Bases de una propuesta de aproximación semiótica al teatro alegórico y social de Miguel Hernández

Jesucristo Riquelme
Director del Centro Cultural de España
Santiago de Chile

Hipótesis previa

Al tratar de Miguel Hernández (MH) se nos impone un postulado como punto de partida: entender su figura como paradigma de una época, época crucial en el devenir histórico español del s. XX (artístico, literario, intelectual y político). Hernández se halla inmerso en una atmósfera de cambio (de los felices 20 a los tormentosos 30; de la pureza a la revolución): sus ansias de superación le inducen, desde su provincialismo, a incorporarse, en un principio, a la clase social y culturalmente más elevada y prestigiada, conforme a su personalísima interpretación de la realidad en constante proceso de madurez y concienciación. Pero apenas le resultará exitoso el empeño.

Vamos a plantear en esta ocasión el intento de explicación de los haces de relaciones (internas y externas) que dotan de significado y sentido a una obra dramática desde su génesis. Concebimos, pues, los textos hernandianos como un compromiso extra, inter e intra-artístico, según se desprende de su ensamblaje semiótico (en sus tres vertientes: pragmática, sintáctica y semántica). Ello implica atención al escritor-artista como hombre y al arte en su relación con la historia (dimensión extra-artística), a las relaciones con otras expresiones artísticas de la época (dimensión inter-artística) y a las relaciones internas de la obra, como literatura y como espectáculo, contextualizadas en su momento, en lo que a sintaxis y semántica se refiere (dimensión intra-artística).

El MH dramaturgo realiza la simbiosis de la más amplia gama de influencias: sus productos artísticos son el resultado de la esmerada labor de fusión entre vida interior, compromiso convivencial y tradición literaria; de aquí que podamos aplicar criterios de análisis e indagación basados en: 1) biografía e interpretaciones psicologistas (la naturaleza, el panteísmo o hilozoísmo hernandiano, la peculiar propuesta idealista del idilio utópico de los trabajadores), 2) constumbrismo, verismo y tradicionalismo social simplista, y 3) interconexión histórica de conflictos sociales, siempre amortiguados por incursiones afectivas: el intimismo amoroso reprimido y condicionado por las relaciones interhumanas. En esta línea, MH se decanta hacia un tratamiento latente político; este relevante aspecto (implícito o 'a profundis') se revela en las sucesivas puestas en escena —desde el auto sacramental hasta *El labrador de más aire*; evidente en el teatro de la guerra donde, a través de nítidas intenciones políticas relativamente falseadoras o mitificadoras se descubre y aclara las elaboraciones alegóricas y simbólicas de toda su producción teatral. Aunque nos movamos en terrenos tan resbaladizos como la arriesgada interpretación psicologista o la audacia en la explicación soterrada del simbolismo político subyacente, p. ej. en *El labrador*, hemos de sugerir la conclusión de que para referirnos a toda la concepción escénica de MH en sus dramas se nos permita hablar de teatro político, aun cuando obedezca a criterios ideológicos prontamente enfrentados en su partidismo (pero a la vez con numerosas constantes: el sentido de libertad, justicia, solidaridad, deleite por la naturaleza, lo amoroso como lo más íntimo por sobre lo demás, etc.). La afirmación de que todo el de MH se concibe como un teatro político se sustenta además pretenciosamente en una nueva hipótesis de metalectura o lectura metadramática, según la cual el personaje protagonista no se identifica con el autor, esto es, el yo poemático no coincide en toda la complejidad de pensamiento y acción del yo real-autor; ello provoca (en una transacción de la posición aristotélica al brechtismo) que el énfasis recaiga en la recepción (pragmática), es decir, que más allá de lo vivido por el personaje el lector extraiga sus propias conclusiones. Concretamente, aunque el planteamiento de *Los hijos de la piedra* venga a postular que el conflicto social estriba en las relaciones humanas de los individuos concretos, el desenlace y la reflexión que se abre al espectador le conduce a que es el sistema (lo político) el causante de la masacre y de las violaciones afectivas y sociales. Las referencias explícitas en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* como testimonio anticomunista y antianarquista o en *El labrador*, por contra, a esgrimir la hoz y el martillo, no dejan lugar a dudas de la politización del teatro de MH.

Método

Un análisis crítico ha de partir de una base objetiva (en pro de una ciencia de la literatura y el espectáculo), a sabiendas de los riesgos de «el heroísmo de la objetividad» que como axioma utópico ya enunció Max Weber. Al añadir un grado subjetivo de juicios de valor nos introducimos en la historia de la cultura,

más allá de la aséptica crítica literaria, alcanzando, por tanto, una mayor trascendencia.

Nuestra aproximación no se ceñirá exclusivamente a lo escrito, sino al «ámbito total de la comunicación literaria», al que se refiere Schmidt, definiendo el teatro como un sistema de signos, estímulos e indicios (en afirmación de A. Tordera). Será preciso, por consiguiente, discernir entre Texto Dramático (lo escrito) y Texto Teatral (lo representado, el espectáculo). Nos parece de capital relevancia entender el texto dramático (lo presentado por el escritor) como el resultado de una tarea de sustitución o codificación escrita por parte del dramaturgo que piensa en una 'puesta-en-escena-previa'; el «pre-texto» ya no lo concebiremos como la parte escrita (en relación con los posteriores y posibles textos teatrales o propuestas hechas realidad en la escena) sino como la ideal/irreal representación previa en la imaginación del autor. El error esencial del teatro poético fallido (y ello recae en MH) radica en la recreación o delectación en la escritura misma, olvidando que es *en la práctica* el proceso de una primera codificación dramática («metalenguaje», stricto sensu) que deja constancia para las posteriores puestas en escena.

Teniendo en cuenta que la obra de arte permanece viva desde que participa en la república de la cultura con sucesivos cambios de sentido, el método que proponemos es el semiótico, si bien que adaptado a partir de sus propias premisas: los signos lingüísticos y tipográficos, el 'mensaje', es inmutable (las palabras... son las mismas), pero no coinciden siempre los signos literarios; su significado simbólico, en función de los nuevos receptores y sistemas de valores que lo amparan: por ello varían las interpretaciones críticas en una misma o en distintas épocas.

La semiótica parte del estudio de los signos. Según Morris las relaciones de todo signo (cualquier objeto perceptible que representa otro objeto no presente o la idea de algo material o insustancial) se establecen al unísono con otros signos, con objetos no sígnicos y con los usuarios, distinguiendo entre lo sintáctico, lo semántico y lo pragmático, respectivamente; y es este triple lazo el que dota de su complejo significado a cada signo. Ahora bien, aunque para Morris «*lo sintáctico* no alcanza su cabal comprensión hasta que no se inserta en *lo semántico*, que a su vez, para su total comprensión debe ser enmarcado en *lo pragmático*», debemos entender que el orden de aproximación al texto artístico metodológica y expositivamente es un ciclo a la inversa porque posee 'a prioris' contextualizadores en sus orígenes:

pragmática → semántica → sintáctica → semántica → pragmática.

El principio y el fin basados en la dimensión pragmática facilita el estudio de la génesis, las causas de la producción, la relación con la sociedad del momento de la creación —lo que podemos entender como el sentido primero— y las nuevas relaciones con los usuarios, los lectores, los espectadores de un tiempo posterior, su difusión, su elaboración, etc. —lo que supondría nuevos sentidos, similares o no al primero—.

Finalmente, apuntar que en el marco semiótico nos valemos de un método interdisciplinario para intentar perfeccionar la capacidad crítica y complemen-

tarla: la historia, la psicología, la sociología, la estilística, etc., «sub specie semiotica». Si al método así concebido —no al modo quizás ortodoxo o compartimentado— le aplicamos la teoría cosmovisionaria de C. Bousoño, obtenemos, sin duda —con el 'método semiótico interdisciplinario' que presentamos—, resultados más amplios y revitalizadores y con menos limitaciones que con el estructuralismo y menos mecanicistas que con la crítica marxista (con los aportes de algunos presupuestos del «estructuralismo genético» de L. Goldman).

En conclusión, el doble acercamiento al lenguaje poético y al lenguaje dramático posibilita y facilita el posterior trabajo dramatúrgico de comprensión lectora y/o puesta en escena. Como consecuencia de todo lo apuntado realizamos a continuación cinco calas que tratan básicamente de los siguientes aspectos que esbozaremos para sentar las bases de un debate posterior necesario:

A. Sobre el *Texto Dramático*:
1. Pragmática: génesis, resultado final, reacción socioliteraria...
2. Semántica: tema, primer sentido...
3. Sintáctica: estructuras, lengua...
4. Semántica: sistemas sígnicos, tiempo, espacio, personajes...

B. Sobre el *Texto Teatral*:
5. Pragmática-Semántica: puestas en escena, el espectáculo, nuevos sentidos...

Debido a lo amplio de este planteamiento, reducimos al máximo nuestras conclusiones extraídas de los cuantiosos parámetros de análisis propuestos aplicados al auto sacramental (QV), 1933-34, *Los hijos de la piedra* (HP), 1935, y *El labrador de más aire* (LA), 1936.

1. **Pragmática**

Se trata de una contextualización de los resortes y rasgos dramáticos que implican el intento de explicación del eco provocado en el grado de individualismo de MH por los avatares de su época en el momento de escribir.

Se vive una etapa vacilante ideológicamente, y en MH no se alcanza un estado de madurez intelectualizado sino más bien visceral antes de la guerra. (O. Paz habla de un marxismo simplón al referirse al R. Alberti de estos años). La idiosincrasia de MH es asimismo simplista y emuladora. Con todo, resulta imprescindible estudiar el contexto histórico por las decisivas vinculaciones y alusiones que persisten en la creación literaria del escritor oriolano. En algunas réplicas del teatro de Hernández nos parece estar leyendo un diario; así ocurre en HP para plantear el conflicto (con alusiones del Minero 3º a) a los conflictos entre Italia y Abisinia,... 1930-1934...) b) a Asturias, 1934, y c) a Casas Viejas, 1933): (a) «Que hay guerra entre los que hablan como el cura en misa y los que no se entiende lo que hablan. Dice que son muy negros. (b) También que en no sé qué parte del mundo declararon la huelga del hambre más de mil hombres de

nuestro oficio y se han muerto dentro de las minas casi todos. Les han gritado que salgan a los que quedan vivos y han contestado que les echen setecientas cajas para enterrar allí mismo los cadáveres. (c) Y dice que en la Andalucía andan a tiros con la guardia civil hombres de nuestra clase que piden revolución» (I, a, 1; *O. C.*, Losada, 1973, 2.ª edic., pág. 596).

En este sentido es antológica la siguiente cita de Jardiel Poncela en su novela *La tourné de Dios* para justificar que se escribió en 1929, aunque se publica en 1932, y que no es un oportunismo histórico la chanza sobre Dios o la religión por mor de lo republicano o lo izquierdista: «Desde entonces las cosas han variado bastante y al disponerme a entregar a la imprenta las primeras cuartillas de *La 'tourné' de Dios*, hace justamente un año que España se rige por el sistema republicano. Intento hacer comprender con este preámbulo que *La tourné de Dios* no es un libro 'de circunstancias'. Más claro: que «no me valgo» de un régimen democrático, ni de la hegemonía del liberalismo, ni del éxito del laicismo «para burlarme de las derechas». (...) Desde entonces y en progresión creciente, ser ateo ha sido una moda, un 'snobismo', una epidemia. Y hoy, en cuanto un hombre tiene éxito en algo —uno de esos éxitos fugaces característicos de la época—, el triunfador se organiza un banquete, se infla de vanidad, deja de saludar a las amistades y se hace ateo. (...) Es de risa».

a. *Contexto y motivación histórica*

En QV se imponen las preocupaciones sociales, siempre vigentes en MH, si bien las influencias de Ramón Sijé (con un borrador de una especie de auto sacramental también) y las más generales y abstractas del futuro obispo oriolano Luis Almarcha —en aplicación de las ideas propias del clérigo y las emanadas de las encíclicas papales *De rerum novarum* (1891) y *Quadragessimo anno* (1931)— hacen que nuestro autor produzca una obra dramática que adquiere un sentido en 1934 de compromiso, floreciendo dentro del movimiento derechista, católico muy cercano a la ACNP del futuro Cardenal Herrera; próximo, en definitiva, a la CEDA e incluso a la Falange primitiva de José Antonio o de Eugenio Montes. Culturalmente se desarrolla en el ambiente de revalorización del mundo barroco de los años 20 y 30. La temática religiosa escasamente pródiga en la época se explica por la identificación entre Religión y Política, que conduce a una primera cosmovisión hernandiana desde su perspectiva provinciana. Ante la inviabilidad de la reforma agraria en la II República y de la desajustada situación de la Iglesia Católica, MH propone un mundo idílico, un paraíso caracterizado por la fraternidad cristiana y la solidaridad, donde el siervo y el obrero permanecen placentera y sumisamente sometidos al señor; ése es el camino hacia Dios, acatamiento a la jerarquía eclesiástica, obediencia y humildad.

Los condicionamientos reales que influyeron en el escritor oriolano para propiciar el abandono de su mentalidad pueblerina y religiosa, definida por un arte todavía hermético y puro, se circunscriben a las vivencias experimentadas entre 1934 y 1935 cuando MH se instala en Madrid. La sociedad española progresista e intelectual se caracteriza ya por el libre pensamiento que supera

las constricciones de la moral cristiana y su doctrina social. MH llega a repudiar su anterior labor en favor de lo religioso, rechaza las ideas sostenidas en el auto sacramental e increpa a la institución eclesiástica («Sonreídme» y «Alba de hachas» son los poemas clave). Su vida en Madrid le permite conocer los problemas más acuciantes del país; se le abre un mundo de mayores horizontes, desmitificador, preocupado por los aconteceres de la vida diaria y algo apartado de oraciones y ritos externos. Vive, no sin estupefacción, los revueltos ecos de la represión de Asturias, en octubre de 1934, y asimila el régimen del bienio negro (en la II República) como caracterizado por la imposición autoritaria, antidemocrática, antiliberal y demasiado obediente al gran capital y al sagrario. En este sentido, HP constituye una de las más virulentas acusaciones al dirigismo de Lerroux y Gil Robles. Otro de los factores altamente condicionante para comprender el giro hernandiano lo suponen las nuevas amistades y los nuevos magisterios de pensadores progresistas. Pero no sólo por su actividad literaria o intelectual sino también por la vida sensual y alegre que comparte; MH accede a una moral natural, de respeto y tolerancia, y se libera de su desbordante vitalidad hasta entonces reprimida por prejuicios católicos y provincianos. A. Almarcha, Sijé, Pemán o Bergamín, suceden Alberti, G.ª Lorca, González Tuñón, Aleixandre o Neruda, e incluso Machado y Unamuno.

b. *Género Literario*

Si QV se construye sobre el modelo calderoniano del auto sacramental, añadiéndole rasgos sobre la naturaleza y el trabajo más un componente social (socio-político), tanto HP como LA se constituyen en tragedias rurales/aldeanas de patrono basadas en las comedias de comendador de Lope de Vega, construidas sobre los cánones de cuatro corrientes que fluyen en la escena española desde fines del s. XIX: 1) el teatro poético y, en ocasiones, de raigambre musical (como la zarzuela), 2) la tradición del honor ofendido del teatro seiscentista, que en MH (y en los orígenes del drama social en Dicenta...) se convierte en orgullo y amor propio heridos por conflictos de celos amorosos, 3) la primigenia localización rural o montesa —nunca urbana— de sus piezas, con el subsiguiente entronque tradicional y —en MH— vital de la oposición aldea/ciudad, y 4) el teatro social, nacido al mismo tiempo que el drama rural. En definitiva, este teatro de MH se peculiarizará por lo social tamizado por el amor, que aparece en estructura superficial, aunque latiendo un oculto y real conflicto de clases, lo comprendan (tarde) o no los propios personajes. Uno de sus mayores aciertos consistirá en el perfecto equilibrio de motivos rurales, sociales y de afecto o inquina personal debido a la dosis adecuada —aunque no participemos de su postura ideológica— de amor y/o envidia. Mas, frente al acierto, el fracaso lo supone el exceso de lirismo y simplismo popular en la oposiciones.

c. En cuanto a la relaciones con otras obras, se colige la prolija lectura de MH

y su sorprendente capacidad de retención, pues no sólo en el tratamiento temático, ambiental o estructural, sino también en el detalle léxico y plástico, emula a sus modelos. Las referencias oscilarán entre los clásicos áureos (Calderón, Góngora, San Juan de la Cruz, Lope, Tirso...) y entre los más próximos o contemporáneos (Pemán, Bergamín, Alberti, G.ª Lorca; Dicenta, Machado, Unamuno...).

2. **Primera aproximación semántica**

Varias, y no sólo una, son las interpretaciones que ofrecen los dramas hernandianos; varios niveles de lectura interrelacionados que configuran una determinada cosmovisión. Nos referimos ahora al *significado*; después cada recepción del texto por parte de individuos concretos y contextos diferentes generará un *sentido* distinto o coincidente.

En QV podemos apreciar las siguientes posibles lecturas:

1) lectura *religiosa* en dos vertientes: la cristiana-católica (La Redención divina premia con la Gracia eterna el afán de pureza y perfección y el arrepentimiento de toda perversión material) y la panteísta-hilozoísta (dejado llevar el escritor por su misticismo pagano y su apego a la Naturaleza, confiere al mundo y a sus criaturas una vida propia); 2) *costumbrismo utópico*: el auto nos sumerge en una coexistencia de agro y pastoreo, en el mundo del trabajo, intentando conservar ese mundo idílico, enajenante, del campo (puro y casto) en oposición a la ciudad (viciosa y corruptora); 3) lectura *socio-política*: entre 1933 y 1934 MH rechaza la lucha de clases, condena a los trabajadores subversivos, revolucionarios y huelguistas frente a los intereses de la clase dominante; defiende los valores tradicionales y sociales de la 'derecha' monárquica que se oponen a los abusos expansionistas e injustos de las fuezas republicanas (comunistas, anarquistas...); 4) *ético-epistemológica*: la inocencia e ignorancia del Hombre se abandonan por los conocimientos que proporciona la experiencia y que sólo conducen al dolor, afirma el poeta (desde una perspectiva afín al personalismo cristiano más que al existencialismo pesimista); el comportamiento del Hombre permanecerá ofuscado por la falta de guía (trascendental): en este sentido, QV pertenece a la tradición de las «moralidades» o los «enxempla» cristiano-medievales; el conocimiento del hombre, pues, deriva de la idea de Dios, sin la cual el Hombre continúa en su ignorancia abocada al nihilismo. En conclusión, MH sintetiza en el personaje alegórico del Hombre a toda la humanidad y las complejas circunstancias determinadoras del devenir histórico, en el que han de incidir y coincidir las variables éticas, costumbristas, sociopolíticas y religiosas como un todo.

En HP y LA, MH —todavía en proceso de madurez ideológica comparte la carga semántica de sus dramas entre la vertiente política reivindicativa y la vertiente íntima de la convivencia social: aspectos que en Hernández no coinciden aún, pues ante el abuso social que perturba las relaciones humanas y degenera la estructura jerárquica el dramaturgo oriolano reclama autenticidad, respeto, orden y amor entre Administración y administrados, entre patronos y obreros,

pero manteniendo el régimen establecido: los conflictos surgen —viene a afirmar— a causa de los individuos no del sistema. Estas dos tragedias (estrechamente relacionadas) presentan un movimiento ideológico regresivo: HP se presenta como una obra social en la que hay un conflicto amoroso también, mientras que LA aparece como una intrincada historia de amor estereotipado que se ve doblemente perturbado con el conflicto social (Isabel/Don Augusto).

El tono (o relación atmósfera-tema), en HP, resulta más agrio y deleznable, propio de un enconado tratamiento directamente social (aunque en estricto sentido la rebelión no sea propiciada por lo social); con LA el escritor se sobrepone a lo estrictamente social: y es éste otro de los valores la obra hernandiana ya que el teatro —el arte— no debe exclusiva ni directamente reducirse a abordar los problemas de la hora política de su momento, sino más bien responder prioritariamente a las preocupaciones y anhelos de la esencial humanidad, tal como sólo el genio del escritor puede intuirlos.

3. **Dimensión sintáctica**

Tal como mencionaremos, son muchos los parámetros que pueden ser aplicados. El apoyo de la estadística ratifica ciertas conclusiones con mayor exactitud y cientifismo que la mera intuición del analista.

a. *Aproximación estructural*

Amén de las estructuras externas (en partes o actos, siempre tres en MH), para escudriñar en la estructura interna tres son los enfoques habituales que pueden aplicarse a una obra de teatro: el secuencial (núcleos y catálisis), según R. Barthes; la segmentación de las situaciones dramáticas, de Jansen; y la lógica de los posibles narrativos desde el punto de vista del argumento (lineal en MH), siguiendo a Bremond (método que ya adaptó al análisis del drama A. Ubersfeld). De tan prolija formalización se extraen muy ricas conclusiones; se describe y se explica con rigor, se tiene en cuenta las variaciones de la tensión, las oscilaciones de los diversos conflictos, el movimiento climático, etc.

En las tres obras analizadas, presentadas por MH a pesar de todo como obras de «tesis», se revelan las incursiones del autor, pues los hechos y las descripciones se ofrecen ya prejuzgados; ello se verifica a través de los síntomas y las catálisis y las rupturas de la lógica argumental (de modo muy claro en QV y LA).

De QV a LA evoluciona la complejidad estructural: de una presentación sencilla se complican los conflictos y la trama. Así de una línea estructural en QV, pasamos a dos en HP (mundo laboral y mundo personal) y a cuatro en LA (conflictos amorosos, sociales, de envidia y socioamorosos). En esta obra MH logra un equilibrio estructural y una gran diversidad temática o conflictiva; conjuga efectos antitéticos: expectación e intriga, por un lado, y «relación» como técnica dramática, por otro; tragicismo con vitalismo; «pena» con «esperanza» hernandiana.

b. *Estrategia de los personajes*

La disposición o presencia de los personajes en las situaciones dramáticas colabora en la producción del significado de la pieza teatral y proporciona sugerentes efectos plásticos en la puesta en escena.

Dos conclusiones generales podemos, en principio, extraer y aplicar al teatro de MH: a) los momentos de mayor tensión dramática se expresan por medio de la prodigalidad de personajes en escena, y b) el movimiento de personajes (entradas/salidas) y la acción con sus contrastes —verdadera peculiaridad del hacer dramático hernandiano— (fuerzas positivas y negativas, del bien y del mal, contrapuntos tensionales, variedad de ámbitos conflictivos, etc.) ofrecen cierto atractivo dinamismo dramatúrgico, aunque siempre muy elemental.

En QV, empero, las reiteradas apariciones no garantizan la importancia de las figuras: al ser los personajes alegorías y no seres literarios 'humanos', el análisis psicológico se abandona y se cargan de efectividad funcional; aparecen para desencadenar la acción, de ahí que la Carne haga acto de presencia en dos ocasiones (en las dos primeras partes) para motivar las dos caídas pecaminosas del Hombre Niño/Hombre. Es el más claro ejemplo de coincidencia entre presencia de personaje y movimiento climático, con lo que se potencia su valor simbólico. En HP, la estrategia dramática de los personajes ratifica la constatación de que el conflicto y la intriga son dobles. El ámbito socio-laboral hace que la acumulación de personajes sea mayor y nunca rebase el mínimo de cinco (personaje colectivo de los Mineros); mientras, el ámbito afectivo-amoroso se reduce a la intimidad de la pareja (amado-amada, amante-confidente). En los tres actos dispone MH estratégicamente a sus personajes para producir una continua alternancia entre personajes y diálogo diferenciados temática y tonalmente; y después también añade un efecto distanciador brechtiano, desde el punto de vista de la estrucutra de la trama (como contrapunto por innovación de personajes, tema o tratamiento dinámico): Pastor más Retama en la fase anterior del primer acto; cuando entre el Leñador cantando, en la fase posterior del primer acto; o la entrada de los Vendimiadores al cerrar el segundo acto (fase posterior); o la oposición sosiego/agitación y muerte con los disparos con que finaliza el drama (fase posterior del tercer acto). MH acierta en su teatro cuando el movimiento interno de la escena o sus sucesiones son rápidas; pero yerra en la larga incorporación de situaciones dramáticas que no hacen progresar la acción y detienen en exceso su desarrollo: son las prolongadas escenas o secuencias retóricas, esteticistas en cuanto a la palabra, escasamente teatrales (como ocurre al iniciarse la obra). LA se caracteriza por la predilección de escenas que suelen transcurrir entre dos personajes que no se corresponden en sus objetivos; ello junto a la relativa abundancia de soliloquios, dota al drama de una tendencia manifiesta hacia el lirismo y los problemas más íntimos. En el marco de los contrapuntos tensionales debidos a las alternancias de los cuatro conflictos que soportan el argumento de LA, el intimismo —como rasgo peculiar en el universo dramático de MH— es destacado por la constante presencia de Juan-Encarnación, personajes en torno a los cuales gira el drama y cuyos conflictos parecen resolverse con el amor mutuo final.

c. *Tipos de relaciones en la configuración de personajes*

Teniendo en cuenta las relaciones de la presencia escénica de los personajes podemos establecer la siguiente clasificación: a) relación de concomitancia, si los personajes aparecen siempre única y exclusivamente en las mismas escenas; b) relación de dominancia, si uno de los personajes coincide en escena con otro que permanece en más escenas; y c) relación de independencia, en el caso en que los personajes no coincidan nunca en las tablas (si completan con su presencia todo el acto o toda la obra hablamos de complementariedad escénica; si quedan libres algunas situaciones dramáticas sin que ninguno de ellos aparezca, estamos ante una alternancia escénica). Con estas disposiciones se establecen una relaciones más complejas de la trama dramática a través de los lazos de unión/desunión entre los personajes. Desentrañar el posible hábil empleo y la organización presencial de los personajes induce a conclusiones más amplias sobre la distribución y el análisis de los personajes que manifestar un simple maniqueísmo.

En QV, la independencia alternante evidencia la reflexiva estructuración dramática del autor. Un ejemplo bastará: la Voz-de-la-Verdad, por un lado, el Buen Labrador y el Campesino, por otro, y finalmente los Siete Pecados Capitales coincidentes en las fases de la tercera parte se reparten los momentos «felices» del Hombre: arrepentimiento, perdón y salvación eterna (corroborada ésta dramáticamente con la corrupción o aniquilamiento de lo material). De los veinticuatro personajes sólo cuatro aparecen en las tres partes: se trata de elementos inherentes al hombre desde su nacimiento, que condicionan el sentido último de la vida (Hombre, Deseo, Cinco Sentidos, Carne). La trascendencia de lo humano viene determinada por los personajes que irrumpen en la tercera parte, la Voz-de-la-Verdad y el Buen Labrador (y, en menor medida, el Campesino).

El significado de HP se puede llegar a explicar extrayendo las conclusiones de este apartado. Por medio de los juegos de relaciones entre las configuraciones de personajes pasamos de la independencia alternante (las dos líneas conflictivas) a la complementariedad, en la que se oponen los mundos de los trabajadores y el del poderoso, hasta la relación de dominancia, donde se esclarece la dependencia de unas figuras y unas funciones simbólicas a otras: MH logra crear la sensación de masa impotente en Montecabra, masa desencantada, masa desnortada y masa rebelde según se rigiera por los deseos del amo o por la instigación del Pastor. Para ello Hernández se apoya en fuertes relaciones de concomitancia o dominancia entre sus personajes, que se alían: así la oposición se establece, sobre todo, entre la afinidad de las pervertidas intenciones del Señor y el Capataz, y la ruptura de los amores —causa central de la rebelión— entre Pastor y Retama. Todo ello se ultima con la desintegración en las relaciones de los personajes; la independencia del cierra vuelve a subrayar la ductilidad y versatilidad de conflictos aparentemente resueltos, y vueltos a vivir con la masacre del segundo desenlace (el final de la obra). Una vez creada, en HP, la configuración del primer acto sigue MH un procedimiento similar al de QV:

acumula nuevas figuras en los otros actos exclusivamente, aunque no sea un esquema-cliché idéntico; se repiten constantemente los trabajadores: Cinco Mineros, Cinco Mujeres, Pastor, Retama, Leñador y Señor.

A lo largo de LA las relaciones establecidas en los personajes descubren configuraciones que se basan en grupos de personajes definidos por su carácter coral o por su incidencia conflictiva. El espléndido uso de la independencia escénica evidencia el origen de los conflictos y los intereses inconexos de los aldeanos; e incluso favorece la alianza traidora entre Alonso y Don Augusto.

d. *Indicio de movilidad de los personajes*

El indicio de movilidad de los personajes consiste en la relación entrada/salida de un personaje por situaciones dramáticas: es decir, la presencia continua o discontinua, reiterada o no de los personajes en la escena (p. ej., cuatro entradas/salidas en diez situaciones dramáticas presentes). Como rasgo general, la dramaturgia hernandiana está basada en esta doble conclusión: a) la tensión, la intriga, la expectación y el mayor grado de conflictividad se expresan a través de una gran movilidad (próxima al 1); por contra, b) las referencias arcádicas y el sosiego temático implican una reducida movilidad.

En la primera parte de QV, destaca la movilidad de Amor e Inocencia que aportan una ligera intriga a la anécdota; por el contrario, el estatismo escénico del Hombre Niño obliga a la focalización del personaje-símbolo desde el comienzo. En la segunda parte, descuella el movimiento de las sucesivas entradas/salidas del Deseo, como tentación que acecha. En términos absolutos, la movilidad de los Cinco Sentidos y la Carne es plena (=1), como la de la Pastora y los Cuatro Ecos. En la tercera parte sobresale el efectismo y la sorpresa de las voces en 'off' (Voz-de-la-Verdad). La movilidad se hace morosa y lenta con prolongada presencia de los personajes en las tablas: la acción se detiene y se presenta el compungido arrepentimiento y la elaboración del pan eucarístico. Por ello, al acabarse los engaños, las persecuciones, los ocultamientos, etc., la movilidad se resiente y disminuye (lo que resulta ciertamente coherente).

En el primer acto de HP destaca la movilidad del Pastor, frente a la quietud del Señor y del Capataz, quienes con una sola entrada/salida permanecen en escena siete situaciones dramáticas. Este ínfimo indicio de movilidad persiste a lo largo de toda la obra: MH manifiesta así la severidad y el dominio de la situación del Señor. Los demás personajes muestran su inquietud con repetidas entradas/salidas. Mas por consistir el acto primero en la presentación del mundo idílico y sereno, y el planteamiento del conflicto posee el más bajo índice de movilidad de todos los actos. En el segundo, los episodios se precipitan y los personajes deambulan con angustia en busca de soluciones: el movimiento escénico llega a su máxima cota. Los Cinco Mineros manifiestan su zozobra por encontrar el fin de la injusticia y paliar sus efectos: sus entradas en escena son cuantiosas y su permanencia mínima. La impresión de una situación límite, del hastío de la masa sin capacidad para concluir tan ignominioso trance la plasma

MH con la acumulación de gran número de personajes y frecuentes movimientos de grupos a lo largo del último acto.

El indicio de movilidad en LA es escaso; el mucho movimiento que se aprecia responde a personajes distintos que entran en la escena. MH culmina su concepción dramática antes de la guerra siguiendo las líneas trazadas con anterioridad: Juan y Encarnación, personajes del drama sobre los que recae la tragedia, revelan el/los significado/s último/s de LA. Sus entradas/salidas sirven al dramaturgo para situarlos en contextos diferenciados sobre el problema que se vaya a abordar, además de extasiarse en el caso de Encarnación con sus citas amorosas. Ello produce una rica variación temática y crece asimismo la expectación y la información ya que no sabemos qué línea anecdótica es la que se va a seguir: los acontecimientos nos sobrecogen y nos afianzan el trabado mosaico argumental de la obra, en favor de una mayor reflexión por parte del público receptor.

e. *La palabra*

El minucioso estudio de los signos verbales desde el punto de vista estilístico es una exigencia en los dramas de MH, insertos en lo que ampliamente se conoce como teatro poético, ya en verso (QV y LA) ya en prosa (HP). El análisis de la palabra ratifica los grandes errores del teatro (fallido) de MH en dos aspectos básicos: 1) apenas se pretende distinguir retóricamente entre las acotaciones y las réplicas de los personajes en el texto escrito, y 2) se aprecia en exceso la falta absoluta de adecuación o acomodación entre lenguaje y situación, o entre modo de expresión y personajes; caso palmario supone HP, donde se desvirtúa el costumbrismo/verismo por el desproporcionado exceso en el deleite esteticista y los alambicamientos formales de su preciosista elaboración (poco acordes al talante de los trabajadores del monte).

Resaltemos que la métrica de QV —simplificada en LA—, con arte menor por escansión exclusiva, se caracteriza: a) por ser poliestrófica y polimétrica, y b) por las sugerencias en el dramatismo de sus muchos versos compartidos entre personajes, superando incluso la barrera de las escenas. Asimismo resulta peculiar en MH la diferenciación sociolingüística por medio del coloquialismo y el popularismo (que no sólo alcanza a QV sino también a HP y LA): a través de la manera en que se expresan se pone de manifiesto la descalificación social de los personajes negativos (soeces e irreverentes), lo cual conduce al maniqueísmo, aunque —por otro lado— se procura un retrato costumbrista y localista, fiel como el verismo. En LA la yuxtaposición de estilos (culto y coloquial) —no muy conseguida poética ni dramáticamente— goza de un correlato temático —además de con las oscilaciones tensión/distensión— con el tragicismo que impera en la obra acibarado por el humor (el matrimonio Antonina-Carmelo o las ocurrencias de Tomaso lo ilustran).

En LA la lengua se ha hecho caliente y vibrante, y, sobre todo, menos intelectualizada; más dotada de alegría vital y lirismo —a pesar de que se

termine con un llanto elegíaco, en claro abandono estético del sabor agrio de HP. Disminuye a su vez el retoricismo de QV y la comunicación se vuelve más reflexiva y adecuada que en HP; las metáforas se convierten en LA en aumento de fenómenos visionarios. No obstante lo apuntado, la poesía que se disemina por LA es de una muy alta calidad: obviando la inverosimilitud por el carácter propio del teatro poético, MH procura apropiar la expresión literaria para pincelar un mismo cuadro con mundos conflictivos diversos; destaquemos el intimismo que confiere a la obra el verso de arte menor (sobre el amor) y la veta popular de la realidad natural (ambiente campesino) y social a través de estrofas como el romante, la redondilla o la copla; al utilizar en todos metros y estrofas populares funde MH los conflictos de su mundo dramático (vertientes social y personal) contemplados desde la perspectiva del más ejemplar hombre del campo: el labrador. Es decir, si Lope de Vega hablaba a todos los personajes de «usted» (arte mayor), MH les habla de «tú» (arte menor).

f. *Densidad de la palabra*

Se ocupa este parámetro de la cuantificación en el uso de la palabra. El criterio habitual seguido por MH es muy simple: a la figura que otorga mayor importancia en la obra cede con más liberalidad la palabra. La longitud de las intervenciones en el diálogo puede obviar o atenuar los resultados de la jerarquía escénica y de la jerarquía verbal. De igual modo, la relación entre presencia-réplica nos facilita la evidencia de la importancia de lo verbal o lo escénico en el conflicto.

Constatamos que, en QV, el Hombre aumenta progresivamente en las tres partes sus intervenciones y su extensión; el Deseo, como antagonista de la acción, interviene con frecuencia, y sólo disminuye su densidad en la tercera parte; precisamente cuando la Carne, por hacerse especial hincapié en su arrepentimiento, aumenta su parca densidad lingüística: este personaje había llenado la escena con su lúbrica presencia aunque apenas había hablado.

Es en el último acto de HP en el que su expresión adquiere mejor sentido teatral: hay menos réplicas aunque sea más extensas: éstas conducen inexorablemente a la rebelión y se impregnan de contenidos más discursivos y dialécticos. Se evita ahora la fatigosa e insulsa repetición de los personajes colectivos con variaciones léxico-sintácticas de idéntivo valor semántico.

LA se presenta como una pieza dramática más proclive al largo parlamento que al diálogo; las intervenciones retrasan el desarrollo cabal del drama y no permiten culminar siempre una acción climática; suelen ser relatos, catálisis humorísticas, de entretenimiento o quejas amorosas. Una vez más, MH adolece de la economía verbal precisa para el teatro. Destacan las intervenciones de Juan, con la cuarta parte de los versos de la obra en su boca, y el aumento en número y extensión de sus réplicas en los tres actos, al igual que ocurre con Isabel quien va adquiriendo un preminente papel dramático conforme avanza la obra.

g. *Análisis cuantitativo de las relaciones de los personajes y sus «universos»*

Llamamos 'universo', siguiendo a Á. Berenguer, a la entidad de relación que reúne a dos o más personajes que tienen intereses comunes y lo reflejan en una relación más íntima o esencial que tiende a diferenciarlos de los demás; ello se concreta especialmente a través de sus intercambios de palabra. Con la aplicación de este enfoque profundizamos en la trama y en los planteamientos dramatúrgicos de los conflictos establecidos: se aprecia euritmia, equilibrio y armonía normalmente en la disposición argumental de los 'universos' creados.

Baste como ejemplo la ordenación de los 'universos' en HP, en donde se evidencia el claro proceso hacia un callejón sin salida con el doble desenlace de los dos universos implícitos finales: la situación injusta implica la rebelión para alcanzar el paraíso perdido; pero la revuelta provoca la represión última que restaura la humillada condición del trabajador.

También es habitual en MH, como se ve en LA, la supremacía escénica y lingüística de los protagonistas frente a la mayor concisión en los antagonistas.

No suele haber, en sentido profundo, un único protagonista en las obras de MH, aunque el héroe —en HP, v. gr.— se identifique con el Pastor, sólo ante la adversidad; el protagonista es el colectivo trabajador (con similar cantidad de emisiones y recepciones orales).

h. *El diálogo: encadenamiento e interrupciones*

De encadenamiento lógico y coherente se puede hablar en MH. Interesa destacar la relevancia que suscita una sucesión que obedece al esquema pregunta-respuesta, tal como sucede en la presentación de Don Augusto en LA, pues reflejan un fiel retrato de la separación de clases en este caso. Ahora bien, supone un lastre dramático que los engarces entre réplicas se base en el lirismo y la morosidad, ya que se propicia un diálogo artificioso, con la reiteración del orden en las intervenciones (demasiado previsible, en HP sobre todo), lo que se convierte en desafío ante una (adaptación o) puesta en escena.

Las interrupciones o cambios inesperados en el diálogo vienen dictadas por la estructura de «capa y espada» en que envuelve MH sus piezas: con engaños, en el auto, con temores hacia el patrón, en el teatro 'social'. En QV las interrupciones resaltan los valores sobrenaturales en el Hombre, en su perspectiva teológica, y de las voces interiores, milagrosas o en 'off', como efectos dramáticos. De hecho, en algunas ocasiones, más que de interrupciones de las réplicas cabría hablar de abruptas incursiones en escena. Los seis momentos de interrupción se ubican en situaciones claves para el desarrollo del drama sacro: conflictos decisivos de tentación o arrepentimiento, sufrimiento o sobrecogimiento muy efectistas. Se suscita un continuo juego entre verdad y engaño, fe y desconfianza, que se resuelve con el éxito aucarístico. Recuerda, sin duda, QV a las comedias clásicas de enredo, envueltas entre falsedades, fidelidades y malentendidos.

El camino abierto por el auto sacramental es seguido por HP. En este drama,

MH constriñe las intervenciones a pocos personajes de los muchos presentes: se trata de una manera de enfatizar el enfrentamiento con más intensidad climática: oposición Señor-Pastor, insultos Señor y Capataz-Mineros, etc.

Por medio de las (ya) nueve interrupciones que aparecen en LA, MH perfila y destaca los caracteres de sus personajes, en favor siempre de la técnica del contraste entre situaciones tensas y distendidas, conflictivas y humorísticas: serenidad y dulzura de Encarnación, soberbia e impaciencia de D. Augusto, moderación del conciliador Gabriel, gracia y alienación de Carmelo, rencor y alevosía de Alonso, conservadurismo de Mozos, Blasa o Gabriel mismo.

i. *Convenciones del lenguaje teatral: apartes y monólogos*

El aparte es una convención propia de la comedia, el humor o el melodrama. En QV son abundantes tanto por ser obra juvenil como por utilizar voluntariamente la técnica del engaño para hacer progresar la acción y presentar de modo alegre (deleitable y accesible como didáctica popular) dogmas teológicos. El aparte está monopolizado por el Deseo; pero en la tercera parte ya desaparece pues la etapa del arrepentimiento se colma de sinceridad y el significado del Deseo es repudiado por negativo. En HP disminuye su frecuencia (sólo cuatro); apenas le hace falta, aunque se caracterice mejor las parejas protagonista (amor entre Pastor y Retama) y antagonista (embaucación, alerta y cinismo de Señor y Capataz). En LA ya han desaparecido porque estamos ante una obra que afronta directamente sus problemas (y se elimina el juego simplista de confabulación entre personaje y público).

Con los monólogos se produce el preceso inverso: vamos de menos a más desde QV a LA; se destacan las cuitas amorosas y se proporciona la clave interpretativa del teatro social hernandiano, decantado —a nivel de historia— hacia el amor y —a nivel de discurso— hacia lo reivindicativo. Los cinco monólogos de QV son del Hombre Niño/Hombre, en momentos de duda y arrepentimiento; pero cae MH en efusiones líricas, escasamente teatrales; son, además, los parlamentos más extensos. En HP aún son relativamente poco numerosos; inciden sobre todo en instantes amorosos e íntimos, y sirven de contrapunto a los agrios avatares del Pueblo, pero no como edulcorante sino más bien como revelador del sufrimiento, especialmente en el tercer acto. Los dos monólogos (los del Pastor y Retama que cierran la obra) manifiestan el desenlace íntimo de la injusticia social provocada por el tirano: MH defiende la libertad del individuo como célula social, su derecho al trabajo y al amor; no hay en estos monólogos (de cierre y, por tanto, de conclusión) alusión alguna al cacique, lo que resta valor revolucionario absoluto o patente a la obra. Muy abundantes son en LA, donde ocupan la séptima parte (500 versos) del texto dramático total. El monólogo se adapta idealmente a las características de LA como drama propenso cualquier manifestación lírica: individuales (soliloquios) y colectivas (canciones corales y parlamentos sin avance dialógico). Es preciso resaltar que a la 'pena' hernandiana, resultado del vitalismo de MH impedido por la represión moral provinciana, la

represión social, y luego la política, y la individual (prisión), le corresponde también una 'esperanza' hernandiana de la que nunca se desprende: «dejadme la esperanza» escribe en *El hombre acecha*; en LA luchará —mucho antes— contra la adversidad: «Largo amor y larga pena, / larga nieve y fuego largo, / largo amor» que resurgirá con: «No me traigas una espada / de suspiros, un manojo / de aire y penas».

4. **Semántica**

Profundizaremos en el significado de las obras a través de los últimos parámetros de análisis: el tiempo, el espacio y los personajes, siempre desde sus posibilidades de interpretación.

a. *El tiempo*

Este sistema sígnico escénico (no lingüístico) resulta de singular relevancia en la recepción/compresión del texto, aunque T. Kowzan no lo citara en su clasificación, de 1968 (donde incluía signos definidos por sus cualidades espacio-temporales, pero no el tiempo en sí como variable o cuarta dimensión). La distribución temporal es muy cuidada por MH en todas sus obras, preocupado por las relaciones con los espacios sémicos y con la propia acción: simbolismo de las estaciones, las partes del día, etc. De capital importancia resulta la concepción en tres niveles en el auto sacramental: a) ahistoricidad: se tiende a la generalización, lo que implica un valor universal (ya el carácter eterno de la salvación en QV ya de la relaciones humanas en el teatro social), b) historicidad: el argumento de la obra se conecta estrechamente con los sucesos y las posiciones de la época (1933-1936), y c) poético-dramático: oposiciones internas luminosidad / oscuridad, bonanza / tempestad, mañana / noche. En HP, además, la insistencia del paso del tiempo intensifica la angustia popular por la incertidumbre del futuro. En LA se alcanza un dominio absoluto en el que la percepción de la obra como fuente luminosa tan sólo se ve oscurecida con el final mortal (al anochecer): MH crea en LA un mundo —con ilusiones amorosas vanas, futiles y frustadas— dominado por la insolencia, la violencia, la insolidaridad y el engaño.

b. *Espacios dramatúrgicos y sémicos*

El campo (la aldea o la naturaleza) es el elemento dramático más destacado, sobre todo en QV y LA; más relegado en HP. Se mantiene en todas las obras la pugna dialéctica tradicional entre ciudad versus campo. Existe en QV una retrospección hacia un mítico e idílico mundo (pastoral, y también campesino); pero esta regresión de vivir en sueños un mundo pretérito, inocente y puro (el mito de la Edad de Oro) no está apartado de la realidad histórica de los eferves-

centes años 30: esta postura conservadora e inmovilista se puede deber incluso a la influencia velada del carlismo muy en boga en la ciudad natal del autor, Orihuela, durante estos años: deseo de una sociedad agraria precapitalista, con una relación utópica entre patrono y obreros. Esta conclusión palmaria es extensible al resto de obras hernandianas. En HP, el espacio resalta la dureza y la agresividad de la situación obrera (tenuemente amortiguada por la visión idílica del principio y la proximidad de otras zonas arcádicas); las sugerencias de ahogo, represión y limitación que concurren se deben a la sensación de agrupamiento en espacios pequeños, cada vez más estrechos y en descenso. Lo amoroso se funde con lo campestre, en LA, y ello se evidencia en la captación poética de la tierra y la mujer: la tierra como mujer y la mujer como tierra, y su deducción social más trascendente: tanto la mujer como la tierra pertenecen a quien la ama y la fecunda. MH enriquece su acepción poética con vínculos biológicos que añade a las circunstancias históricas dolorosas que vive; consigue por ello una expresión épico-lírica original, perenne y total. En la idea de la fusión plena y panteísta, llega a afirmar Juan, el protagonista de LA, que la tierra no es suya sino que él mismo pertenece a la tierra. (Acepción que no escapa de la impronta social).

c. *Personajes*

Para cerrar el análisis del significado de la obra es precisa la interpretación de los personajes y sus mundos semánticos producidos: su contenido y su valor alegórico-simbólico y estructural. Los dramas hernandianos se caracterizan por la gran cantidad de personajes, definidos por el maniqueísmo y el melodramatismo; no obstante, logra MH sus mejores instantes dramáticos con la gallardía de las intervenciones en las que el protagonista (o el antagonista en su primera etapa) se erige en prototipo instigador de la rebelión y habla por todos; así en las arengas del Deseo en QV, del Pastor en HP y de Juan en LA. En esta última obra, junto a personajes corales y 'tipos', hay también un transparente culto a la individualidad heroica; ya no contemplamos un (único) movimiento colectivo, anónimo, sino la exaltación del individuo (del héroe que representa o encabeza un grupo); ésta parece ser la deuda de MH al tamizado romanticismo con el que la obra lopesca se aprehendió entonces, sobre la base ideológica del romanticismo-comunismo que había repudiado tanto Ramón Sijé.

La evolución cosmovisionaria de MH se capta desde un punto de vista de lectura metadramática (o metalectura), como apuntamos; en este sentido, hacemos una lectura muy política de los textos hernandianos relacionada con el simbolismo o la alegoría implícitos que ya propusimos.

d. *Esquema actanciales*

Los esquemas actanciales resaltan los valores funcionales de los protagonis-

tas, en continua lid frente a sus oponentes. El aparato actancial esclarece de manera sistematizada el funcionamiento semántico de la obra. En QV, las ausencias de actantes favorables a la felicidad divina y su existencia en apartados estructuralmente inadecuados facilitan la comprensión del significado y de la tesis del drama; el Hombre, hasta la tercera parte, jamás adopta una postura actancial de sujeto: MH pretendía decir entonces que el Hombre aisladamente no se define ni opta por nada, carece de voluntad (es un Hombre desvalido); al arrepentirse, es ya ayudado por la Gracia Divina (el Buen Labrador, la Voz-de-la-Verdad, el Campesino...) y alcanza la salvación (la contemplación eucarística de Dios). En HP, el movimiento actancial que hace avanzar la obra consiste en un continuo cambio progresivo entre los actantes sujeto y oponente, que van alternando. Cuando se rompe este dinamismo dramático (simple al ser dos bloques en conflicto) y no aparecer ningún opositor real al Señor, el futuro de los trabajadores se oscurece, y sólo es conjurado por el dramaturgo forzando los episodios siguientes, con un tono melodramático carente de éxito aunque verosímil. En LA los esquemas actanciales insisten a lo largo del drama en situaciones idénticas que no logran ser cumplidas hasta el final. Esto se consigue con el cambio de objeto: en los conflictos amoroso y socioamoroso, las cuatro mozas y Juan modifican sus miras amorosas; y con la traidora alianza del acto tercero entre D. Augusto y Alonso se resuelven los conflictos que denominamos social y de envidia. La mayoría de los vectores sujeto-objeto son frustrados, salvo los atentados contra el pueblo en el segundo acto: abuso en las condiciones de trabajo y ruina procurada a Juan; ello es posible debido a la sumisión del pueblo y a la inhibición de Juan, alienado por su ciego amor hacia Isabel. Ambos factores hacen que en ocasiones el actante oponente no exista de hecho y no impida el éxito de los cobardes-poderosos.

5. **Pragmática-Semántica del Texto Teatral**

Al tratar de las diversas puestas en escena detectamos la gran dificultad que supone el querer recoger datos precisos sobre la representación y su recepción: problemas de anotaciones escénicas (prácticamente inexistentes o irrecuperables los cuadernos de notas de dirección, escenografía, etc.) y la precariedad de medios y tiempo con la que se trabaja hacen que apenas se deje constancia de las sucesivas puestas en escena.

Ahora bien, para afrontar una aproximación pragmática de la representación hay que tener en cuenta el contexto histórico y cultural de dicho momento, las intenciones de la producción y dirección de la obra, los sitemas sígnicos (lingüísticos y no) que supone la puesta en escena en sí (la actuación, escenografía, luminotecnia, etc.), la promoción del espectáculo y su recepción por el público y la crítica en sus diferentes funciones. Asimismo se debe tener presente el lugar teatral y el calendario, al menos.

Reseñemos, por ahora, que de las tres obras de MH que tratamos han sido representadas en las siguientes ocasiones:

QV: una sola ocasión (con cuatro funciones en la provincia de Alicante); el estreno tuvo lugar en Orihuela el 13 de febrero de 1977 a cargo del grupo alcoyano La Cazuela, patrocinado por el entonces Instituto de Estudios Alicantinos (de la Diputación Provincial de Alicante).

HP: al margen algunas alusiones de representación en la Universidad de Valencia, sobre 1967, de lo que no hay mayores referencias, el estreno se llevó a cabo en la ciudad francesa de Toulouse el 31 de octubre de 1963, a cargo del grupo Amigos del Teatro Español (ATE) dirigidos por Manuel Martínez Azaña.

LA: ha sido la obra más representada, siempre después de la muerte del autor. Hay constatadas cuatro puestas en escena:

a) 1960, en Toulouse, lectura-espectáculo, el 12 de marzo, por el grupo ATE.
b) 1968, en Pedralba (Valencia): se trata del estreno en España (con cuatro funciones en la provincia de Valencia). El promotor y director (y actor) fue Juan Matéu Picó al frente del Cuadro Artístico de Pedralba (luego Grupo Teatral de Pedralba), en junio.
c) 1972, en Madrid: a cargo de la compañía del Teatro «Muñoz Seca» dirigida por Natalia Silva y Andrés Magdaleno. El estreno (presentado como mundial) tuvo lugar el 17 de octubre. Se mantuvo en cartel hasta mayo del año siguiente, con más de 200 representaciones. Viajó también por otros puntos de España (incluida Orihuela). Fue, eso sí, la primera representación con criterio empresarial.
d) 1977, en Barcelona: el 11 de junio, la Companyia de L'Assemblea d'Actors, Directors i Professionals Autònoms, dirigida finalmente por Jaume Nadal (habiendo iniciado la adaptación y los ensayos Trino Trives) actúa en el Teatre Grec.

Es importante destacar la relación pragmática de estas puestas es escena por lo que representan en cuanto a cambios de sentido y apropiación de lo semántico; es nota común en todas las propuestas una intención política inequívoca, a veces tergiversadora (e ilícita) según lo analizado a partir del texto dramático. El enfoque político de reivindicación sesgada hacia la derecha política (lo que se llamaba entonces «apolítico») parece ser una de las ideas —entre otras— que promovió los trabajos escénicos de QV en 1977 y LA de 1972, mientras que el uso decantado hacia la izquierda (o el antifranquismo) pareció inspirar las otras representaciones.

Los sistemas sígnicos escénicos analizables en toda representación son, además de la palabra y el tono (su declamación), el movimiento (y las figuras creadas por las posiciones de los actores y otros elementos presentes en la escena), la mímica, el gesto, el vestuario, el maquillaje (y el peinado, máscaras, etc.), el decorado, los accesorios, la iluminación, la música y el sonido (o efectos especiales).

Conclusión

QV es el producto de unas circunstancias socio-políticas (1933-1934) muy determinadas. Aunque la temática es prioritariamente religiosa, los avatares históricos no le hacen desentenderse de la realidad, entre la crisis y el conflicto. La teología se somete poéticamente a la naturaleza y a la cotidianidad que MH introduce sorprendentemente sin la menor apariencia de artificio. El carácter libresco en la inspiración, que tanto se defendió por escoliastas, más bien se desvanece y da entrada a la originalidad y actualidad hernandianas; mas su capacidad emuladora a nivel estilístico pronto aparece en el auto y no deja de ser intensa y reiterativa. Fuera cual fuere su evolución posterior, MH aparece en QV —por su limpia inspiración y su sincero sentimiento— como el poeta religioso que más sobresale en su época. Ahora bien, lo más interesante y novedoso en el auto estriba en la identificación entre la rebelión hostil a Dios y la revolución adversa al hombre: el desenlace potencia la salvación última del Hombre por la Gracia Divina frente a la indefensa vitalidad del ser humano por sí mismo.

Literariamente, se ha de discernir de modo claro entre su lirismo y su carácter dramático; aunque la valoración lírica de la obra funcione paralelamente a sus efectos dramáticos, a su estructura y a su ritmo. No podemos saber exactamente hasta qué punto el público que presenciaba los autos del siglo de oro, o el espectador contemporáneo, comprendía los problemas de la teología planteados sin la pesadez de un sermón, procurando combinar lo agradable y lo útil. Es muy posible que los símbolos y los valores alegóricos no sean del todo satisfactoriamente desvelados ni resueltos. Gran parte de atracción, por consiguiente, radica en la espectacularidad del montaje en relación con las obras de la época (tanto del s. XVII como del XX, en 1934 o en 1977) y en algunos atisbos de humor e intriga. Es decir, que aunque QV combine sus esencias teológico-dramáticas con un espléndido soporte teatral, es éste el que parece dominar en la apreciación del espectador: la razón, empero, de la importancia en su género radica en desarrollar la síntesis de las artes en la puesta en escena ('el espectáculo total'), tal como se primaba en la dramaturgia calderoniana.

Así pues, uno de los aspectos originiales de QV consiste fundamentalmente en humanizar la metáfora y la alegoría, acercar el planteamiento abstracto e impersonal a una realidad próxima a la del autor y el lector. De este modo, ideas y sentimiento religioso se aproximan a través de un paisaje y una agitación social que se sobreponen a la ubicación imprecisa o 'aespacial' y a la 'atemporalidad' sempiterna que caracteriza a los autos clásicos, sin perder su significado de permanente vigencia. El lirismo alcanza momentos estremecedores en la obra: oír a los personajes permite gozar de la sensibilidad poética y del amaneramiento de la lengua, en réplicas llenas de reminiscencias clásicas. Sin embargo, es aquí donde surge el primer defecto que comienza a desmoronar el auto y a derruir su estructura pues el ritmo dramático se resiente de la lentitud y morosidad con que avanza el auto sacramental; no existe concentración sino verbosidad: la concisión poético-teatral no caracteriza a las figuras alegóricas de

QV. La belleza lírica de algunos pasajes alterna con los diálogos alambicados entre gongorismo y calderonismo. De la personalidad poética del autor apenas apreciamos en ocasiones sólo sus habilidades miméticas, a pesar de su logros. Por otro lado, la incursión del lenguaje popular permite definir y deslindar la estratificación alegórico-simbólico-social de los personajes. Pero de nuevo esto nos lleva a un defecto dramático: el maniqueísmo, sobre todo desde el punto de vista de los referentes históricos. Planteamiento y desenlace parecen simplistas; más justificables por la ingenuidad del género que por la impericia del autor.

En cuanto a la renovación del género, ésta no se consigue con el empleo de una forma expresiva semejante y un tratamiento del tema que no supera, aunque actualice, los presupuestos del siglo de oro. Rafael Alberti, en *El hombre deshabitado,* lo concibió de manera mucho más sugerente y reflexiva en la intención temática, aunque el desarrollo dramático sea más ambicioso y más denso en QV. Por tanto, sólo podemos hablar de innovaciones al referirnos a las inscursiones temáticas (campo, naturaleza, orden social y político, ... Dios) y a los continuos cambios de decorado, junto a los efectos teatrales de la luminotecnia y el sonido que QV permite. Con todo, QV está lejos de las líneas del teatro renovador de la época.

Aun teniendo en cuenta tan sólo los logros parciales —lírica y dramáticamente—, QV es una obra de relieve en el teatro poético religioso español y marca un hito en la historia social del teatro contemporáneo de la derecha.

La vigencia coetánea en el cuarto decenio de las 'dramas del poder injusto' o la tragicomedias de la heroicidad del pueblo, como ente colectivo, en su lucha por la libertad y la justicia, es avalada por las continuas reposiciones de las obras clásicas que sirvieron a MH para sus HP y LA. Así *Fuenteovejuna* de Lope de Vega vio la luz como espectáculo teatral y hasta como zarzuela y cine; la filmografía norteamericana presentaba el trabajo de Boris Segel sobre Masada, con motivo de la defensa judía contra el poder romano, en el año 72 de nuestra era: el suicidio colectivo representaba el gesto de una cocepción moral admirable: colocar por encima de la vida el valor de la libertad.

MH pretenderá compaginar los dos aspectos trascendentales de la obra artística señalados por el maestro Azorín: «uno es su valor técnico, estético; otro, su alcance y su influencia sociales». Si en su producción poética lo consigue, en el teatro adolece del equilibrio necesario entre trama e ideología. Tanto en HP como en LA prevalece al final el compromiso social sobre la pretensión artística; en algunos pasajes es la ambigüedad semántica o la incongruencia de los acontecimientos la nota que hace dudar de la correcta captación de su tesis social debido a la inverosimilitud de sus episodios (sobre todo en LA). Estas dos obras reflejan conflictos sociales si bien tamizados por valores más intimistas. MH proyecta encrucijadas económicas y convivenciales sin haber sabido satisfacer con acierto la arquitectura artística de su propuesta dramática: falla la coherencia dramatúrgica en algunos nexos de la acción; la incompatibilidad de rasgos naturalista-costumbristas con fuerzas actanciales no creadas sobre el tradicional enfoque psicologista. Todo ello impresiona al lector/espectador por su irracionalidad en la diégesis, su maniqueísmo y su simplismo temático, su simplicidad

argumental, envuelto en un retoricismo que sugiere —ahora sí— artificio o refinamiento fuera de lugar. El teatro poético en MH no alcanza la compatibilidad exigida con la sobriedad de la reivindicación social; más bien la perturba y distorsiona. En definitiva, la característica más resaltable del teatro hernandiano consiste en la combinación de dualidades que 'a priori' parecen antitéticas (aunque el resultado no es siempre afortunado): se procura compaginar el realismo (verismo) con el idealismo; los recuerdos (objetivos) con los deseos (subjetivos); rasgos del teatro aristotélico con un compromiso más propio del teatro épico; recursos intrahistóricos con proyección histórica; un teatro poético, en fin, de la palabra, con un espectáculo total. Ahora bien, la voluntariedad de las aparentes incoherencias psicológicas o diegéticas obligan a una lectura no basada exclusivamente en presupuestos naturalistas, costumbristas o realistas, sino que debe ampararse también el poder simbólico de la alegoría en los personajes y en la acción.

Lo más peculiar de la producción poética de MH radica en que siempre se oye su voz, su yo poético con el que nos identificamos, incluso cuando su tono se hace épico y se aleja de la apariencia lírica. El lector/espectador se estremece al aprehender la tragedia como ejemplo palpable del protagonismo real del poeta. La diferencia entre poesía y teatro de MH estriba básicamente en una mera cuestión de géneros, pues mientras en uno se libera literariamente en 1.ª persona en el otro busca la catarsis personalísima en 3.ª. A esta sugerencia coadyuva, efectivamente, la difuminación de las fronteras entre el teatro épico y el teatro aristotélico, según la terminología brechtiana. Los dramas sociales de MH, tal como sucede en Lope, muestran rasgos fundamentales del teatro épico —como su estructura— junto a otros de clara índole aristotélica —como la forma de crear los arquetipos o de suscitar la adhesión apasionada del público en relación con sus personajes (positivos frente a negativos. El mismo maniqueísmo generado facilita la finalidad épica a través del juicio distanciado del espectador; lo que habíamos denominado «metalectura», esto es, la explicación del mundo circundante no en función de los resortes de los entes ficticios de la obra escenificada sino por las reflexiones del lector/espectador sobre los hechos presenciados; es decir, no identificándose, al fin, con los personajes sino reflexionando sobre los sucesos (imaginarios), sus causas, sus procesos y sus efectos, para transferir la conclusión de cada uno a la vida cotidiana (real).

Los dramas hernandianos del poder injusto priman lo intrahistórico sobre lo histórico, hacia lo que pretende ampliar su significado: elevar lo intrahistórico (lo convivencial de lo diario, el amor) a histórico (la trascendencia social y política de una comunidad amplia, de un país). Ello lo afronta MH por medio de la alegoría en QV, de la impronta específica de su teatro social (colectivizado con el protagonismo casi anónimo del pueblo trabajador en su quehacer diario) y de la oposición entre el héroe-antagonista (Franco,...) y la masa popular republicana en su teatro bélico.

El mundo dramático de MH viene delimitado semánticamente, con notoriedad en LA, por la imposibilidad del amor siempre que impere la injusticia, esto es, la maldad o los deseos desviados. De todas las funestas consecuencias que la

injusticia social puede acarrear es la mayor la que atenta contra el más íntimo de los sentimientos: el amor.

La temática y el concepto teatral de MH sigue en su corta producción una evolución progresiva que se aleja de la proyección de lo esencial humano en sus dramas y los debilita artísticamente: parte del intimismo y la lucha interna del hombre para lograr su salvación, en QV, de escenificación espectacular; prosigue con la incorporación de la preocupación social latente en HP en donde yuxtapone el yo al nosotros con tonos agrios y menos riqueza escénica; en LA ya están situadas a un mismo nivel la problemática de la injusticia social —la presión latifundista— y las motivaciones individuales, hasta hacer compatible la cabal realización de los afectos personales (como el amor o el odio) sin su molesta interrelación con lo social: la trama se bifurca en caminos aparentemente separados que en realidad son uno mismo en la cosmovisión hernandiana y terminan confluyendo fatalmente. La ambientación escénica llegará a la nulidad casi absoluta con el teatro de guerra (en especial en *Teatro en la guerra*), donde se enfatiza el encono político sobre otros anhelos.

Dos son, en suma, los factores que coinciden en los aspectos sociales del teatro del oriolano: uno, tradicional y formalista; otro, ideológico, radicalmente contemporáneo, situado en la lucha existencial del hombre contra sus propias pasiones o contra los factores exteriores que lo condicionan. De este modo, se realiza en la obra de MH un teatro híbrido que participa por igual del popularismo lopista o del didactismo neocatólico al modo de Calderón, y de los sentimientos de rebeldía y soledad humanas, que lucha infructuosamente contra su sino fatal. Precisamente por la interconexión y simultaneidad de los dos factores —de una visión utópica y arcádica y una realidad hostil— se fundamenta la latente indecisión en cuanto a lo social, mientras que en lo personal MH se muestra en su teatro a la altura del poeta humanísimo que es en su obra lírica.

MH es el autor más representativo e interesante del teatro comprometido español (social y político) de los años 30, en sus dos vertientes opuestas: teatro de la derecha y teatro reivindicativo proletario; ambas tendencias unidas por su formalización poética y utópica de los presupuestos idílicos. Sin duda, LA supone la culminación de la pastoral dramática de la izquierda. Ahora bien, el escollo insalvable de la dramaturgia hernandiana se debe a la inadecuación de los medios expresivos empleados en relación con los temas y su tiempo; no tanto por indigencia técnica, sino por inadecuación o impertinencia semiótica. El dramaturgo oriolano, aun utilizando similares elementos y motivos poéticos que Dicenta, Alberti, García Lorca, dado su peculiar tratamiento de la trama, no consigue los mismos resultados dramáticos.

Teatro, pues, digno e interesante, pero sin la trascendencia en el devenir literario y escénico español de creaciones como las de R. Alberti (con tanto por reivindicar todavía) y, especialmente, F. García Lorca (desde sus tragedias rurales hasta sus exploraciones surrealistas).