

# Miguel Hernández: pasión (de un poeta) por el teatro

Jesucristo Riquelme

Catedrático del IES Mare Nostrum (Torrevieja)

(VOZ EN OFF.– Señoras y señores, la función dará comienzo en tres minutos. Mientras tanto, por favor, vayan pensando en lo que postuló Bertold Brecht: «El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma». [Luego mencionaremos el martillo y la hoz; ya no nos interesa Stendhal]. Y, por favor, sigan aguzando su ingenio con este otro aserto: «El regalo más grande que le puedes dar a los demás es el ejemplo de tu propia vida». ¡Ah, perdón! Me comunican que la sesión ya ha comenzado... y que no se vislumbra el fin..., sino su destino errante; al igual que los buenos escritores –al decir de León Felipe– que no tienen biografía, sino destino.

CONTINÚA LA VOZ EN OFF, SUSURRANTE AHORA Y CÓMPLICE.– Vamos a tener la oportunidad de ver y oír a Miguel Hernández, quizás el literato que mejor aúna vida y literatura infinitamente –esto es, sin fin, sólo con destino–. [Muy al contrario de la aseveración del primer Ortega y Gasset, quien en La deshumanización del arte, en 1925, había recogido un postulado –vanguardista entonces– que pronto será una aberración: «Vida es una cosa; poesía, otra... No las mezclamos». Toda mezcla es susceptible de producir un sino sangriento].

Y LA VOZ EN OFF, CONTUNDENTE Y ENTUSIASMADA, CONCLUYE.– Con todos ustedes la Voz-de-la-Verdad y el Deseo).

VOZ DE LA VERDAD.– ¿Quién amurallará los sonos  
de mis voces?

DESEO.– Mis prisiones.

VOZ DE LA VERDAD.– No me callará tampoco  
si a la prisión me condenas.

DESEO.– Te hará callar el tormento.

VOZ DE LA VERDAD.– Sin lengua, sin sangre apenas,  
¿quién podrá poner cadenas  
al alma y al pensamiento?<sup>1</sup>

Representación de  
El labrador de más  
aire, en el Teatre  
Grec de Barcelona,  
1977

SÍ, SON VERSOS de la primera obra teatral de Miguel Hernández. Aún todavía hoy, cuando hablamos del teatro de Miguel Hernández, notamos el sobresalto de la perplejidad en nuestros interlocutores. «¿Miguel Hernández escribió teatro?», se atreve a preguntar alguien. Pues, sí... Y, a pesar de que la dimensión poética eclipsa su quehacer teatral,





Tabla 1

I. Etapa oriolana	II. Transición	III. La guerra	IV. Etapa carcelaria
Iniciática	Hacia la madurez	Madurez	Madurez trascendente
Infancia Primavera	Adolescencia Verano	Juventud Otoño	Adulthood Invierno
Naturaleza Hermetismo y pureza Religiosidad	Amistades Amores 1.ª reivindicación social	Propaganda Reivindicación (Des)ilusión	Intimismo Asunción de adversidad Esperanza
(1910)-1934/5	1935-1936	1936-1939	1939-1942
<i>Perito en lunas</i> [PL]	<i>El rayo que no cesa</i> [RQC]	<i>Viento del pueblo</i> [VP] <i>El hombre acecha al hombre</i> [HA]	<i>Cancionero y romancero de ausencias</i> [CRA]
Auto sacramental [QV] <i>El torero más valiente</i> [TV]	<i>Los hijos de la piedra</i> [HP] <i>El labrador de más aire</i> [LA]	<i>Teatro en la guerra</i> [TG] <i>Pastor de la muerte</i> [PM]	
Teatro de tendencia poética	Teatro de tendencia social	Teatro de tendencia política (< de guerra)	

conocemos bien la tremenda vocación que sintió por ser dramaturgo. En solo cuatro años (de 1933 a 1937), y recién cumplidos sus 27, había concluido cinco dramas y cuatro piezas cortas, que constituyen los seis títulos de su obra dramática completa.

**Corpus: evolución y constancia**

La lectura de la obra completa de M. Hernández permite, cronológicamente, seguir su proceso de crecimiento como persona (siempre jovial y entusiasta, siempre debatiéndose entre la ilusión y la frustración, entre la alegría y la tragedia de su *sino sangriento*): se trata de un paulatino y progresivo proceso de maduración desde la inocencia de la infancia y la adolescencia (biológica y literaria) hasta su madurez más reflexiva (apenas con los 31 años que

vivió) con sus cambios de pensamiento –imitaciones, adaptaciones, deslumbramientos, concienciaciones, compromisos– que conducirían a categóricas plasmaciones ideológicas (y también estéticas): del escritor solitario al solidario, del escritor purista y (sectariamente) religioso al compromiso popular y (globalmente) social.

La etapa de producción teatral de M. Hernández se prolonga algo más de cuatro años (1933-1937). Si en *Pastor de la muerte* se mantienen temas (como el de la justicia), características de estilo (como las formas reiterativas y el lenguaje metafórico de insólita fuerza sustentado en lo telúrico y en las imágenes vivísimas de la naturaleza agreste), técnicas literario-dramáticas (como los personajes corales) e incluso personajes ya utilizados en otras obras (el pastor –inexcusable en M. Hernández– o el refugiado o el Eterno), tenemos que reconocer –por



encima de cambios en el contenido y en el sentido contextual histórico de sus dramas o en algunas innovaciones escenográficas— que el teatro de Hernández constituye una continuidad que revela una clara unidad —paralela— entre su producción teatral y su producción poética.

De modo esquemático, podemos distinguir cuatro etapas en la vida y en la producción creativa de Hernández. Veamos la correspondencia entre sus libros de poesía y su teatro en un lapso de un decenio —tan sólo diez años—, la década de los 30 del siglo XX (Tabla 1).

Nótese cómo no hay ya producción teatral posible en la cuarta etapa: al estallar la paz e imponerse la victoria, con M. Hernández en prisión.

VOZ DE LA VERDAD.—

¿Quién amurallará los sonos  
de mis voces?

DESEO.—

Mis prisiones.

Apreciemos también cómo permanece la captación de la realidad más inmediata y cómo avanza progresivamente en los homenajes (cada vez menos culturalistas): de Góngora y Calderón, en la primera etapa, a Quevedo y Lope, en la segunda, y en el camino, entre uno y otro, San Juan de la Cruz; en la tercera etapa, la bélica, la adhesión se circunscribe al *agit-prop*, mucho más contemporáneo, con la incorporación de técnicas eléctricas (decorados, focos y cañones luminotécnicos) para la escenografía.

Del camino iniciático de la trascendencia por el más allá de su etapa oriolana —muerte y amor—, envuelto en el Mito, pasa Hernández —en su segunda etapa— a aferrarse a la Historia con la que tropieza: abandona lo mítico y construye una trascendencia social que va de la categoría a la cotidianidad. En la tercera etapa, se impone la Historia destruida: la contingencia de la realidad bélica realza la anécdota porque ahora —en tiempos de guerra— lo cotidiano se erige en categoría.

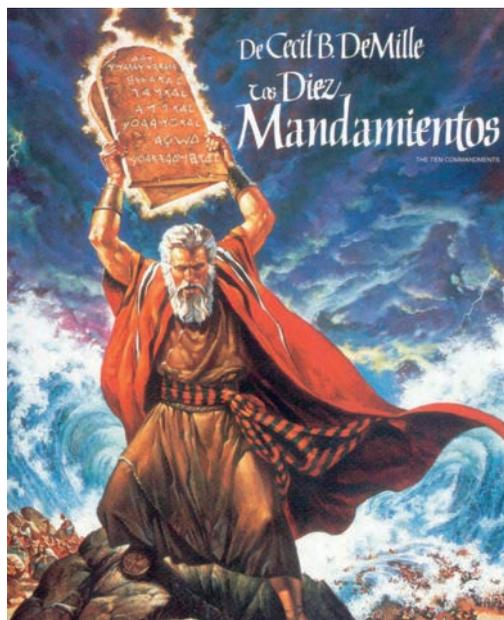
## El drama de los dramas

Ahora bien, aunque Hernández nació para ser poeta, como sentenció —a toro pasado— María Zambrano, son conocidas la ilusión y la esperanza que depositó en el teatro. De hecho, fue elegido para formar parte de la comitiva de cinco artistas e intelectuales republicanos al V Festival de Teatro Soviético (verano-otoño de 1937) en su calidad de dramaturgo; desde la URSS confesaba a su esposa el interés que le producía el teatro soviético y declaraba una intención: «es posible que cuando vuelva a España no me dedique más que a mi trabajo de teatro, y no vaya más o vaya poco por los frentes» (Leningrado, 14 de septiembre de 1937; OC, II: 2521). Y en la Nota previa a su *Teatro en la guerra* había dejado escrito: «Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes» (OC, II: 1788). Pero jamás representó en vida comercialmente ninguna de sus obras: ese fue el drama de sus dramas.

¿Por qué esa inclinación al género teatral? Cuatro potísimas razones parecían motivar e interesar a un siempre joven Hernández a escribir teatro:

Miguel Hernández,  
Enrique Casal  
Chapí y, a la  
derecha, Rivas  
Cherif en Moscú,  
1937  
(Fundación Cultural  
Miguel Hernández)





- a) causas psicológicas íntimas (o inherentes) y artísticas: gusto, dotes y vocación teatrales;
- b) causas económicas: intento de profesionalización o medio de vida;
- c) causas psicológicas socializantes: adquisición de fama y reconocimiento;
- d) causas ideológicas o cosmovisionarias: influencia en un público generalizado para cultivarlo, despertarlo, concienciarlo y (con)moverlo.

La atracción del género teatral en Hernández se explica, en primer lugar, por una motivación intrínsecamente artística: la búsqueda del arte total, en el sentido wagneriano: poesía, música y mucho aparato escénico –tramoya, *atrezzo*, vestuario, iluminación...–, es decir, el teatro en su plenitud como integración de las artes. Por ello no sorprende que reciba influjos, desde su *opera prima*, de tres manifestaciones artísticas (de mayoritaria recepción popular) que suponen el espectáculo más completo de los movimientos culturales recientes occidentales: el primero, el teatro barroco de la magia y la imaginación de los autos sacramentales (de los siglos XVII y XVIII); el segundo, la zarzuela como género dramático-musical español con raíces asimismo en la nueva comedia barroca (de

los siglos XIX y XX); y, finalmente, el cine –el novedoso séptimo arte (del siglo XX).

«Hubo una época en que, como a Miguel le gustaba tanto el teatro, íbamos a la Casa del Pueblo», contaba su amigo R. Núñez (1973), y añadía: «no mostraba ninguna preferencia. Si acaso por el cine: le gustaban con locura aquellas primitivas películas del Oeste». Se refiere al periodo de 1927 a 1931. También absorbe el nonato dramaturgo algunos rasgos de las superproducciones cinematográficas para su ideal de puesta en escena *total*: «El cine me atrae irresistible. Yo siempre atormentado por mi imaginación», confiesa a Pérez Clotet (en la citada carta de noviembre de 1934. OC, II: 2317). Por aquel entonces se proyectaba *Rey de reyes*, *El signo de la Cruz*, *Los diez mandamientos...* M.<sup>a</sup> de G. Ifach recogía un borrador manuscrito de Hernández en el que se leía: «El cine es una visión lunar de la vida; el teatro, una realización solar. El cine es a la hora de los sueños cuando mejor se da; el teatro debe ser representado a la luz del día, a pleno sol» (1975a: 205). Ya durante el periodo prebélico en Madrid, y sobremanera en su teatro de guerra, una vez realizado su viaje a la URSS, en 1937, se aprecia el impacto definitivo del cine y del teatro soviético de vanguardia en su configuración dramática (en especial en *El labrador de más aire* –por las resonancias de la producción española– y en *Pastor de la muerte* –a resultas de lo contemplado en la URSS durante el mes de septiembre de 1937–): luces, focalizaciones en primerísimos primeros planos, números musicales, detenciones de la acción, etc., exponentes del «nuevo orden audiovisual» para su teatro, en aquel continuo anhelo de aportar y renovar en el teatro español, aunque –al principio– sólo rastreemos homenajes a nuestros clásicos del Siglo de Oro, influjos excesivamente nítidos, «en los que hay imitaciones / harto serviles y bajas, / reminiscencias y plagios / y hasta estrofitas copiadas», como exageraba en 1931, en su poema «Carta completamente abierta a



todos los oriolanos» (OC, I: 215; vv. 87-90). Y aún es más: esta vocación por el teatro y el cine se mantiene y se prolonga durante los años de posguerra; inmerso en su *turismo carcelario*, le comentaba vehementemente a A. Buero Vallejo en la prisión de la plaza del Conde de Toreno, donde coincidieron –después de Benicàssim– desde diciembre de 1939 hasta septiembre de 1940: «Mañana, tú y yo tendremos que hacer cine juntos» (en Ifach, 1975a: 266).

El gusto por la espectacularidad del cine corre paralelo al descubrimiento artístico de las posibilidades que le sugiere la Biblia, por su grandiosidad, por sus movimientos incontrolados; de esta manera muestra su impresión en la reseña que hizo a *Residencia en la tierra* de Neruda en los folletones de *El Sol* (Madrid, 2 de enero de 1936): «Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre» (OC, II: 2152-2159). Esta influencia es fundamental en la historia teológica de *Quién te ha visto y quién te ve*, el auto hernandiano escrito entre 1933 y 1934.

### La zarzuela: afición e influjo

Sin duda, ayudará a comprender mejor los dramas de Hernández la comparación con las zarzuelas, popularísimo género aceptado social y artísticamente en su época: estructura, personajes corales, canciones, monólogos, lirismo, etc.

Al margen de la revitalización directa de los textos clásicos, ya existía desde fines del siglo XIX una floreciente tradición naturalista que junto al costumbrismo regionalista había dado pie al surgimiento del drama rural en España. No es ajeno a este proceso el auge que adquirió el género literario-musical de la zarzuela: desde las creaciones motivadas por un apego a la tierra en que se vive (*La alegría de la*

*huerta*, *La parranda*, *La del soto del parral*, *Gigantes y cabezudos*, *La tempranita*, etc.) hasta las recreaciones de textos anteriores imitando argumentos y situaciones que retomarán con insistencia los dramas, las comedias o los sainetes de la primera mitad de siglo XX. La trama de *El perro del hortelano* es adaptada en *La rosa del azafrán*, de F. Romero y Fernández Shaw; *Peribáñez*, en *La villana*; *Doña Francisquita*, sobre *La discreta enamorada* (y también sobre *El sí de las niñas*)... Las historias de amores, celos, engaños surgidos por las diferencias sociales y económicas son una constante que familiarizaba los argumentos con exposiciones sentimentales, sensibleras y melodramáticas de las que no se sustrae el teatro de Miguel Hernández.





En todos sus dramas largos, Hernández incluye canciones y números corales, que tienen valor lírico antológico. Ya por 1927 aproximadamente, había confiado en la partitura musical de famosos pasajes zarzueleros para versionar letras de euforia y ánimo en relación con otra de sus aficiones adolescentes: el fútbol; compone la letra del «Himno de *La Repartiora*», equipo de fútbol de la calle de Arriba (en Orihuela), donde él vivía con su familia desde los tres años, cantada con la misma música de *Las Leandras*: «Vencedora surgirá, / porque lo ha mandado el 'Pa'², / la terrible y colosal Repartiora. / Por las calles marchará / y el buen vino beberá / porque siempre victoriosa surgirá [...]». Sobre la misma fecha, ironiza Miguel con otra coplilla contra los equipos rivales (los Yankes, nacidos de buena cuna, y los Iberia, los procedentes de la calle de la Acequia), entonada con la música de *Pichi*: «Nadie, / desde ahora en adelante, / ni el Iberia ni los Yankes, / ni con su línea de ataque / ha de poder combatiros / ni el Orihuela F. C. / ¡Hurra! / ¡Hurra los repartidores! / Los mayores jugadores, / además de bebedores, / en Madrid como en Dolores, / en el campo ha visto usted [...]». Ambas letras son apuntadas por Filomeno



Ramón Sijé niño  
(Archivo Herederos  
de Ramón Sijé)

Blas, el *Meno*, pastor amigo de Miguel (recogidas en Riquelme, 1990: 24-25).

De todos, el drama hernandiano en el que mejor se detecta la influencia de la zarzuela es *El labrador de más aire* (1936), en el que se vislumbran algunas relaciones con *La parranda*, de L. Fernández Ardaín (escenas melodramáticas y costumbristas de la vega murciana, en verso), estrenada en 1928.

El cine también adaptó para la pantalla zarzuelas ya prestigiosas, con lo que se popularizó todavía más el género y su estética: *La verbena de la paloma*, de Perrojo, en 1935; *La reina mora*, *Carceleras*, *Doloretas*, *Curro Vargas*, etc. Y es que, en sus orígenes, el cine mudo apenas sale de la andaluzada, la baturrada, la madrileñada..., la zarzuelada: es puro pueblo; con el sonido, el pueblo se irá haciendo pequeño-burgués. Ya *La aldea perdida*, la primera película sonora, dirigida por Florián Rey en 1929, procura retratar el alma y el paisaje de Castilla, todavía muy en la línea postnoventayochista que alcanza incluso a *El labrador de más aire*.

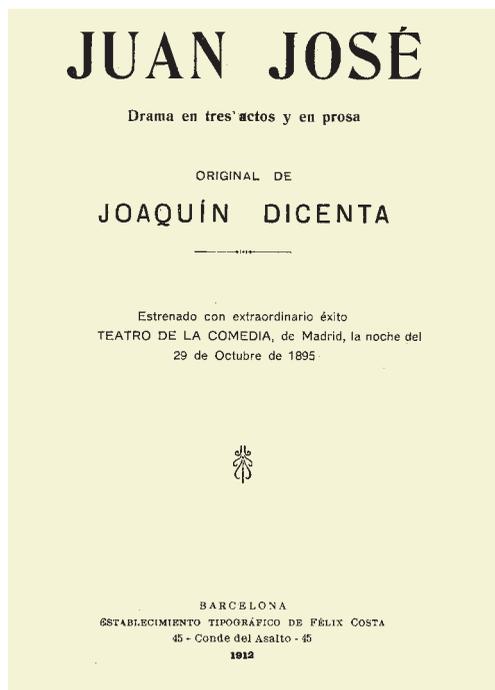
Pero, además, ¿tenía algo de conocimientos o experiencia teatral como aficionado siquiera? Tuvo, sí, dotes de actor, con una portentosa memoria y una expresiva gestualidad. Durante los años de juventud, en Orihuela, Miguel Hernández organiza junto a otros amigos una agrupación teatral de aficionados llamada *La Farsa* (en homenaje a la revista teatral). Se reúnen, en el céntrico Café Levante, Miguel, Antonio Gilabert, los hermanos Marín (Pepito y Justino), bajo la dirección de *El Tarugo*. Representan, entre otros dramas, *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta, cuyo protagonista es encarnado por Miguel; también participa Hernández en *Los Semidioses* (1914) de Federico Oliver (aparecido en *El teatro moderno*, núm. 299 [1931]). Apréciase el talante reivindicativo y progresista de las obras elegidas. Después montarán, con Daniel Cases, *El verdugo de Sevilla*, de Muñoz Seca, y *Parada y*



*fonda*, de Vital Aza, actuando Miguel como padre y como catalán, respectivamente.

Las actitudes de recitador de Hernández, ya desde los años de la escuela del Ave María (1921-1923), es decir, entre sus once y sus trece años, son premonitorias. Su memoria y su fácil poder versificador hicieron en una ocasión callar a un dubitativo rapsoda (o inexperto trovero) que acudió invitado a la hora de clase: Miguel recitó poemas de Juan Ramón Jiménez despertando la ovación unánime de sus compañeros. Algunos de ellos recuerdan las inflexiones de voz en su sentida interpretación de «La carbone-rilla quemada» del poeta de Moguer. En otoño de 1930 lee (o interpreta) su propia «Elegía —media del toro» en un acto casi solemne en el Casino Orcelitano; M.<sup>a</sup> de Gracia Ifach (1975: 53) lo rescata del olvido: «El joven recitaba a la vez que dibujaba en una pizarra trazos aclaratorios de cuanto decía. [...] las ilustraciones serían tan elocuentes como sus gestos y ademanes para hacerse comprender, pues tenía facilidad para el dibujo y para la expresión teatral». Al año siguiente, en la primavera de 1931, con motivo de un premio en Elche concedido a su «Canto a Valencia», el poeta Carlos Fenoll cuenta a la citada biógrafa en carta de 27 de septiembre de 1971: «tenías que haber visto a Miguel parodiando al señor gusano. Algo fantástico, pues era un genial actor, tan bueno como poeta» (en Ifach, 1975: 63).

Todo este esfuerzo aglutinador de las artes, con música, canto, danza, recitación y efectos especiales, mostraba una concepción de lo teatral no sólo como texto literario, sino también (y sobremanera) como espectáculo, es decir, como arte total y no como un reflejo o un espejo ante la vida: «un martillo», decía Brecht; «un martillo de protesta y una hoz de rebeldía», diría pronto Miguel Hernández (en *El labrador de más aire*). La literatura no era la realidad, y el hecho de la preferencia por el verso para el teatro evidenciaba una convención asentida por el público: no



olvidemos que tan sólo *Los hijos de la piedra*, de las cinco obras de larga duración de Hernández, se escribe en prosa.

### El teatro, un frustrado medio de vida

Miguel Hernández anduvo toda su corta vida en busca de una profesión que lo sacara de su precariedad económica (y le permitiera escribir). En sus principios, llegó a soñar con que la escritura misma podía constituirse en una profesión. La posibilidad de vivir del teatro era un objetivo viable y más adecuado entonces que intentarlo con la poesía o la novela. La poesía podía darle prestigio y autoestima, pero no parecía poder concederle dinero para subsistir. La novela obligaba a una elaboración más lenta y a unas ventas que en una sociedad excesivamente analfabeta no auguraba gran negocio; Hernández, con todo, hizo sus pinitos: se conocen unos fragmentos que se han tomado como el conato de una posible novela: *La tragedia de Calixto*, en la que narra con descarnado humor quevedesco, valleinclanesco y ramoniano



Miguel Hernández es el segundo de la izquierda en la segunda fila, en el Colegio Santo Domingo, Orihuela (Fundación Cultural Miguel Hernández)

(del Ramón de las *greguerías*) sus peripicias en el colegio de jesuitas de Santo Domingo, donde estudió como «alumno de bolsillo pobre» un año y medio, hasta los catorce... El caso es que su supervivencia e integración en el grupo cultural de amigos del Madrid republicano fue, cierto es, por la escritura: primero, como redactor y recopilador de datos para la enciclopedia *Los toros* de José M.<sup>a</sup> de Cossío, quien le pagaba un pequeño salario de su propio bolsillo (200 pesetas al mes) y no de la editorial Espasa Calpe como siempre creyó Hernández; después, en tiempo de bombas, como corresponsal –periodista diríamos tal vez hoy–, en virtud de su cargo como comisario de Cultura del batallón de *El campesino*. Esta vertiente periodística pudo haberle solucionado su futuro si su «sino sangriento» no hubiera hecho que lo *murieran* a los 31 años en presidio.

La fama literaria y el dinero eran la forma de salir de su estado de miseria económica y, especialmente, de miseria afectiva. Y depositó su esperanza (y su abnegación creativa) en la inmediatez y el posible lucro del teatro. En vida, en efecto, se decantó por el teatro como intento de *modus vivendi* suficiente como para crear y mantener una familia, aunque la realidad le fue de nuevo adversa. Desde la creación de la ILE –la Institución Libre de Enseñanza–, de Francisco Giner de los Ríos, en 1876, se habían propiciado varias iniciativas de gestión teatral popular y algunas habían prosperado. La Barraca, de García Lorca, había surgido

más bien desde el ámbito universitario; el modelo, ahora, lo podían constituir las Misiones Pedagógicas, en las que colaboró Hernández entre 1934 y 1935 con Enrique Azcoaga; consistía en una ardua tarea de divulgación de, sobre todo, nuestro teatro áureo de pueblo en pueblo. Hasta tal punto pareció llegar el reconocimiento de la valía y del entusiasmo de Miguel Hernández por el teatro, que José Domingo confiesa haberle ofrecido la dirección de La Barraca, en una conversación junto a su primo Muñoz Suay, en Valencia, durante la primavera de 1937 (Ifach, 1975b: 46 y 48). Mas nada sabemos de la reacción del oriolano, salvo que jamás capitaneó tan relevante proyecto.

Además de los derechos de autor directos –exiguos, si los había–, otra cándida ilusión por profesionalizarse podía basarse en la recompensa de los concursos teatrales a los que concurrió. Sabemos que se postuló en dos ocasiones a los premios Nacionales de Teatro –los premios Lope de Vega–, que se habían instituido el 26 de octubre de 1932, con una dotación de 10.000 pesetas para el ganador de obras teatrales en tres o más actos, escritas en verso; no se recogía, empero, la obligación de editar el texto. Hernández se presenta en 1936, con *El labrador de más aire*, y en 1938, con *Pastor de la muerte*. La convocatoria de 1936 no continuó su desarrollo más allá de agosto, abortada por el comienzo de la Guerra Civil española; aquel año, amén del premio en metálico, se incluía en las bases la representación en el Teatro Español, de Madrid, durante la temporada 1936-1937. La segunda ofrecía un premio de 10.000 pesetas para el ganador y de 3000 pesetas para el accésit; Hernández logró el accésit.

Algo de dinero, en efecto, cosechó con sus obras, pero, tal como refleja la Tabla 2, muy escaso como para pretender subsistir con la profesión de literato. (Al decir del refranero recogido por la sabiduría popular de Sancho Panza: «Trabajo que no da de



comer, cargue el diablo con él»). Su empeño por representar fue constante y creyó tenerlo al alcance de su mano; pero la realidad le fue esquivada una vez más: no logró con el auto sacramental –25 personajes principales y 16 accidentales requerían demasiados actores– ni con *El torero más valiente*, a pesar de los ruegos al mismo Federico García Lorca en incontestadas misivas, ni con *Los hijos de la piedra*, con un proyecto de decorados de Maruja Mallo, que terminó representándose en 1946 en Buenos Aires a instancias de Raúl González Muñón y Ricardo Molinari<sup>3</sup>.

Ahora bien, ¿qué suponían aproximadamente 3000 pesetas entonces? ¿A qué equivalían? ¿Podía aspirar a ganar premios y a mantenerse honrosamente? Respondamos aceptando el supuesto de que obtuviera similares premios y de que –consecuentemente– ganara en prestigio para editar en condiciones económicamente ventajosas o para representar. Comparemos, a título orientador, con los estipendios de asalariados por cuenta ajena en el campo o por trabajadores públicos en el aula. En 1930, el jornalero del agro venía a cobrar las cantidades (en pesetas) por peonada que refleja la Tabla 3.

La esperada Ley de la Reforma Agraria, de 9 de septiembre de 1932, cifró el salario mínimo en 5,5 pesetas/jornada y en 11 al día en tiempo de siega. Por su parte, el Decreto de las Colectivizaciones, del Gobierno catalán, de 24 de octubre de 1936, fijó que el obrero sin cualificar se quedaba en las 65 pesetas semanales, es decir, unas 11 pesetas diarias (para semanas laborales de seis días).

Por su lado, los 36.000 maestros de la España de 1930 –¡para unos 2,2 millones de estudiantes!– tenían un sueldo anual de 3084 pesetas. Entre 1933 y 1934, el segundo bienio aprobó una subida hasta las 4000 pesetas, pero más de la mitad de los maestros se mantenía en las 3084 anteriores; en el Decreto de 22 de febrero de 1936 se estableció que el sueldo medio de

un docente de instrucción elemental rondaría las 5000 pesetas anuales (Samaniego, 1977; Townson, 2002).

Si, de modo orientador, calculamos unas 7-11 pesetas diarias de salario (de hace 70 años) por 300 días, el total es de unas 2100-3300 pesetas al año; es decir, las 3000 pesetas de un accésit teatral sería el equivalente (de existir) al salario mínimo interprofesional de 1936-1938; aproximadamente la mitad del sueldo de un maestro (¡en la época en la que «se pasaba más hambre que un maestro de escuela»!). Extrapolando estos datos a la situación actual –permítasenos la licencia–, obtenemos los siguientes cálculos: accésit

Cartel del Coro y Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas, 1932 (Archivo Residencia Estudiantes, Madrid)





Tabla 2

Poemarios	Teatro	Edición	Representación	Premios
PL	QV TV*	500 pesetas		
RQC	HP* LA			Convocatoria interrumpida
VP HA*	TG PM			3000 pesetas (accésit)
CRA*				

(Aparecen con asterisco los libros no editados en vida del escritor. En cuanto a las representaciones, antes de 1942, sólo se conocen algunas de su *Teatro en guerra*, en las trincheras del frente y en retaguardia, sin deven-gos económicos por autoría)

Tabla 3

Zona	Jornada de 12 h (en verano)	Jornada de 8 h (resto del año)
Andalucía	5	3 - 3,5
Cataluña	8	4
Vascongadas	> 5	> 5
Levante	7	3

de teatro igual al salario mínimo interprofesional o 50% del salario de un maestro (noviembre de 2007). Las cifras son éstas para el salario mínimo: 570,6€ x 12 meses = 6847,2€ al año); y, si el contrato es anual o indefinido, 7988,4€ al año (sin pagas mensuales extraordinarias). Digamos, pues, redondeando, que los equivalentes proporcionales serían éstos: un premio de 3000 pesetas en 1936-1938 equivaldría a 6000-8000 euros de hoy, y el premio de 10.000 pesetas en 1936-1938, a 20.000-26.000 euros de hoy; es decir, unos 500 o unos 2000 euros brutos al mes, respectivamente, ¡durante ese año! (En la actualidad, la orden cul/733/2007, de 20 de marzo, publicada en el BOE de 27 de marzo, por la que se convocan los Premios Nacionales del Ministerio de Cultura para 2007, eleva la dotación del Premio Nacional de Teatro a 30.000 euros. Es decir,

nuestros cálculos aproximativos son fehacientes: hoy el accésit de las 3000 pesetas de 1938 equivaldría, proporcionalmente, por tanto, a 9000 euros). El resultado está calculado sobre la base de equivalencia de una peseta de 1938 con tres euros de 2009, aproximadamente.

### Pero la fama llega por la poesía

Otra de las causas inmediatas de la inclinación fervorosa por el teatro, simultánea quizás a la necesidad constante de conseguir éxito económico, radica en las ansias de fama, esto es, el deseo de reconocimiento social e intelectual exigido –en especial para Hernández– por sus modestos orígenes, sus limitados años de escolaridad y su autodidactismo. La fama, o el (re) conocimiento, era más fácil con el teatro



por ser una reacción inmediata debido a su raigambre popular, de aprehensión social más directa; en la década de 1930, el teatro —en incipiente competencia con el cine mudo— era arte de masas y de buenas retribuciones para el autor. El modelo era, entre otros, su admirado F. García Lorca (Riquelme, 1987). (Pero, ante todo, debía estrenar). Estos anhelos de fama y dinero (para subsistir) se respiran en su epistolario, conjunto de misivas pedigüeñas, pero nunca su ilusión se inunda de soberbia o arrogancia.

### «Andan todos locos con él»

Hernández nunca ocultó que era *de* pueblo (y, en parte por ello, terminaría siendo 'poeta *del* pueblo'). Esto lo llevó a rajatabla hasta en su aspecto: indumentaria, calzado, talante solícito, silencios, bromas... en el Madrid de hasta 1936. Una de las mejores creaciones del Hernández de la anteguerra fue la de su personaje como poeta-pastor, especialmente por su atuendo rústico en la gran urbe. (Algo parecido a los personajes creados, en sus esferas y ambientes distintos, por Dalí, Arrabal o Umbral). Todo formaba parte —en su complejidad— de su personalidad generosa y transparente, y de su doble registro psicológico: extravertido, en situaciones amistosas que dominaba, e introvertido cuando el asunto le sobrepasaba. Risueño platicador tanto como silencioso taciturno. Aunque sin el arrollador duende de Federico García Lorca, Hernández también despertaba pasiones por su peculiar poder de atracción (espontaneidad huertana y rural, tesón y simpatía natural, integridad, fidelidad, bonhomía). Ya en el verano de 1935, Carlos Morla Lynch, el embajador chileno en Madrid, muy amigo de García Lorca, que solía ofrecer su residencia para tertulias y encuentros amistosos, declaraba: «A la reunión de esta noche..., [Pablo Neruda] ha traído a un poeta-pastor de

cabras, que concibe sus poemas exquisitos cuidando cabras en la montaña. Andan todos locos con él. De ojos muy claros, de traje humilde y alpargatas, me produce el efecto de un niño sonámbulo que viviera en otro planeta» (Morla Lynch, 1958). Sin embargo, también despertó Miguel fobias y envidias, probablemente porque nunca comprendieron el *personaje* que se fraguaba. Elena Garro (1992), la primera esposa de Octavio Paz, recoge en sus memorias de 1937 algunas revelaciones sobre la percepción que suscitaba Miguel —«voz de bajo profundo»—: «Recordé a los envidiosos que decían: '¿Miguel? Anda disfrazado de pastor y se creyó el cuento de que fue pastorcillo' [...] todavía ignoraba la envidia de los mediocres a los que sacaba de quicio que un chico tan joven fuera tan gran latinista, tan gran poeta y tan guapo». Ahora bien, tal vez el caso más sorprendente entre sus detractores fue el del gran Federico, que lo trató con indiferencia: en expresión muy certera de María Zambrano, García Lorca sentía una especie



Federico García Lorca y Carlos Morla Lynch, Salamanca, 1932



de «alergia» a la sola presencia de Miguel (Zambrano, 1978).

No obstante, como no pudo estrenar comercialmente en vida ninguno de sus dramas, en 1937, con la publicación de *Viento del pueblo* —después del espaldarazo de *El rayo que no cesa*, pocos meses antes del conflicto bélico—, Miguel Hernández se erige en uno de los prohombres de la cultura republicana progresista: gozará de una popularidad impensable dieciocho meses antes, en tiempos del anonimato más absoluto a principios de 1936. Hasta tal punto su comportamiento se convierte en paradigma de una época convulsa social y culturalmente que hablar de Miguel Hernández empieza a identificarse con lo que significó la II República española; en 1937, los tres nombres representativos de aquel espíritu reivindicador y rehumanizante del arte serán un poeta —Miguel Hernández, con *Viento del pueblo*—, un pintor —Picasso, con el *Guernica*— y un escultor —Alberto Sánchez el *Vehemente*, con *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*<sup>4</sup>—. Desde entonces,

las intervenciones presenciales de Miguel Hernández en los frentes o en los retenes, o las alocuciones radiofónicas declamando sus poemas, alentando a los abnegados combatientes republicanos, se esperaban como maná vivificador. En muchas ocasiones pudo escuchar Hernández lo que el teniente polaco Sobinsky dice en la película de Ernst Lubitsch *Ser o no ser* (1942) al profesor Siletsky —un espía de la Gestapo hasta ese instante infiltrado en la resistencia polaca entre Londres y Varsovia, cuando la invasión nazi de Polonia en la II Guerra Mundial—: «Una intervención suya por radio vale más que diez batallones».

### El espíritu hernandiano: la oportunidad del teatro como progreso cultural

¿A qué nos referimos al afirmar que el *espíritu hernandiano* sostiene un símbolo que no cesa? En una época emergente (la de los turbulentos años 30 del siglo pasado) en la que, por primera vez en España, la clase popular puede acceder a la cultura, esta representará además para el pueblo llano la única oportunidad de cambiar de estatus social, la única manera de abandonar (o eliminar) los sectores inferiores de una sociedad estamentada y, hasta entonces, inmovilista. Frente a una situación de precariedad económica, de salarios mínimos, de incultura generalizada, de marginación y decadencia del *imperio* español, de rancia confesionalidad religiosa del Estado, surge con la II República —en 1931— una esperanza de progreso y de reformas. La República, en efecto —antes de sucumbir a la sublevación militar de 1936—, priorizó su política educativa y cultural, convencida de que el aumento del nivel formativo de la población mejoraría la calidad de vida y provocaría cambios beneficiosos en la sociedad. Miguel Hernández, aun con su dosis de autodidactismo, personaliza los efectos posibles de estas



Miguel Hernández  
en la radio del 5.º  
Regimiento, Madrid,  
4 de diciembre de  
1936  
(Archivo de  
Jesucristo Riquelme)



reformas republicanas: un ciudadano de humilde extracción con un deseo intuitivo e irrefrenable de ser escritor. La sublimación de la literatura, en Miguel Hernández, se explica por una intencionalidad latente: con sus escritos posibilitaba su desclasamiento; se trataba de la única forma de redención o abandono de un estrato social precario. Ahora bien, el espíritu hernandiano culminó el diseño liberador de la República: alcanzada la nueva situación, el escritor —con su labor creativa— contribuye al intento de superación colectiva de un pueblo analfabeto, entonces. Una función *e-educativa* —de guía— y de concienciación. De ahí su concepto de poema: por una parte, el poema, para Hernández, ostenta una función de redención (en este caso, redención para él mismo: redimido y salvado por sus escritos), y, por otra, el poema resalta su valor profético (el valor profético de la palabra para todos); poesía profética en su sentido más trascendental: religioso —en su primera etapa— pero también como doctrina social progresista —posteriormente—. Ello explica a las claras su adhesión a la poesía pura y su abrazo a la poesía impura. Ahora bien, por encima de ello, Hernández marca el hito de la re-humanización en la poesía, después de la prestidigitación mágica de la palabra en sus primeros escauceos. Leer a Hernández es llenarse de emoción y sentimiento, tanto desde la perspectiva de lo amoroso como de lo social, siempre tan humano y tan auténtico en lo lírico como en lo épico: desde la melancolía del solitario hasta la exhortación y el ánimo del solidario. Por todo ello, ningún lector se siente extraño o ajeno a lo que nos dice Hernández una vez librado de su etapa mimética y descriptiva.

El espíritu hernandiano vigente hoy, en conclusión, consiste en la lucha por la vida, auxiliado por la cultura, con la esperanza de un mundo mejor para todos; la lucha de un desheredado que sale del pueblo —por la poesía— y regresa al pueblo con «su» poesía, con una poesía para el pueblo.



Una literatura harto novedosa: la del poema impuro o *manchado* —*manchado* por tomar partido hasta mancharse, como pedía Gabriel Celaya—. Una literatura ya no entendida como meta sino como instrumento o medio: un medio de transformación de la sociedad. El artista (y Miguel es un exponente preclaro) abandona su atalaya de elite y se con-funde con el pueblo —«viento del pueblo», «pueblo de mi misma leche»—. Y es que si hay un escritor que representa —re-humaniza— este compromiso de fusión entre vida y poesía, ese es Miguel Hernández: «Yo, animal familiar, con esta sangre obrera / os doy la humanidad que mi canción presente», «la lengua en corazón tengo bañada», «porque yo empuño el alma cuando canto». Y es que Miguel Hernández siempre dio un sentido social (e ideológico) a todo lo que escribió. Concibió,

*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez  
(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid)



Miguel Hernández,  
óleo de Miguel  
Prieto, 1948

como hemos apuntado, su producción literaria con la trascendencia del acicate y del estímulo socio-cultural para el progreso y la igualdad de oportunidades; aquello que terminó cumpliendo con su literatura (especialmente con su poesía): elevar el nivel de una sociedad analfabeta por medio de la cultura y de la educación, del arte; concienciar al español de su tiempo con su escritura comprometida y desalienante, nacida del pueblo, con las herramientas

poéticas del pueblo —«agricultura viva», sobre todo— y dirigida al pueblo. Dado que la figura de M. Hernández se erige en paradigma de actitud solidaria ante la adversidad, interesa conocer sus piezas teatrales precisamente porque suponen profundizar en la evolución del pensamiento y la acción del escritor, nos permiten conocer su visión del mundo y sus variaciones (al margen de que nos permite profundizar, por supuesto, en la historia del teatro español de aquel periodo).

Insistamos. Hernández fue un hombre *de* pueblo y *del* pueblo, tanto por sus humildes orígenes como por su inclinación. Ahora bien, si su raigambre y su vocación nacieron populares (apegado siempre —no lo olvidemos— a la tierra fecundante y fecundada, a la naturaleza libre, de donde brotan todos sus símbolos y toda su referencia retórica), no es menos auténtica su intención: el intento de desclasamiento por medio de la sublimación de la literatura, esto es, la superación de su clase social y cultural a través del éxito de su obra poética y teatral: y la desaparición de la ínfima clase social inculta (y alienada o sometida sin paliativos).

Sin embargo, dos grandes etiquetas se han colgado al M. Hernández dramaturgo y ambas pesadas como losas: teatro poético y teatro político; y es que —es cierto— estas dos denominaciones recogen sus dos facetas más populares: la de poeta (poeta metido a dramaturgo) y la de hombre comprometido y solidario que arenga sin paliativos. Y, en ocasiones, con frecuencia, aparecen ambas incluso al unísono en un teatro ideológico, que huye de lo enajenante y del escapismo. Durante los años 30, las tendencias culturales y expresivas sufren un vuelco tal que se hace pertinente la aseveración general de Anne Ubersfeld para quien «el teatro es una práctica ideológica, e, incluso, más frecuentemente, muy concretamente política» (Ubersfeld, 1977: 79). Massimo Castri (1978) llama teatro político a «aquel teatro que quiere



participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que, en una sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida». En este sentido, todo el de Miguel Hernández ha podido ser percibido como un teatro político: ideológico (en su acepción de transmitir una visión del mundo y de la vida reflexiva, presuntamente filosófica o metafísica) y político (de una opción conservadora-reaccionaria en su etapa oriolana, hasta mediados de 1935 aproximadamente, o de una opción progresista y reivindicadora para todas las personas al margen de su posición económica o heredada).

Por todo ello, el error que achacamos al Hernández dramaturgo es el de sus excesos poéticos (en extensión y en densidad lírica o épica —lo que corresponda en

cada momento—). Él partía de su ideal de arte total: teatro de la palabra y teatro de la acción; pero su alarde poético anegó las pretensiones escénicas de dinamismo y aparatosidad o novedad en la década de 1930. Ese es el talón de Aquiles del teatro hernandiano: un teatro (poético) con exceso de palabra, una desproporción que termina siendo antiteatral. Esta lacra obedece a una aplicación inadecuada de sus modelos. Los modelos ahora eran las arias (musicales) y las relaciones (teatrales) de la zarzuela (y la ópera). Pero, en los géneros musicales (como la zarzuela —que, por cierto, no tienen cabida en la tradicional historia de la literatura—), hay focalizaciones —técnicamente, focos o haces de luz— que aíslan las intervenciones de los solistas y, convencionalmente, detienen el tiempo (y el movimiento) del resto de actores en escena. Esta apreciación invalida al teatro poético de toda una amplia época y a ese intento renovador del teatro: los



Pinturas murales en homenaje a Miguel Hernández (Orihuela, 1976)



Tabla 4

Prestidigitación: la belleza de la palabra		Emoción e identificación	Acción
POESÍA: Naturaleza Hermetismo Religiosidad		Amor Amistad 1.ª reivindicación social	Propaganda Arenga bélica Intimismo
TEATRO: Poético		Tragedias de patrono	Teatro de urgencia (pro-republicano)
Alegoría	Tragedia	Dramas rurales	Teatro de guerra
<b>QV</b> 1933	<b>TV</b> 1934	<b>HP</b> 1935 <b>LA</b> 1936	<b>TG</b> 1937 <b>PM</b> 1937

gustos del espectador tienden al rechazo de lo poético y al abuso en la longitud de las réplicas, y se potencia todo lo relacionado con la acción directa, variada y dinámica. (Esta tendencia de la percepción del público que premia el dinamismo de la acción y lo superficial o la inmediatez de acciones y reacciones es semejante a lo experimentado por el arte cinematográfico, invadido por la estética hollywoodiana –a base de dosis de efectos especiales y de acción trepidante, intriga, violencia y sexo, con demasiada frecuencia ramplones, al margen de usos vulgares del humor y las comedias musicales– que impide la exhibición en las pantallas de filmes poéticos como *In the mood for love* [*Deseando amar*] (2000) y *2046* (2004), del cineasta chino Wong Kar-Wai, por ejemplo, de exquisita narrativa sensual).

### Asentimiento del lector-espectador

¿Por qué llega, por qué se canta la poesía de Miguel Hernández? El éxito popular de la poesía del escritor oriolano radica en tres aspectos, sucesivos pero acumulativos a la vez; estos motivos son aplicables, *mutatis mutandis*, a su obra teatral en esas tres fases señaladas: a) en primer lugar, la

prestidigitación idiomática: nos deleitamos por el culto a la imaginación y a la belleza de la palabra; utiliza el lenguaje para sublimar la realidad; b) en segundo lugar, la identificación: nos emocionamos por la constante cohesión de ese lenguaje, que recurre a instintos y evocaciones humanos muy elementales; se trata ya de una adhesión existencial a la realidad; c) y, por último, la acción: nos sentimos aludidos a causa de la extensión del conflicto individual al ámbito colectivo; es decir, Hernández emplea el lenguaje como acción sobre la realidad. (El ello, el yo y el nosotros, en evolución y en mezcla constante).

La vida de Miguel Hernández, una vida truncada, incompleta e inacabada, nos recuerda la extrema expresividad, la emoción y la identificación de sentimientos que se transmiten al contemplar las esculturas voluntariamente inconclusas de Michelangelo Buonarroti («Captivi»), los esclavos –sustantivo de género gramatical neutro en latín: deshumanizado–. Más allá de guerras y partidos, la obra de Miguel Hernández permanecerá en el futuro deleitando con la pasión de sus palabras y sus evocaciones. Al decir de Bertolt Brecht, «el arte, cuando es bueno, es siempre entretenimiento». Entretenimiento y conciencia. Martillo y ejemplo.



## Notas

1. *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, parte III, fase anterior, escena 3; vv. 264-271 (Hernández, 1992: 1365-1366). Citamos siempre OC.
2. 'Pa' era el apodo de un inspector de la policía municipal, que solía enviar a la prevención a los que jugaban con una pelota en la placeta pública.
3. Sobre las representaciones llevadas a cabo, véase nuestra ponencia «Puestas en escena del teatro de Miguel Hernández» (Riquelme, 2004). Después de esta fecha, se representó el auto sacramental en Granada, en 2004, por el grupo El Corral del Carbón, con dirección

y versión de José Luis Navarro, y se tradujo al italiano, en Tolentino (Macerata), *Los hijos de la piedra*, en 2005, por iniciativa de Rodolfo Mettini, con nuestro asesoramiento, pero no se llevó el proyecto a las tablas hasta ahora.

4. La escultura de Alberto Sánchez se alzaba casi doce metros en la entrada del *stand* de España en la Exposición Internacional celebrada en el París de 1937. En el interior, se exhibía por primera vez el *Guernica* de Picasso, asimismo de monumentales dimensiones: 349 x 777 cm, que actualmente se muestra permanentemente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (CARS) de Madrid.

## Bibliografía

- CASTRI, Máximo, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978.
- GARRO, Elena, *Memorias. España 1937*, México, Siglo XXI, 1992.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.
- IFACH, M.<sup>a</sup> de Gracia, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975 [1975a].
- (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975 [1975b].
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España, con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo: 1928-1936*, Madrid, Aguilar, 1958.
- NÚÑEZ, R., «Miguel Hernández visto por sus amigos», *La Verdad* (Alicante), 11 de febrero de 1973, pp. 17-18.
- RIQUELME, Jesucristo, «García Lorca: influencia en un teatro social», *Empireuma*, 9 (1987).
- *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- «Puestas en escena del teatro de Miguel Hernández», en AA. VV., *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional Hernandiano*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 163-183.
- SAMANIEGO, Mercedes, *La política educativa en la II República*, Madrid, CSIC, 1977.
- TOWNSON, Nigel, *La República que no pudo ser*, Madrid, Taurus, 2002.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1977.
- ZAMBRANO, María, «Presencia de Miguel Hernández», *El País*, 9 de julio de 1978, pp. 6-7.

