NUEVO ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA HERNANDIANA: A PROPÓSITO DEL AUTO SACRAMENTAL

Por
MARCELA BEATRIZ SOSA

1.– *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras:* un texto polémico

Quienes desdeñan la producción dramática de Hernández ignoran, o no quieren ver, la importancia que la misma revistió para el propio poeta. La cantidad de textos escritos –seis–, el tiempo que le insumió hacerlo –cuatro años– y los particulares condicionamientos que operan sobre dicha textualidad lo atestiguan, a pesar de las variaciones ideológicas, estéticas y hasta cualitativas que se registran en ella. Recientemente, José Carlos Rovira ha señalado –corroborando así nuestras intuiciones– «el carácter de salvación personal, de redención de las propias circunstancias» que asume esta producción, según se advierte por una serie de contraseñas personales en la correspondencia de Miguel Hernández (*El Mono Gráfico,* 1991: 47-49).

No obstante, preconceptos y etiquetas apresuradas clausuraron la discusión sobre una textualidad polémica, cambiante, pero autosuficiente y plena de significativas implicancias para la comprensión del universo estético hernandiano. Marie Chevallier (1978: Introducción), en el extenso estudio que hace de su poesía, indaga las modulaciones de lo que llama «el mito personal»[1], pero deja el teatro fuera de su investigación. En nuestro trabajo[2], nos propusimos retomar la tarea en el punto en que la estudiosa lo había dejado. Específicamente, nos ocupamos del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*[3], por considerar que en el mismo están contenidos los símbolos axiales de su poética y el germen de su evolución ideológica posterior. Para nosotros, el auto se muestra en su plenitud semiótica y comunicativa al ser leído sobre el trasfondo de la producción hernandiana total, dramática y poética, y de su vida: marca un hito fundamental por resumir el pasado y poseer, en forma embrionaria, el futuro.

Además, buscamos, a través de una verdadera confrontación con el texto, responder a dos preguntas esenciales que surgen de los juicios negativos sobre el auto: a) ¿es QV una reproducción mimética del paradigma calderoniano? y b) ¿tiene el texto valor teatral?

Para contestar al primer interrogante[4], debemos replantearnos los supuestos teóricos desde los cuales se examina la práctica escritural. El concepto «originalidad», que está agazapado bajo la primera acusación, es inadmisible hoy en día pues, a partir del campo nocional de la intertextualidad y de la teoría del discurso, ningún texto es original sino que parte de discursos preexistentes que «el nuevo texto reelabora o redistribuye (...) sometiéndolos a un nuevo propósito (...) y ordenándolos en una estrategia discursiva adecuada...» (Gómez Moriana, 1983:128).

La crítica ha llamado la atención sobre los siguientes modelos calderonianos para el texto de M. Hernández: *La vida es sueño*, *Los cantos de la culpa, La cena del rey Baltasar* (Bertini, 1975). Sin embargo, el auto se inserta con derecho propio en el corpus dramático –europeo y español– gestado en las primeras décadas del siglo XX al formar parte del esfuerzo común por lograr un *teatro poético*, de marcado sello antirrealista:

> Entre las peculiaridades del «teatro poético», se advierte el abandono de los conflictos sociales contemporáneos, reemplazados por temas de una índole más elemental y básica, como la Muerte, el Destino y el Amor (o una suerte de erotismo sublimado); asimismo, son frecuentes la presencia de asuntos religiosos, la preocupación por lo legendario, mítico y esotérico (...); en cuanto a la forma, predomina el influjo de la farsa y el misterio medieval, del «no» japonés y del auto sacramental hispano... (Rest, 1971: 131-132).

QV adhiere al estereotipo genérico del auto sacramental en tanto representación alegórica para glorificación de la Eucaristía[5] pero, desde la estructura superficial manifestada (Pavis, 1983), exhibe desviaciones, correcciones, nuevas inscripciones.

El texto, de longitud superior, está fragmentado en Partes, división ajena al código discursivo genérico, como lo indica su etimología. Cada Parte se corresponde con un Estado (o «lugar») y está formada por escenas. A su vez incorpora otro criterio de segmentación: el de las Fases, que ordenan la progresión dramática desde la Parte II. Zardoya (1974: 107-117) atribuye la denominación «fase» a la reticencia de Hernández en usar el término moderno «cuadro». Creemos que la ausencia de fases en la Parte I es un signo de la cualidad intemporal de ese estado, que tiene su ubicación «geográfica» en el Edén, dimensión aún no precipitada en el tiempo por el pecado. Por ello no hay fases aunque sí una serie da anacronismos: junto a la representación de la creación del mundo (QV, 446-447), del pecado original (QV, 479-480) y del destierro del Paraíso (QV, 488-489), hallamos la de la Pasión y Muerte de Cristo y la intervención de la Virgen en el sueño-visión del Hombre-Niño (QV, 474-475 y 456-458).

Si tenemos en cuenta que el Hombre-Niño es Adán (palabra hebrea que significa «hombre en sentido genérico»), vemos claramente la correspondencia entre la evolución del protagonista y el desarrollo de la historia de la humanidad: deberá pasar por distintas etapas o *fases* para llegar a la purificación del espíritu y al momento de la Redención. La sujeción al tiempo es el castigo concomitante al destierro del Paraíso.

2.– Actores y actantes

Debido a que no podemos extendernos en la presente exposición, obviaremos la descripción del nivel de la intriga o «plot»[6], cuyas simetrías y oposiciones ponen de manifiesto una fuerte *cohesión textual* (Mignolo, 1984).

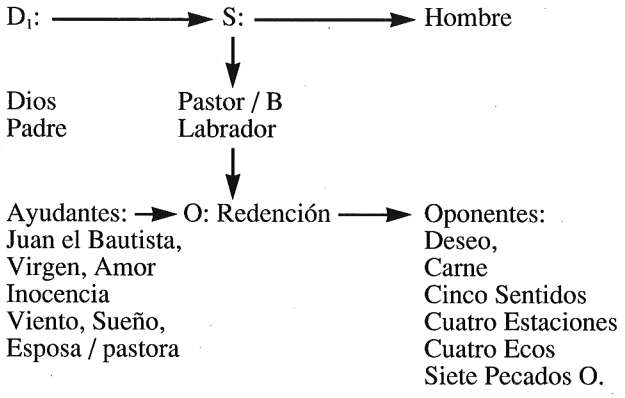
Trazaremos el esquema actancial (Ubersfeld, 1977) de las fuerzas dramáticas intervinientes en el auto, para lo cual primero debemos establecer el estatuto de los personajes o actores (Pavis, 1983), ya que no todos tienen el mismo espesor. El propio Hernández los clasifica en principales y accidentales basándose –según presumimos– en su aparición continua o casual en el texto. Sin embargo, algunos actores designados como principales tienen una función poética antes que dramática, aparecen solo en una Parte, con parlamentos aislados o brevísimos y con distintos niveles de existencia (v.g. Esposa / Pastora, Amor, Inocencia...).

Tomando el criterio de presencia permanente en las tres Partes en forma estricta, reconocemos como fundamentales para el desarrollo de la acción los siguientes actan-

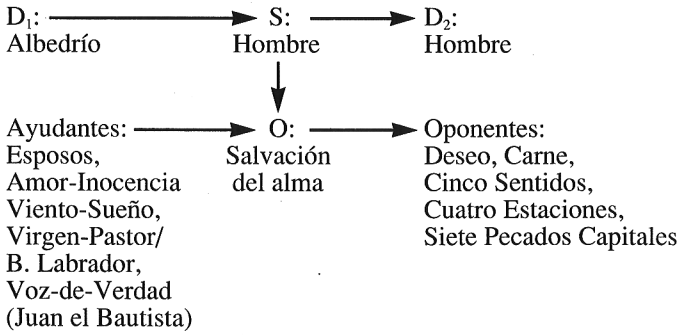
tes: a) Hombre-Niño; b) Esposo / Pastor / Buen Labrador; c) Deseo; d) Cinco Sentidos y e) Carne.

En tanto QV plantea el tema cristiano de la Redención, el esquema agencial básico debe estructurarse desde la perspectiva del Sujeto Cristo (Pastor / B. Labrador), cuyo objeto es la salvación del hombre en sentido genérico. No obstante, es necesario un segundo esquema, esta vez desde la óptica del Hombre; si éste no persigue el objeto de salvar su alma, gracias a la acción del libre albedrío que oficia de Destinador, ninguna redención es posible, a pesar de los esfuerzos de oponentes y ayudantes (como se puede ver en los esquemas).

ESQUEMA 1



ESQUEMA 2



3.– La semiosis teatral

Miguel Hernández crea un texto dramático-poético de extraordinaria cohesión, como se puede observar en el fuerte simbolismo que emana de todos sus códigos, verbales y no verbales. De estos últimos destacamos los siguientes:

a) *Gestualidad:* es uno de los sistemas más ricamente trabajados y del que hay numerosas inscripciones. El gesto es fundamental para presentar el soliloquio de la Esc. 7: «El Hombre-Niño. Se advierte ya en todo su aspecto un como asomo de hombre. En todos sus *gestos* una inquietud de Adán antes del primer pecado» (OC, 466) (subrayado

nuestro). La gestualidad del protagonista va ilustrando su hedonismo progresivo (OC, 492-493, 500), así como su pronto desengaño de las aparentes bondades del Deseo (OC, 503). Cuando el Hombre es incitado a matar al Pastor, el tormento interno se trasunta en su rostro y al fin cede a la proposición «con un *gesto* de desgana trágica» (OC, 519). Asimismo, el gesto ahorrará palabras al mostrar el éxtasis espiritual del Hombre en la comunión: «Cae ante el B. Labrador con un *gesto hambriento* del pan que le ponen en el pico» (OC, 574). Creemos que Hernández había descubierto la funcionalidad teatral de los gestos y que, por ello, los empleó, acertadamente, al máximo.

b) *Movimiento:* el uso de este sistema tiene relación directa con el número de actores. En cada Parte hay aproximadamente veinte, pues, si bien los C. Sentidos actúan como una unidad, están representados por cinco intérpretes; además, hay que considerar el «pelotón» de ángeles, las Cuatro Estaciones, los Cuatro Ecos, varios grupos de los Siete Pecados Capitales. Obviamente, la puesta en escena sería multitudinaria, lo cual obliga al dramaturgo a decidir qué hace con tantos actores sobre el escenario. Hernández debe haber tenido en cuenta este hecho pues dosifica cuidadosamente las entradas y salidas de los actores. El auto obtiene así dinamismo y variedad, ya que alterna escenas de gran movimiento con otras de acción interior (soliloquios) o diálogos íntimos (Pastor y Hombre, por ejemplo). El movimiento regla, ordena el espacio: frecuentemente, los actores se ubican rodeando al Hombre-Niño, ya sea para prodigarle cuidados (seres benévolos del mundo edénico) o ya sea para incitarlo, mareándolo en la rueda que configuran con sus movimientos (OC, 477, 496, 514). Estos sirven también para caracterizar a los actores (v.g. el Viento, la Carne, los Ecos). En la Parte II el dramaturgo logra un novedoso efecto teatral: conjuga el movimiento del brazo segador del Hombre con el ritmo de la elocución del Deseo (voz en «off» de la potencial puesta en escena), a la manera de los cómitres en las galeras romanas que, con un martillo, marcaban el compás de los remeros:

> ¡Que va a venir julio!
> Siega de prisa!...
>
> (...)
>
> ¡Siega, segador:
> tendrás un jornal!...
>
> (...)
>
> ¡Siega que te siega,
> que te segarás!... (OC, 503)

c) *Sonido:* hay un uso muy variado de este código. El cuadro divino de la Parte I se descompone a causa de «unas risas que hacen presumir presencias pecadoras» (OC, 458); en esa misma escena, el revuelo de ángeles que huyen «a la desbandada», tiene gran fuerza «el silencio ensordecedor del desierto» en el que resuena la Voz-de-Verdad. Siguiendo el modelo calderoniano, Hernández utiliza el «gran aparato de truenos» para connotar la cólera divina (OC, 550-551). Y el desenlace –verdadera apoteosis al estilo lopesco– está apuntalado, en parte, por el crepitar de las llamas y, en parte, por el griterío (dos veces marcado) de la horda de los pecados capitales (OC, 581-582).

d) *Música:* Inspirado, tal vez, por la estética lorquiana, Hernández maneja este código con maestría y discreción. La Virgen y los Ángeles entonan un breve canto, que es un anticipo del desenlace (catáfora): «Fatiguillas de muerte / a un corazón le entraban / porque subía al cielo / sin ayuda de alas...» (OC, 455). El coloquio amoroso del Pastor y de la Pastora llega a un clímax de inefabilidad que solo puede ser expresado por el canto (OC, 521-522). El bienestar espiritual del Hombre y de sus compañeros mientras

trabajan para el B. Labrador se trasluce en el cantar de siega, que se conecta con los cantares de segadores de la lírica tradicional castellana (OC, 566).

Por último, el decorado no escapará a la potente trasmutación simbólica a la que han sido sometidos todos los sistemas: el campo del B. Labrador, llanura de trigo y vid[7], apunta diáfana y naturalmente a la Eucaristía.

4.– Las didascalias y el «punto de vista» del dramaturgo

En QV no hay motivo para hablar de texto primario y texto secundario. Simplemente el valor estético del signo dramático es registrado en dos niveles diferentes. Por su estatuto poético, algunas acotaciones son difíciles de representar pero ello ocurre porque, además de proporcionar sugerencias para la puesta en escena, Hernández manifiesta a través de las mismas sugerencias «punto de vista». Las didascalías nos permiten a quienes leemos –privilegiados receptores de este discurso– conocer la acción interior, verdadero resorte dramático del texto. En ocasiones, la capacidad de penetrar la piel de los actores se convierte en tiranía: «El B. Labrador, el Hombre; los Cinco Sentidos y el Campesino, dormidos *hasta que yo diga...*» (OC, 574). (Subrayado nuestro). Esta actitud nos remite por igual a la concepción barroca del «gran teatro del mundo» y a la postura unamuniana manifestada en *Niebla*[8]. Y hay, asimismo, una especie de guiño cómplice de Hernández, como si quisiera mostrarnos un momento el revés de la trama.

5.– La urdimbre simbólica

Al investigar las referencias intertextuales que se entrecruzan en el auto, vemos, fundamentalmente, la imbricación de los textos bíblicos, los autos de Calderón y Lope y la poesía mística española[9], aunque dotados del hálito vivificante de las propias convicciones de M. Hernández, tanto literarias como religiosas.

El hombre es, para M. Hernández, lugar de encuentro de dos fuerzas de signo contrario: pureza e impureza (Chevallier, 1978). Para dar forma a su intuición binaria, el dramaturgo selecciona símbolos que manifiestan esa polaridad y abreva en el tratamiento calderoniano de los cuatro elementos pero les comunica su vitalidad y los trascendentaliza. El primer campo semántico está configurado por el cielo y toda la *imaginación aérea*[10], mientras que el segundo está representado por la tierra y todos los seres correspondientes a su ámbito (lo hemos llamado la simbología «de la gravedad»). A este par se añade la dicotomía fuego-agua, con intercambiabilidad de valencias. Cuando el fuego se asocia al elemento y alude al deseo sexual, el agua es símbolo de purificación; cuando el agua representa la tentación y la fugacidad humana, el fuego es purificación y espiritualidad (se asocia al elemento aire)[11]. La antinomia que vertebra todo el auto sugiere a Hernández el esquema dual que aplica en los planos actancial, secuencial y verbal, confirmando la unidad forma-contenido axiomática del texto artístico[12].

QV debe leerse como la genuina plasmación de una inquietud existencial del hombre Miguel Hernández. La fuerza del instinto sexual es sentida y vivida –en esta etapa– como un tormento constante, «que no cesa». Pero la religión cristiana, que marca su joven conciencia, le impone someter el apetito carnal. La intratextualidad permite ver el tema de la sangre como un legado fatal en la producción poética hernandiana: «...Hazte cargo, hazte cargo / ... / de un castigo infinito que me parió y me agobia / como un jornal cobrado en triste plomo» («Mi sangre es un camino», OC, 238). El instinto erótico une a las generaciones sucesivas, las solidariza y encadena con el peso de la maldición original[13]. La mente del poeta no puede resolver esta paradoja: Dios, ese mismo Dios que garantiza su existencia por medio del acto sexual, condena ese acto por impuro.

El amor de Cristo es la salida de la terrible dualidad: el Cordero se autoinmola para aplacar la cólera del Padre y da a la humanidad la esperanza de salvación, gracias a un Dios humanizado que comprende la vulnerabilidad del hombre –la misma que lo ha sacrificado– y la perdona. Esto enciende en el Hombre el ansia de ascesis, la «psicología ascensional». Pero el impulso vertical hacia el cielo tropieza con la pesadez de la envoltura terrestre del hombre. La antinomia cielo-tierra solo puede ser resuelta por medio del fuego, agente de transformación por excelencia. El ansia de elevación en alas del fuego empieza a gestarse en la Parte III, Esc. 1, cuando el Hombre quiere modificar sustancialmente su ser: «Sueños de pólvora son / los sueños que me alimentan» (OC, 553). El cantar de siega es un himno a la pureza del aire pero también una invocación al fuego a través del meteoro de Santelmo. El trigo sanjuanero es un anticipo del desenlace: la unión con Dios significa fundirse en la llama de amor místico y para ello la naturaleza terrena y sensual del Hombre debe arder en la hoguera[14]. Los distintos significados alegóricos ilustran la complejidad simbólica del desenlace: a) el Hombre muere; b) el Hombre se «quema» por el deseo; c) el Hombre se espiritualiza por el fuego; d) el Hombre se une a Dios.

6.– «Sólo quien ama vuela»

El motivo del ave enlaza los dos planos opuestos: simboliza la capacidad del alma[15] purificada de soltar los férreos lazos de lo material (como en el fragmento lírico ya citado): «...Con vocación de vuelo / ¡todo el mundo a las altas! / ¡Todo el mundo salvado / con voluntades pájaras!» (OC, 458). El ave y el vuelo permanecerán en la producción de Hernández como el reducto de la pureza: «Moriré como el pájaro: cantando: / penetrado de pluma y entereza...» (OC, 305). A la boca amada de la esposa dirá: «Boca poblada de bocas: / pájaro lleno de pájaros...» (OC, 428). Desde la cárcel escribirá a su hijo: «...Tu risa me hace libre, / me pone alas...» (OC, 418).

La imaginación aérea condensa el insobornable afán de pureza y de absoluto que ardió en M. Hernández durante su corta y plena vida. El auto registra la etapa en la que tenía una respuesta a sus interrogantes metafísicos y un objeto trascendente a quien dirigir la sed de su corazón. Las «tres heridas» del amor, la vida y la muerte hicieron que el poeta desechara esa respuesta, pero nunca pudo olvidar el sueño imposible de su vocación de vuelo:

> Sólo quien ama vuela. Pero, ¿quién ama tanto que sea como el pájaro más leve y fugitivo? Hundiendo va este odio reinante todo cuanto quisiera remontarse directamente vivo... (OC, 423-424)

En el poema «Vuelo» está sintetizada la aventura personal de M. Hernández: el hombre que expresó en QV su aspiración de ser ave, comprende que los brazos no son alas: «son acaso una cola / que el corazón quisiera lanzar al firmamento...». «...No volarás. No puedes volar...», repite a los demás hombres, se repite a sí mismo, en una letanía que desgarra. El círculo se cierra: la sombra pura que simboliza la transfiguración del Hombre en QV (a la qu ealude el título), se convierte en la «eterna sombra» donde está sepultado el poeta (OC, 431-432). Pero el auto nos atrae con un nuevo magnetismo: en él podemos sentir el éxtasis de un hombre que, una vez, pudo remontar vuelo.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1978): *En torno a Miguel Hernández*. Coord. por Cano Ballesta. Madrid: Castalia.

BACHELARD, Gastón (1972): *El aire y los sueños*. México: FCE.

BATAILLON, Marcel (1964): *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos.

BERTINI GIOVANNI, María (1975): «Algunos apuntes sobre al auto sacramental de Miguel Hernández: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras», Miguel Hernández*. Ed. de M.ª de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, 288-301.

CANO BALLESTA, Juan (1978): *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 2.ª ed. aumentada.

CHEVALLIER, Marie: *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI, 1.ª ed. en esp., 1977.

– 1978: *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI, 1.ª ed. en esp.

– «Los temas poéticos de Miguel Hernández», García de la Concha, V.: *Historia y crítica de la literatura española*. Época contemporánea: 1914-1930. 7. Al cuidado de F. Rico. Barcelona: Crítica, 1984, 703-707.

GÓMEZ MORIANA, Antonio (1983): «Intertextualidad, interdiscursividad y parodia. Sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca», *Dispositio*, vol. III, núms. 22-23, 123-144.

GUERRERO ZAMORA, Juan: *Noticias sobre Miguel Hernández*. Madrid: Colofón, 1951.

HATZFELD, Helmut (1968): *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 2.ª ed.

ISSACHAROFF, Michael (1985): *Le spectacle du discours*. Paris: José Corti.

MARRAST, Robert: «El teatro en Madrid durante la Guerra Civil. Una experiencia de teatro político», Jacquot, Jean y colaboradores, *El teatro moderno. Hombres y tendencias*. Buenos Aires: Eudeba, 1967, 280-281.

– 1984: «Balance del teatro republicano en la guerra civil», G. de la Concha: *Historia y crítica...*, 814-819.

MIGNOLO, Walter (1984): «Algunos aspectos de la coherencia del discurso literario», *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa: Univ. Veracruzana.

PARKER, Alexander (1983): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Trad. de García Sarriá. Barcelona: Ariel, (ed. orig., 1943).

PAVIS, Patrice (1983): *Diccionario del teatro*. Trad. de F. de Toro. Barcelona: Paidós Ibérica.

PUCCINI, Dario (1984): «La "conversión social" de Miguel Hernández», G. de la Concha: *Historia y crítica...*, 693-696.

RAMOS, Vicente (1973): *Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.

REST, Jaime (1971): *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

RIQUELME, Jesucristo (1991): «"Mayo del 68": Valencia pionera del teatro social recuperado», *El Mono Gráfico*, 42-46.

ROMERO, Elvio (1979): *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Buenos Aires: Losada, 2.ª ed.

ROVIRA, José Carlos (1991): «Una nota sobre el teatro de Miguel Hernández», *El Mono Gráfico*, 47-49.

SIJÉ, Ramón (1975): «El comulgatorio espiritual (hacia una definición del auto sacramental)», *Miguel Hernández*. Ed. de M. de Gracia Ifach, 302-305.

SOSA, Marcela B. (1987): «La vocación de vuelo y el auto sacramental de Miguel Hernández», Universidad Nacional de Salta (tesis inédita).

– 1987: «La convergencia textual en "El labrador de más aire" de Miguel Hernández», Universidad Nacional de Salta (en prensa).

– 1988: «Aproximación semiótica al auto sacramental de Miguel Hernández», *Dispositio*, The University of Michigan, Vol. XIII, núms. 33-35, 251-261.

TORDERA, Antonio y otros (1983): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

TORO, Fernando de (1987): *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

UBERSFELD, Anne (1977): *Lire le theâtre*. Paris: Editions Sociales.

WARDROPPER, Bruce (1967): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.

ZARDOYA, Concha (1974): *Poesía española del siglo XX*. IV. Madrid: Gredos, 37-123.

NOTAS

[1] M. Chevallier toma el término de Charles Mauron y explicita que él mismo se construye a partir de un núcleo primitivo en torno al cual se van alzando una serie de construcciones poéticas (*Los términos poéticos de Miguel Hernández,* Siglo XXI, 1978).

[2] El presente trabajo es un extracto de nuestra tesis de Licenciatura: *la vocación de vuelo y el auto sacramental de Miguel Hernández,* presentada ante tribunal de la Universidad Nacional de Salta (Argentina), en 1987. Asimismo, nos ocupamos de la textualidad dramática hernandiana en: «La convergencia textual en "El labrador de más aire" de Miguel Hernández», Jornadas de Literatura Española. Siglo de Oro. Homenaje a Celina Sabor de Cortázar, Universidad Nacional de Salta, 1987 (en prensa).

[3] El texto, escrito en 1933-1934, está incluido en *Obras completas.* Buenos Aires: Losada, 3.ª ed., 1976. Todas las citas se harán por esta edición, que reconoceremos con la sigla QV.

[4] Francisco Ruiz Ramón es uno de los críticos que ha juzgado el auto como un objeto estético anacrónico, «un juego "en jueco" de la inteligencia y de la sensibilidad» por reflejar miméticamente los autos calderonianos (*Historia del teatro español. Siglo XX,* Cátedra, 1980).

[5] Para definir los rasgos genéricos, ver: Bataillon, Marcel: «Ensayo de explicación del auto sacramental», *Varia lección de clásicos españoles,* 1964; Wardropper, Bruce: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro,* 1967; Parker Alexander: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca,* 1983.

[6] Para examinar el nivel de la intriga, cfr. Sosa de Valle, Marcela Beatriz: «Aproximación semiótica al auto sacramental de Miguel Hernández», *Dispositio,* vol. XIII, núms. 33-35, 251-261, 1988.

[7] Cfr. el poema «La morada amarilla» de M. Hernández: OC, 142-145.

[8] En la «nivola» de Miguel de Unamuno, el autor actúa con sus criaturas de papel como Dios lo hace con los hombres.

[9] En nuestra tesis estudiamos dicho intertexto, especialmente el de San Juan de la Cruz (114-116) y el de Fray Luis de León (228-229). Cfr. Cano Ballesta, J.: *La poesía de Miguel Hernández,* 1978, 12.

[10] Bachelard habla de una «psicología ascensional» basándose en que las imágenes aéreas suministran indicaciones de sublimación, de alcance y de ascensión (*El aire y los sueños,* FCE, 1972).

[11] Cfr. el capítulo «El universo simbólico» de nuestra tesis, 102-193.

[12] Hemos trabajado este aspecto en el ít. «La dualidad como molde formal»,194-209, de la ya citada tesis.

[13] M. Chevallier analiza este tema exhaustivamente (cfr. op. cit.). Hernández establece una curiosa relación entre el tormento sexual y la opresión del trabajador: ambos derivan de la maldición original. Este es el nexo que une el tema religioso y el social y que permite superar el desgajamiento del auto respecto del resto de la producción dramática.

[14] En «Cántico-corporal» dice el poeta: «...Soy llama con ardor de ser ceniza» (OC, 125), connotando el anhelo intenso de transformar su líbido en energía sublimada.

[15] Cfr. en Bachelard, op. cit., el simbolismo del ave y de la capacidad de vuelo.