOMBRA DE LO QUE ERAS' (auto sacramental) 1934

Parte primera: Un Hombre-niño cuestiona a sus padres sobre Dios. Esposo y Esposa se lamentan del despertar de su hijo del estado de inocencia y de su próxima partida. El Amor y la Inocencia, por una parte, y el Deseo y los Cinco Sentidos, por otra, luchan por poseer al Hombre-niño. Finalmente, ganan los últimos y el Hombre-niño empieza a transformarse en Hombre, al ser tentado por la Carne. Un último enfrentamiento con sus padres, a los que reprocha su nacimiento, y se marcha a ganar el pan con el sudor de su frente.

Parte segunda: El Hombre conoce la vanidad. Se presentan las Cuatro estaciones con sus dádivas y el Hombre elige el Estío, condenándose a sí mismo al trabajo de labrador. Conoce al Pastor, quien lo invita a vivir con él. El Hombre, temeroso, se niega. Al marcharse triste el Pastor, el Deseo, la Carne y los Cinco Sentidos lo instan a apoderarse de las posesiones y la mujer del Pastor, matándole. El Hombre, renuente, se decide al fin a cometer el crimen. Un último intento de disuación de los Cuatro Ecos. La Pastora lamenta amargamente la muerte de su amado y el Hombre huye arrepentido.



Parte tercera: La-Voz-de-Verdad reconviene al Hombre y le insta a arrepentirse de sus pecados. Al notar que el Hombre se inclina presuroso, deseoso de salvación, el Deseo, la Carne y los Cinco Sentidos decapitan a la Voz-de-Verdad. Como ésta, aún entonces, no cesa de hablar, la Carne y los Sentidos imploran clemencia. Todos, excepto el Deseo, pasan del estado de arrepentimiento al de gracia. Llega el Buen Labrador y se los lleva a trabajar la era junto al Campesino, donde todos empiezan a ser felices. Mas el Deseo, vengativo, llega con una horda (los Siete Pecados Capitales). Huyen todos menos el Hombre. Este, reconfortado por el Buen Labrador, se deja conducir a la hoguera donde muere.

'EL TORERO MAS VALIENTE' (dos escenas) 1934

José, un torero, persigue a Soledad requiriendo su amor, pero ésta, altiva y fría, lo desprecia y le pide que la deje en paz. José, desolado, marcha a la plaza de toros con aire suicida.

'LOS HIJOS DE LA PIEDRA' (drama del monte y sus jornaleros)

1935

Acto primero: Los habitantes de un poblado, Montecabra (Mineros y sus Mujeres, Pastor y Leñador), se congratulan mutuamente por

tener un buen amo. Repentinamente, se enteran de la súbita muerte de este último. Mientras tanto, el Pastor conoce a Retama y se marchan a vivir juntos. El nuevo Señor y su Capataz mantienen a todos explotados y humillados. El Señor pretende violar a Retama y recibe una advertencia del Pastor.

Acto segundo: Los Mineros, hastiados, se encuentran en paro en la mina, donde son vigilados por Cuatro Guardias Civiles. El Señor no accede a ninguna petición, consejo o súplica. Ordena arrojar granadas y se marcha. Entretanto, al Pastor le matan y roban ganado. Una noche tempestuosa el Pastor mata al causante: el Capataz. El Señor manda traer Vendimiadores de otro poblado. Cuando éstos terminan su labor, los Mineros hambrientos se llevan el producto.

Acto tercero: El Segador y el Leñador hablan sobre la triste situación y el encarcelamiento del Pastor. Retama, embarazada y agonizante, se encuentra con el Pastor, que se ha evadido, y muere en sus brazos después de contarle cómo fue violada por el mal amo. Los habitantes del pueblo emigran, hambrientos y vencidos. Algunos Mineros, sus Mujeres y Niños y varios Inválidos quedan para enfrentar al despiadado Señor. Cuando el Pastor les amonesta por su pasividad, todos se deciden a pelear. Después de matar al mal amo, el Leñador, dos Mineros y el Pastor entierran a Retama. Casi enseguida se escucha gran revuelo de tiros y voces. Un bata-

llón de guardias civiles mata a los que hicieron justicia con propia mano.

'EL LABRADOR DE MAS AIRE' 1937

Acto primero: En el pueblo, todos se preparan para las celebraciones del fin de la cosecha. Encarnación, cuando se han marchado Juan y sus amigos, declara su amor por éste al público. Llegan varias mozas, quienes también declaran estar enamoradas de Juan y se marchan. Más tarde se presenta Blasa, la madre de Juan y se entera del amor secreto de Encarnación. Llegan Don Augusto, el señor de la aldea, e Isabel, su hija. Estos son atendidos con esmero por Blasa y Antonina, una vecina. Ya todos reunidos, marchan a la plaza, donde hay gran festejo. Las mozas coquetean con Juan, lo que causa los celos de Alonso, otro mozo. Este compete con Juan, levantando una gran roca. Es vencido y aumenta su rencor. Al enterarse todos de la llegada del señor, cesa la fiesta y la alegría. Todos comentan la maldad del villano. Juan se enardece y empieza a odiarlo. Cuando se conocen se entabla un duelo de palabras. Entonces, la noticia de un toro furioso pone al pueblo en desbandada. Juan toma en brazos a Isabel y Encarnación queda sola en la plaza.

Acto segundo: Los hombres trabajan y comentan la disposición de

Don Augusto de aumentar los pagos. Juan, indignado, se rebela. Los demás tratan de calmarlo. Nuevo enfrentamiento de Alonso y Juan. Aquel insulta a éste y casi llegan a las manos. Encarnación, entre tanto, se lamenta de su suerte: su primo enamorado de Isabel y ella perseguida por Don Augusto. Cuando llega Juan y le confiesa su amor por Isabel, Encarnación se entristece aún más. Se marcha al llegar Isabel. Juan declara entonces su pasión a la joven, quien lo desdenea por su baja condición. Encarnación le aconseja que no la quiera. Blasa y Antonina lamentan también el estado de cosas cuando llega Alonso y les dice que quiere arreglar su vieja rencilla con Juan. La madre le pide que lo deje en paz y lo amenaza. Alonso se marcha desdenuoso. Todas las mozas se preguntan porque Juan no las quiere y deciden volverse a otros hombres. Tomaso declara su amor a Encarnación; esta lo rechaza. Don Augusto declara su deseo a Encarnación; también es rechazado e intenta violentarla. Entonces llega Juan y se entabla un nuevo duelo de palabras. Ante las amenazas, Don Augusto se retira.

Acto tercero: Tomaso y Blasa comentan el robo de la cosecha por Don Augusto y Alonso, ahora su sicario. Una de las mozas requiere el amor de Tomaso y le dice que no tenga esperanzas con Encarnación, porque ésta ama a Juan. Isabel intenta disuadir a Juan de la riña con su padre. Cuando le ofrece dinero, Juan se indigna y la echa. Dos hombres beben en la taberna. Llega la esposa de uno y, mientras se lo lleva a empujones, le recrimina su descuido

y desapego de la familia. Llegan más mozos y Juan. Este los amonesta por su pasividad y conformismo. Todos, incluso su madre, tratan de calmarle. En la era, Don Augusto y Alonso fraguan la muerte de Juan. Encarnación declara su amor a Juan y éste, sorprendido, le corresponde. Cuando marchan hacia el trigo, surge Alonso y de un golpe de hoz mata a Juan.

'TEATRO EN LA GUERRA' (La cola - El hombrecito - El refugiado - Los sentados) 1937

La Cola: Varias mujeres pelean por un lugar en la cola para comprar carbón. La madre, al llegar, las reconviene por su actitud antipatriótica y poco digna. Las mujeres le responden con descaro y le informan que la guerra no les preocupa, pues tienen a salvo a sus hombres. Llega una mujer alarmista y asusta a las otras. La madre sigue increpándolas duramente y termina, sola, con un largo monólogo que motiva a la lucha y a la defensa de Madrid.

El Hombrecito: Una madre intenta disuadir a su hijo quinceañero de marchar al frente. Este le expone sus razones: vergüenza, dignidad y odio. Finalmente el hijo se va dejando a la madre, la cual es consolada por la profética Voz del Poeta.

El Refugiado: Un refugiado y un combatiente se encuentran en un

camino y hablan sobre sus vidas. Al enterarse de la suerte que corre el refugiado (en Jaén, donde éste vive, hay hambre y muerte y su hija está internada en un sanatorio mental), el combatiente le ofrece dinero. El primero, en principio, lo rechaza por dignidad, pero termina aceptando el generoso y desinteresado ofrecimiento. Ambos marchan al frente para combatir a los fascistas.

Los Sentados: Tres hombres charlan en una plaza sobre vanalidades. Un soldado escucha su conversación e indignado les reprocha su desinterés en la lucha y su pasividad. Cuando se marcha, dos de los hombres deciden seguirlo al combate. Termina la pieza un verso motivador en la Voz del Poeta.

'PASTOR DE LA MUERTE' (drama en cuatro actos) 1937

Acto primero: El Eterno y un grupo de Viejos y Viejas intentan convencerse mutuamente de la utilidad o inutilidad de la guerra. Llega el Pregonero y anuncia un llamamiento para que los hombres vayan a la guerra. Las mujeres se rebelan y dicen que impedirán que sus hombres vayan. El Eterno las amonesta. María, una madre, pretende que su hijo Pedro no vaya a la guerra, llora y suplica junto con su hija, Amparo, y la novia del hijo, Ana. Después de esgrimir todos los argumentos logran la promesa de Pedro, el hijo, de no marcharse. Ana se entrega a él y le reprocha que fi-

nalmente se marche, dejándola sola. Los mozos se van, seguidos de los ruegos y el llanto de sus Madres, Hermanas y Novias. El Eterno vuelve a reprocharles su conducta.

Acto segundo: En el frente de batalla los soldados hablan y una bala hiere de muerte a uno que tocaba la guitarra. Se entabla un diálogo de insultos, recriminaciones y aclaraciones entre el enemigo y los revolucionarios. Llega el Comandante, Pedro y dos Dinamiteros. Siguen hablando mientras Pedro va y destruye una ametralladora. Al regresar es ensalzado por el Comandante. En Madrid, una Madre llora por su hijo muerto por una bomba. Un grupo de Indeseables exagera su dolor. Termina el acto una exhortación de la Madre a la lucha y una promesa al enemigo de que 'no pasarán'.

Acto tercero: En las trincheras se entabla un diálogo entre los Soldados y los Cobardes. Pedro y el Cubano salen a buscar al Comandante. Este ha sido atrapado por un grupo de Traidores y Moros, quienes lo fusilan. Cuando lo encuentra Pedro, se presenta un Evadido. El temor es controlado por los discursos proféticos y panegíricos del Cubano y de Pedro. Los Soldados pasan del fatalismo, la indecisión y la cobardía a la exaltación heroica. Sigue la lucha y Pedro detiene dos tanques con dos bombas certeras. Resulta ligeramente herido.

Acto cuarto: Los soldados descansan del combate. Siguen las exhortaciones y las apologías. Pedro le pide al Cubano que le lea una carta. Así se entera que su hijo pronto va a nacer y que su hermana y su madre lo esperan transidas de dolor y angustia. En el pueblo, una madre dicta una carta para su hijo. Todos se lamentan por la guerra y el Eterno les pide que dejen de hacerlo. Entre la espectación general llega Pedro y entrega a las mujeres varias prendas de los soldados muertos. Entran María, Amparo y Ana con un niño en brazos. Después de besar y abrazar a todos, Pedro se marcha de nuevo. En la escena final, la Voz del Poeta exhorta a la lucha y a la defensa de España.



## NOTAS.

- (1) Castagnino, Raúl H. SEMIOTICA, IDEOLOGIA Y TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO p. 62
- (2) Brecht, Bertolt ESCRITOS SOBRE TEATRO Tomo 2 p. 43
- (3) Cano Ballesta, Juan LA POESIA DE MIGUEL HERNANDEZ pp. 54-5
- (4) Puccini, Dario MIGUEL HERNANDEZ. VIDA Y POESIA p. 21
- (5) García Canclini, Néstor LA PRODUCCION SIMBOLICA. TEORIA Y METODO EN SOCIOLOGIA DEL ARTE p. 28
- (6) Pignarre, Robert HISTORIA DEL TEATRO p. 64
- (7) Para un panorama del teatro español, véase Rodríguez Méndez, José M. LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA
- (8) Francastel, Pierre SOCIOLOGIA DEL ARTE p. 17
- (9) Lenin, V. I. LA CULTURA Y LA REVOLUCION CULTURAL p. 206
- (10) Bastide, Roger ARTE Y SOCIEDAD p. 100
- (11) Watson, Bruce "Los públicos de arte" en Silbermann, A. et al SOCIOLOGIA DEL ARTE p. 184
- (12) Duvignaud, Jean SOCIOLOGIE DE L'ART p. 136
- (13) Gallo, Blas Raúl EL TEATRO Y LA POLITICA p. 70
- (14) Rodríguez Méndez, José M. COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL p. 197

- (15) Pospelov, G. N. "Literatura y sociología" en Goldmann, Lucien et al SOCIOLOGIA DE LA CREACION LITERARIA p. 89
- (16) Gallo, Blas Raúl op. cit. p. 81
- (17) Hernández, Miguel citado por Muñoz Hidalgo, Manuel COMO FUE MIGUEL HERNANDEZ pp. 158-9
- (18) Cano Ballesta, Juan op. cit. p. 174
- (19) Bentley, Eric LA VIDA DEL DRAMA p. 53
- (20) Cano Ballesta, Juan op. cit. p. 191
- (21) Duvignaud, Jean ESPECTACULO Y SOCIEDAD. DEL TEATRO GRIEGO AL HAPPENING. FUNCION DE LO IMAGINARIO EN LA SOCIEDAD p. 54
- (22) ídem p. 33
- (23) Para una comparación más detallada de este motivo y el héroe, véase Cano Ballesta, Juan op. cit. pp. 93-6
- (24) Vilchez Díaz, Mercedes EL ENGAÑO EN EL TEATRO GRIEGO p. 23
- (25) Bentley, Eric op. cit. p. 247
- (26) Para un profundo e inteligente estudio del feminismo en España, véase Scanlon, Geraldine M. LA POLEMICA FEMINISTA EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA (1868-1974), del cual se han tomado los datos que contiene este capítulo.
- (26 bis) Wiskemann, Elizabeth LA EUROPA DE LOS DICTADORES 1919-1945 p. 305
- (27) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 1 'Fun-

damentos de la sociología del arte' p. 25

- (28) A fin de no repetir continuamente el nombre de las obras a las que se hace referencia, indicando escena, párrafo y página, se señala únicamente el número de la página de la edición utilizada para este análisis: Hernández, Miguel TEATRO COMPLETO Para mayor claridad y especificidad se indica a continuación las páginas en las que queda comprendida cada obra de teatro:

'Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras'	15-168
'El torero más valiente'	169-180
'Los hijos de la piedra'	181-254
'El labrador de más aire'	255-402
'Teatro en la guerra'	403-438
'Pastor de la muerte'	439-537

- (29) Urrutia, Jorge "De la posible imposibilidad de la crítica teatral del texto literario" en Adrados, Francisco R. et al SEMIOLOGIA DEL TEATRO pp. 208-1
- (30) Lenin, V. I. "El derecho al divorcio" en Marx, Engels, Lenin et al LA EMANCIPACION DE LA MUJER p. 35
- (31) Marx y Engels ESCRITOS SOBRE ARTE pp. 157-8
- (32) García Canclini, Néstor op. cit. p. 120
- (33) Serreau, Geneviève HISTORIA DEL 'NOUVEAU THEATRE' p. 158
- (34) Brecht, Bertolt ESCRITOS SOBRE TEATRO Tomo 1

p. 105

(35) Dort, Bernard TENDENCIAS DEL TEATRO ACTUAL

p. 212

(36) Bentley, Eric op. cit. p. 90

(37) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 4 'Sociología del público' p. 629

(38) Berthold, Margot HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO Tomo 1 p. 9

(39) Bastide, Roger op. cit. p. 26

(40) ídem p. 41

(41) Engels, Federico "La familia monogámica" en Marx, Engels, Lenin et al op. cit. p. 105

(42) Silbermann, Alphons "Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte" en Silbermann, A. et al op. cit. p. 19

(43) Berthold, Margot HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO Tomo 2 p. 109

(44) Chevalier, Marie LOS TEMAS POETICOS DE MIGUEL HERNANDEZ p. 221

(45) Hernández, Miguel "Compañera de nuestros días" en Cano Ballesta, Juan y Marrast, Robert MIGUEL HERNANDEZ. POESIA Y PROSA DE GUERRA Y OTROS TEXTOS OLVIDADOS p. 130

(46) Kahler, Erich LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES p. 60

- (47) Lenin, V. I. "La emancipación de la mujer" en Marx, Engels, Lenin et al op. cit. p. 58
- (48) Hernández, Miguel "Compañera..." en Cano Ballesta, Juan y Marrast, Robert op. cit. p. 129
- (49) Lenin, V. I. "El movimiento obrero femenino" en Marx, Engels, Lenin et al op. cit. p. 65
- (50) Cano Ballesta, Juan en el prólogo a Cano Ballesta, Juan y Marrast, Robert op. cit. pp. 24-5
- (51) Chevalier, Marie LA ESCRITURA POETICA DE MIGUEL HERNANDEZ p. 311
- (52) Piscator, Erwin "Le théâtre politique" citado en Dort, Bernard. op. cit. p. 182
- (53) Brecht, Bertholt ESCRITOS SOBRE TEATRO Tomo 1 p. 186
- (54) Hauser, Arnold HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Vol. I p. 165
- (55) Lenin, V. I. "El movimiento obrero femenino" en Marx, Engels, Lenin et al op. cit. p. 67
- (56) Castri, Massimo POR UN TEATRO POLITICO. PISCATOR, BRECHT, ARTAUD pp. 48-9
- (57) En 1930, el jornal de un asalariado agrícola era de 2, 80 ptas., trabajando alrededor de 250 jornadas anuales. Desvois, J. M. LA PRENSA EN ESPAÑA. (1900-1931) pp. 42-3
- (58) El nivel de analfabetismo era de 33, 70 X 100 de la pobla-

ción. *ibídem*

- (59) Giraudon, René DEMENCIA Y MUERTE DEL TEATRO  
p. 48
- (60) Marx y Engels "La actitud ante la mujer" en Marx, Engels, Lenin et al op. cit. p. 14
- (61) Hernández, Miguel "Hombres de la primera brigada móvil de choque" en Cano Ballesta, Juan y Marrast, Robert op. cit. p. 110
- (62) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 1 'Fundamentos...' p. 158
- (63) Adrados, Francisco R. "Semántica del sexo en el teatro griego" en Adrados, Francisco R. et al op. cit.  
pp. 22-3
- (64) *ídem* p. 22
- (65) Cano Ballesta, Juan op. cit. p. 68
- (66) Marx, Karl Carta a Kugelmann, Dic. 12 de 1868 en Marx, Engels, Lenin et al op. cit. p. 9
- (67) Ramos, Vicente MIGUEL HERNANDEZ p. 194
- (68) Dort, Bernard op. cit. p. 24
- (69) Duvignaud, Jean ESPECTACULO... p. 67
- (70) Marx, Karl citado por Castagnino, Raúl H. op. cit.  
p. 66
- (71) Ferrándiz Casares, José "El teatro de Miguel Hernández" en LITORAL. REVISTA DE LA POESIA Y EL PENSAMIENTO. VIDA Y MUERTE DE MIGUEL HERNANDEZ p. 98

- (72) Brecht, Bertholt LA POLITICA EN EL TEATRO p. 67
- (73) Urrutia, Jorge "De la posible..." en Adrados, Fco. R. et al op. cit. p. 284 El subrayado es nuestro
- (74) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 1 'Fundamentos...' p. 23
- (75) Zéraffa, Michel NOVELA Y SOCIEDAD p. 123
- (76) Hacia 1930 la tasa de mortalidad era, en España, de 117 X 1,000. Parker, R. A. C. EL SIGLO XX. EUROPA, 1918-1945 p. 120 La tasa de mortalidad infantil, hasta la Edad de un año, era: en 1920-4, 148,2 X 1,000; en 1925-9, 127,8; en 1930-4, 118,0; y en 1935-9, 124,5. *Ídem* p. 130
- (77) Caro Baroja, Julio TEATRO POPULAR Y MAGIA pp. 15-6
- (78) Gallo, Blas Raúl op. cit. p. 70
- (79) Zéraffa, Michel op. cit. p. 44
- (80) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 1 'Fundamentos...' p. 24
- (81) Hernández, Miguel "Sobre el decreto del 8 de abril. El fascismo y España" en Cano Ballesta, Juan y Marrast, Robert op. cit. p. 145
- (82) Cano Ballesta, Juan et al EN TORNO A MIGUEL HERNANDEZ p. 56
- (83) Quinto, José Ma. de LA TRAGEDIA Y EL HOMBRE (NOTAS ESTETICO-SOCIOLOGICAS) p. 139

- (84) *idem* p. 141
- (85) Brecht, Bertolt **ESCRITOS POLITICOS** Tomo 3 p. 95
- (86) Cárdenas de Becú, Isabel **TEATRO DE VANGUARDIA: PO-  
LEMICA Y VIDA** p. 122
- (87) *idem* p. 117
- (88) *idem* p. 128
- (89) Engels, Federico en Marx y Engels *op. cit.* p. 62
- (90) Hadjinicolaou, Nicos **HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE  
CLASES** pp. 13-4
- (91) Rufz Ramón, Francisco **HISTORIA DEL TEATRO ESPA-  
ÑOL** Tomo 2 (Siglo XX) p. 310
- (92) Duvignaud, Jean **ESPECTACULO...** p. 31 Los subraya-  
dos son nuestros
- (93) Piscator, Erwin **TEATRO POLITICO** p. 351
- (94) Para una crítica del auto sacramental, véase Rufz Ramón,  
Francisco *op. cit.*
- (95) Dorfler, Gillo **LAS OSCILACIONES DEL GUSTO (EL AR-  
TE DE HOY ENTRE LA TECNOCRACIA Y EL CONSUMIS-  
MO** p. 56
- (96) *ibidem*
- (97) Hauser, Arnold **SOCIOLOGIA DEL ARTE** Tomo 1 'Fun-  
damentos...' p. 106
- (98) Hadjinicolaou, Nicos *op. cit.* p. 82
- (99) Dort, Bernard *op. cit.* p. 52
- (100) Dorfler, Gillo *op. cit.* p. 16



- (101) Sefchovich, Sara LA TEORIA DE LA LITERATURA DE LUKACS p. 6
- (102) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 4 'Sociología del público' p. 630
- (103) Monleón, José TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA p. 11
- (104) Mignon, Paul-Louis HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO p. 30
- (105) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 1 'Fundamentos...' p. 156
- (106) Duvignaud, Jean ESPECTACULO... p. 28
- (107) Read, Herbert ARTE Y SOCIEDAD p. 128
- (108) Ifach, Ma. de Gracia "Permanencia de Miguel Hernández" en Varios autores HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ p. 22
- (109) ídem p. 23
- (110) Ramos, Vicente op. cit. p. 287
- (111) Duvignaud, Jean ESPECTACULO... p. 80
- (112) Ruíz Ramón, Francisco op. cit. p. 65
- (113) Hauser, Arnold SOCIOLOGIA DEL ARTE Tomo 3 'Dialéctica de lo concreto' p. 533
- (114) Zéraffa, Michel op. cit. p. 71

## BIBLIOGRAFIA

Adrados, Francisco R. et al  
**SEMILOGIA DEL TEATRO**  
Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1975  
(Ensayos Planeta de Lingüística y Crítica Literaria 39)  
333 p.

Bastide, Roger  
**ARTE Y SOCIEDAD**  
traduc. Luis Alaminos  
México, Fondo de Cultura Económica, 1948  
(Sección de Obras de Sociología)  
214 p.

Bentley, Eric  
**LA VIDA DEL DRAMA**  
traduc. Alberto Vanasco  
Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964  
(Letras Mayúsculas 21)  
323 p.

Berthold, Margot  
**HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO**  
Tomo 1  
traduc. Gilberto Gutiérrez Pérez  
Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1974  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega  
Sección: Crítica y Ensayo (teatro) 177)  
291 p.

Berthold, Margot  
**HISTORIA SOCIAL DEL TEATRO**  
Tomo 2  
traduc. Gilberto Gutiérrez Pérez  
Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1974  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega  
Sección: Crítica y Ensayo (teatro) 178)  
291 p.

Brecht, Bertolt  
**ESCRITOS POLITICOS**  
Tomo 3  
traduc. León Mames  
Buenos Aires, Ediciones Futura, 1976  
246 p.

**Brecht, Bertolt**  
**ESCRITOS SOBRE TEATRO**  
Tomo 1  
traduc. Jorge Hacker  
Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973  
198 p.

**Brecht, Bertolt**  
**ESCRITOS SOBRE TEATRO**  
Tomo 2  
traduc. Nérida Mendilaharsu de Machain  
Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976  
249 p.

**Brecht, Bertolt**  
**LA POLÍTICA EN EL TEATRO**  
traduc. Norberto Silvetti Paz  
Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1972  
167 p.

**Cano Ballesta, Juan et al**  
**EN TORNO A MIGUEL HERNANDEZ**  
Madrid, Editorial Castalia, 1978  
(Literatura y Sociedad 17)  
236 p.

**Cano Ballesta, Juan**  
**LA POESIA DE MIGUEL HERNANDEZ**  
Madrid, Editorial Gredos, 1962  
(Biblioteca Románica Hispánica 2  
II Estudios y Ensayos 67)  
255 p.

**Cano Ballesta, Juan y Marrast, Robert**  
**MIGUEL HERNANDEZ**  
**POESIA Y PROSA DE GUERRA Y OTROS TEXTOS OLVIDADOS**  
Madrid, I. Peralta Ediciones / Editorial Ayuso, 1977  
(Libros Hiperión 15)  
180 p.

**Cárdenas de Becú, Isabel**  
**TEATRO DE VANGUARDIA: POLEMICA Y VIDA**  
Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, s. f.  
131 p.

**Caro Baroja, Julio**  
**TEATRO POPULAR Y MAGIA**  
Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1974  
(Biblioteca de Ciencias Históricas 5)  
280 p.

Castagnino, Raúl H.  
SEMIOTICA, IDEOLOGIA Y TEATRO  
HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO  
Buenos Aires, Editorial Nova, 1974  
(Biblioteca Arte y Ciencia de la Expresión)  
260 p.

Castri, Massimo  
POR UN TEATRO POLITICO  
PISCATOR, BRECHT, ARTAUD  
traduc. María Romero  
Madrid, Akal Editor, 1978  
(Colección Manifiesto Serie Teoría y Crítica 76)  
254 p.

Chevallier, Marie.  
LA ESCRITURA POETICA DE MIGUEL HERNANDEZ  
traduc. Arcadio Pardo  
Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1977  
(Crítica Literaria)  
541 p.

Chevallier, Marie  
LOS TEMAS POETICOS DE MIGUEL HERNANDEZ  
traduc. Arcadio Pardo  
Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1978  
(Crítica Literaria)  
453 p.

Desvois, J. M.  
LA PRENSA EN ESPAÑA (1900-1931)  
España, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1977  
(Estudios de Historia Contemporánea Siglo XXI)  
167 p.

Dorfles, Gillo  
LAS OSCILACIONES DEL GUSTO  
(EL ARTE DE HOY ENTRE LA TECNOCRACIA Y EL CONSUMISMO)  
traduc. Carlos Manzano  
Barcelona, Editorial Lumen, 1974  
(Palabra Seis 12)  
142 p.

Dort, Bernard  
TENDENCIAS DEL TEATRO ACTUAL  
traduc. Manuel Vidal  
Madrid, Editorial Fundamentos, 1975  
(Colección Arte Serie Teatro 59)  
219 p.

Duvignaud, Jean  
ESPECTACULO Y SOCIEDAD  
DEL TEATRO GRIEGO AL HAPPENING  
FUNCION DE LO IMAGINARIO EN LA SOCIEDAD  
traduc. C. M. Nones de Guillet  
Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, S.A., 1970  
(Colección T. N.)  
138 p.

Duvignaud, Jean  
SOCIOLOGIE DE L'ART  
Paris, Presses Universitaires de France, 1967  
(Le Sociologue 8)  
138 p.

Francastel, Pierre  
SOCIOLOGIA DEL ARTE  
traduc. Susana Soba Rojo  
Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1972  
(Grandes Ensayistas)  
221 p.

Gallo, Blas Raúl  
EL TEATRO Y LA POLITICA  
Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968  
(Enciclopedia de Teatro Teatro y Sociedad 5)  
78 p.

García Canclini, Néstor  
LA PRODUCCION SIMBOLICA  
TEORIA Y METODO EN SOCIOLOGIA DEL ARTE  
México, Siglo XXI Editores, S.A., 1979  
(Artes)  
151 p.

Giraudon, René  
DEMENCIA Y MUERTE DEL TEATRO  
traduc. Malkah Rabell  
México, Editorial Extemporáneos, S.A., 1972  
(A pleno sol 19)  
142 p.

Goldmann, Lucien et al  
SOCIOLOGIA DE LA CREACION LITERARIA  
traduc. Hugo Acevedo  
Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1971  
(Colección Teoría e Investigación en las Ciencias del Hombre)  
197 p.

**Hadjinicolau, Nicos**  
**HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES**  
traduc. Aurelio Garzón del Camino  
6a. ed.  
México, Siglo XXI Editores, S. A., 1978  
(Artes)  
226 p.

**Hauser, Arnold**  
**HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE**  
Volumen I  
traduc. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes  
Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega 19)  
440 p.

**Hauser, Arnold**  
**SOCIOLOGIA DEL ARTE**  
Tomo 1 Fundamentos de la Sociología del Arte  
traduc. Ramón G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba  
Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega 180)  
194 p.

**Hauser, Arnold**  
**SOCIOLOGIA DEL ARTE**  
Tomo 3 Dialéctica de lo Concreto  
traduc. Vicente Romano Villalba  
2a. ed.  
Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1977  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega 242)  
119 p.

**Hauser, Arnold**  
**SOCIOLOGIA DEL ARTE**  
Tomo 4 Sociología del Público  
traduc. Vicente Romano Villalba  
2a. ed.  
Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1977  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega 243)  
271 p.

**Hernández, Miguel**  
**TEATRO COMPLETO**  
Madrid, Editorial Ayuso, 1978  
(Colección Endymion 1)  
537 p.

**Kahler, Erich**  
**LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES**  
traduc. Jas Renter  
4a. ed.  
México, Siglo XXI Editores, S.A., 1978  
131 p.

**Lenin, V. I.**  
**LA CULTURA Y LA REVOLUCION CULTURAL**  
Moscú, Editorial Progreso, s. f.  
256 p.

**LITORAL**  
**REVISTA DE LA POESIA Y EL PENSAMIENTO**  
**VIDA Y MUERTE DE MIGUEL HERNANDEZ**  
mensual  
7o. año Febrero de 1978  
Nos. 73, 74, 75  
235 p.

**Marx y Engels**  
**ESCRITOS SOBRE ARTE**  
Buenos Aires, Ediciones Futura, 1976  
197 p.

**Marx, Engels, Lenin et al**  
**LA EMANCIPACION DE LA MUJER**  
México, Editorial Grijalbo, S.A., 1970  
(Colección 70 49)  
160 p.

**Mignon, Paul-Louis**  
**HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO**  
traduc. Jesús Torbado  
Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1973  
(Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega 120)  
303 p.

**Monleón, José**  
**TREINTA AÑOS DE TEATRO DE LA DERECHA**  
Barcelona, Tusquets Editor, 1971  
(Ediciones de Bolsillo 101)  
155 p.

**Muñoz Hidalgo, Manuel**  
**COMO FUE MIGUEL HERNANDEZ**  
Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1975  
(Colección Textos 3)  
228 p.

Parker, R. A. C.  
EL SIGLO XX  
EUROPA, 1918-1945  
traduc. Joaquín Maestre  
2a. ed.  
México, Siglo XXI Editores, S.A., 1978  
(Historia Universal Siglo XXI 34)  
412 p.

Pignarre, Robert  
HISTORIA DEL TEATRO  
traduc. Francisco Javier  
3a. ed.  
Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970  
(Cuadernos de EUDEBA 32)  
66 p.

Piscator, Erwin  
TEATRO POLITICO  
traduc. Salvador Vila  
Madrid, Editorial Ayuso, 1976  
(Colección Expresiones Serie Teatro)  
323 p.

Puccini, Dario  
MIGUEL HERNANDEZ  
VIDA Y POESIA  
traduc. Attilio Dabini  
Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1970  
(Biblioteca de Estudios Literarios)  
208 p.

Quinto, José Ma. de  
LA TRAGEDIA Y EL HOMBRE  
(NOTAS ESTETICO-SOCIOLOGICAS)  
Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1962  
(Biblioteca Breve)  
221 p.

Ramos, Vicente  
MIGUEL HERNANDEZ  
Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1973  
(Biblioteca Románica Hispánica  
VII Campo Abierto 32)  
323 p.



Read, Herbert

**ARTE Y SOCIEDAD**

traduc. Manuel Carbonell

2a. ed.

Barcelona, Ediciones Península, 1973

(Ediciones de Bolsillo 4)

215 p.

Rodríguez Méndez, José María

**COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL**

Barcelona, Ediciones Península, 1972

(Ediciones de Bolsillo 199)

216 p.

Rodríguez Méndez, José María

**LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA**

Barcelona, Editorial Laia, S.A., 1974

(Ediciones de Bolsillo 314)

215 p.

Ruíz Ramón, Francisco

**HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL 2**

(SIGLO XX)

Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1971

(El Libro de Bolsillo)

541 p.

Scanlon, Geraldine M.

**LA POLEMICA FEMINISTA EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA**

(1868-1974)

traduc. Rafael Mazarrasa

Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1976

(Historia)

367 p.

Selchovich, Sara

**LA TEORIA DE LA LITERATURA DE LUKACS**

México, Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, 1970

132 p.

Serreau, Geneviève

**HISTORIA DEL 'NOUVEAU THEATRE'**

traduc. Manuel de la Escalera

México, Siglo XXI Editores, S.A., 1967

(El Hombre y sus Obras)

194 p.

Silbermann, Alphons et al  
SOCIOLOGIA DEL ARTE  
traduc. Raquel Puszkin et al  
Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971  
199 p.

Varios autores  
HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ  
Barcelona, Plaza & Janes, S.A., Editores, 1978  
(Rotativa)  
160 p.

Vilchez Díaz, Mercedes  
EL ENGAÑO EN EL TEATRO GRIEGO  
Barcelona, Editorial Planeta, 1976  
(Ensayos Planeta de Historia y Humanidades 15)  
277 p.

Wiskemann, Elizabeth  
LA EUROPA DE LOS DICTADORES 1919-1945  
traduc. Mercedes Abad  
México, Siglo XXI Editores, S.A., 1978  
(Historia de Europa Siglo XXI)  
326 p.

Zéraffa, Michel  
NOVELA Y SOCIEDAD  
traduc. José Castelló  
Buenos Aires, Amorrortu Editores, S.A., 1973  
157 p.