Acercamiento Semiótico para el Estudio y Análisis del Texto "Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras" de Miguel Hernández

by

Aida Castañer-Martínez

Dissertation Committee:

Professor Mordecai Rubin, Sponsor
Professor Francisco L. Rivera-Bátiz

Approved by the Committee on the Degree of Doctor of Education
Date SEP 26 1994

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Education in Teachers College, Columbia University

1994

@ Copyright by Aida Castañer-Martínez 1994

All Rights Reserved

ABSTRACT

ACERCAMIENTO SEMIOTICO PARA EL ESTUDIO Y ANALISIS DEL TEXTO "QUIEN TE HA VISTO, QUIEN TE VE Y SOMBRA DE LO QUE ERAS" DE MIGUEL HERNANDEZ

Aida Castañer-Martínez

This study, written in Spanish, illustrates a semiotic inquiry method by analyzing a literary text ("Quién te ha visto quién te ve y sombra de lo que eras" by Miguel Hernández). The work describes and demonstrates semiotic principles that could be fruitful strategies in the language classroom. Signs are used to communicate messages; semiotics provides theoretical concepts that can be applied to literature just as they have been used in other areas, such as applied linguistics.

The investigator establishes the elements of the allegory and regards allegory as a literary semiotic structure and code and asserts that among critics allegorical texts prescribe their own interpretations. Therefore, the allegorical mode itself exerts a high degree of influence over the way the reader must approach the work.

Allegory is seen as an alternative to a more common way of constructing the world. Allegories as a procedure and mode share specific characteristics that distinguish them from other texts.

A brief summary is presented of the thematic grounds of Miguel Hernández's discourse in the text. Hernández's *auto sacramental* (mystery play) deals with one of the mysteries (dogma) of Catholic faith, namely, the Eucharist. In his text, the essential subject is the history of Man, who, fallen from a state of innocence is constantly pursued by evil and finally falls into sin. He is incapable of rising up from his moral death except by the grace of God, which comes to his assistance.

To deal with the diverse elements and systems that intervene in the configuration of the dramatic text, the researcher segments the text into three dimensions: syntactic, semantic and pragmatic. In each particular dimension, she establishes the units or elements of the allegory mode. The play is then re-integrated as the conclusions are reached--to the effect that the semiotic method is successful for studying this play and should prove useful for examining literature in general.

Acknowledgements

This study has been the achievement of a long process of professional and personal growth. I express my deepest thanks to those who made possible this thesis, such as:

Dr. Mordecai Rubin, Adviser and Sponsor, for his wise suggestions, exhaustive reading and support throughout this process.

Dr. Francisco Rivera-Bátiz for his suggestions and time to read my work.

I owe special gratitude to Dr. Sonia Dávila and Dr. Luz D. Talavera for their encouragement and support of my work; without them I would not have been able to travel the long road to the achievement of this goal. I thanks to the University of Puerto Rico for granting me a scholarship to complete and fulfill the requirements for my doctoral degree. My acknowledgement to Dr. Jesucristo Riquelme Pomares and Dr. José C. Rovira of the Universidad de Alicante who provided valuable information and material.

Finally, my deepest appreciation to my parents and my son, Daniel, for their encouragement, support and good wishes throughout the process of completing this study. There is also a great satisfaction of the completion of this journey and the beginning of others to come.

Indice

Acknowledgements 3

Indice 4

Capítulo I 6

Introducción 6

Raciocinio 6

Supuestos y Metodología del Estudio 8

Limitaciones del Estudio 14

Repaso de la Literatura 15

Síntesis Biográfica de Miguel Hernández 18

Miguel Hernández y su auto sacramental Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras 21

El auto-sacramental, género teatral de Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras. 24

Organización del Trabajo 28

Capítulo II 30

Estudio de la alegoría 30

Capítulo III 49

La Construcción Alegórica en Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras 49

Aproximación Temática del Texto 50

Dimensión Sintáctica 52

Esquema de la Organización Sintáctica.....5 4

Ambito Escénico 6 5

Dimensión Semántica 6 9

Personajes-Símbolos..... .....7 1

Los Diálogos y las Acotaciones- El Lenguaje Dramático. 9 6

Dimensión Pragmática.....109

Capítulo IV.....127

Conclusiones y Recomendaciones.....127

Recomendaciones.....130

Bibliografía.....132

Capítulo I

Introducción

Raciocinio

El presente trabajo elabora una propuesta de análisis teatral para la lectura de un texto dramático del autor español Miguel Hernández (1910-1942). Resulta de suma importancia para la comprensión del desarrollo de las formas de construcción y del pensamiento de cualquier artista conocer y contrastar sus obras. La realidad y función poética de la literatura está en la posibilidad de explorar todas las interpretaciones posibles del hecho literario. La mayoría de los estudios y lecturas anteriores del texto que nos ocupa, y en particular de la obra de Miguel Hernández, mantienen un interés en considerar la producción poética. Los mismos guardan una noción biográfica-estilística del análisis de los textos. José C. Rovira (1990) ha señalado que el teatro de Hernández no ha tenido la fortuna crítica de su poesía. Por lo tanto, existe una necesidad de estudiar los mecanismos de construcción del teatro de Hernández que amplíen las líneas de lectura de su obra con el fin de lograr una crítica que centre su atención en el texto mismo.

El significado que nos interesa de la obra de Hernández es el poético, interpretado dentro de un sistema semiológico amplio. Interesa explicar la construcción del código poético: la alegoría y su

valor en la significación del texto. La alegoría es el significante que determina en el texto la génesis del significado de la obra. A la vez, es el sistema de expresión y formación de significados. El análisis que se propone provee para explorar el campo de la significación a partir de los signos que componen el texto.

La semiótica, ciencia de los signos y sus sistemas de significación ofrece la posibilidad de utilizar sus principios teóricos para explicar los mecanismo que operan en la producción de un mensaje. En otras palabras, entendemos que cualquier sistema codificado que opera en una determinada cultura puede integrarse a la enseñanza de la lenguas y la literatura usando un acercamiento semiótico. Al igual que ha ocurrido con los postulados de la linguística y la sociolinguística al aplicarlos a situaciones o hechos comunicativos y al ejercicio de la práctica pedagógica, la semiótica también puede ser integrada. Existe la necesidad de ilustrar este tipo de análisis de texto para que el profesor de lengua pueda articularlo a su enseñanza. Los estudios de aplicación de métodos y teorías para el proceso de enseñanza de la lengua han evidenciado el valor y función que posee el análisis de textos. Los procesos de decodificación de textos han resultado ser procesos paralelos y similares a los procesos de comprensión en la lectura. En este estudio se ulustra el acercamiento semiótico para el análisis de un texto dramático como medio para comprender y conocer el hecho artístico como uno integrado por las dimensiones que funcionan en el sistema de signos: sintáctico, semántico y pragmático.

Esta investigación del texto Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras de Miguel Hernández provee para el estudio de la literatura española contemporánea, en especial, de la obra del poeta Miguel Hernández. A través de este estudio se provee de una serie de datos e información que contribuyen al mejor acercamiento histórico-cultural de los temas y objetivos a que hacen referencia los currículos de la enseñanza de la lengua y la literatura española. La investigadora entiende que una nueva lectura de esta obra permitirá aprovechar otros elementos con el fin de integrarlos a un marco nuevo y global de la creación artística de este escritor. Entendemos que nuestra propuesta de análisis es una forma de estudiar este texto que permite ilustrar los mecanismos que unas determinadas estructuras lingüísticas poseen dentro del contexto particular en la obra del poeta Miguel Hernández.

Supuestos y Metodología para el Estudio

La propuesta parte de varios supuestos que entendemos es necesario describir. Primero, se entiende el texto artístico como un sistema semiótico comunicativo. Este es un mensaje que informa a través de una estructura dada. El texto, por lo tanto, es la construcción de un sentido en la que todos los elementos que lo componen se relacionan. El enfoque de este estudio es de naturaleza semiótica, aun cuando no descarta las aportaciones de otros acercamientos a la producción del texto artístico. Tomamos como base para esta investigación el libro Elementos para una semiótica

del texto artístico (1980) de Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández. La investigación se interesa en describir cuál es el proceso de producción del sentido y qué rige su funcionamiento. En este caso, describir el elemento significante de la alegoría y descubrir cómo se articula en el texto. Busca establecer cómo se organiza el texto artístico en su construcción interna y cuál es su significado.

En segundo término que la definición o concepto que mejor permite indagar y explorar las posibilidades significativas del texto es entender el acercamiento semiótico como uno que estudia la relación entre el código y el mensaje en busca del sentido. Uno que se interesa en la operación de significar.

> Si el proceso de producción de sentido se enfrenta como un trabajo, la investigación ha de remontarse críticamente a los sistemas culturales, políticos, ideológicos que han hecho que ese proceso se dé así. No se trata, pues, de definir códigos sino de investigar las matrices (con sus dependencias y contradicciones) que los han producido y que rigen su funcionamiento. En una palabra, no se trata sino de dar cuenta del proceso concreto de producción de sentido, en el que no sólo se aborden los elementos propios del discurso objeto de análisis, sino otros, como su relación con otros discursos, etc.
>
> Todo discurso es el producto de una transformación operada a partir de otros discursos, anteriores o paralelos, a la vez que el resultado de convertir una materia en elemento que significa. (Talens y otros, 1980, p. 46)

Continúa diciendo:

> El análisis, pues, del trabajo consistente en un proceso concreto de producción de sentido ha de abordar por

> una parte la formalización semiótica de los textos (artísticos en este caso) con el análisis de los sistemas de comunicación que actuán en ellos, por otra la formalización semiótica del sistema de producción de sentido del que el texto en cuestión es una manifestación concreta, y finalmente la relación del texto con el contexto de objetos culturales concomitantes en lo que atañe a su modo de significación. (p.47)

Partiendo de lo anteriormente expuesto se abarcan tres niveles del funcionamiento del signo alegórico en el texto: el semántico, el sintáctico y el pragmático. En el nivel pragmático se integran los elementos que remiten o refieren a la relación autor/obra y obra/lector y al lugar o inserción de éstos en la formación del significado. Interesa el proceso en que éstos se insertan para la producción del significado. Según Segre (1985), "La naturaleza del mensaje que tiene el texto literario está determinada por el hecho de que el autor, para hacerse emisor, se ha situado en una particular relación con el o los destinatarios: una relación de tipo cultural en su contenido, pragmática en su finalidad (la emisión del mensaje cambia el estado de hecho)." (p. 14). Respecto al lector o destinatario apunta Segre que éste no tiene más lazos de unión con el autor que no sea la curiosidad, la simpatía y la atracción "sin las cuales no se acercaría a la obra." (p. 17). El lector se encuentra entre dos posiciones, la de intentar comprender los significados que la obra deja en libertad o "abandonarse a asociaciones fantásticas y desarrollos libres". Sin embargo, aclara que no existe lectura que pueda marginar la libertad de la imaginación, ni que pueda reprimir totalmente el dictado del texto. Este hecho es de suma significación en la producción del significado del texto que nos ocupa, dado que el recurso sígnico es la

alegoría, y como se presentará en el próximo capítulo que el conocimiento implícito que posee el lector o audiencia de la construcción alegórica es importante para la producción y comprensión del mensaje. Además, el análisis entiende el recurso y construcción alegórica como un modelo o sistema de comunicación que se formaliza en sí mismo como un significante. Es por eso que el emisor extrae del contexto cultural el código y el receptor recurre a los códigos de los cuales él dispone para la interpretación del texto. " Los sistemas de significación están instituídos dentro de una cultura y forman parte integrante de ella." (Segre, 1985, p. 143). Es claramente reconocido por todos que la cultura tiene en la lengua su principal instrumento, no tan sólo para comunicar información, sino para ser depósito de la información colectiva. El texto de Miguel Hernández se inserta en el contexto al hacer una conexión de sus niveles con los correspondientes niveles en la cultura. Ejemplo de ésto es el uso de la alegoría, elemento de la lengua, con el discurso en el texto. Esta conexión-unión es el mecanismo de la relación emisor-receptor. De esta forma el lector encuentra y reconoce los mecanismos y claves para reconstruir el texto. Como indica Dubin (1986), "Combined with our general knowledge of the world, and of the particular subject matter of the discourse, this knowledge provides us with certain expectations about both the language and the content of the text" (p.7).

El nivel semántico abarca los contenidos, su estructuración dramática. y qué los reúne o articula aportando así a la coherencia del texto artístico. El nivel sintáctico queda íntimamente relacionado

con el semántico, dado que el análisis de las formas de combinación y relaciones implica la combinación de los elementos perceptibles de expresión (estructura gramatical). La separación que se presenta es exclusivamente metodológica, dado que encontramos que los tres niveles están enlazados. Citamos para mayor claridad y amplitud de nuestro argumento a Talens y otros (1980):

> El signo artístico impone un modelo de contenido, de ahí la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos), formando no una cadena segmentable (como ocurre en la lengua natural) sino una jerarquía de niveles que se entrecruzan y se superponen. Decir que todo es semántico, en consecuencia, implica hacer equivalentes los conceptos de signos y texto. Todo texto artístico funciona globalmente como un único signo . Evidentemente sin dejar por ello de estar constituido por signos de la lengua natural, que aquí pasan a funcionar como elementos del signo artístico. Paralelamente se produce el proceso inverso. Los elementos del signo linguístico-fonemas, morfemas, etc.-, en la semantizan y se convierten en signos.
>
> De esta forma un texto artístico resulta de la imbricación de unos signos elementales estructurados jerarquícamente en forma de un signo mayor y único que los engloba. (p. 70)

La metodología para la investigación se basa en tomar como unidad básica el texto y establecer los signos que definen en el texto el código alegórico a partir de operaciones de diferenciación y segmentación de las unidades o elementos significantes.Las unidades significantes se reúnen o unifican a base de la relación que guardan en función del significado de los tres niveles del signo alegórico. Todo lo antes expuesto nos lleva a resumir lo siguiente. Para construir su mensaje el emisor-autor hace uso deliberado de unos

elementos, en este caso connotativos, con la intención de que éste o éstos indiquen algo. Los elementos de base de la ejecución del texto de Miguel Hernández son altamente novedosos, dado que a ese nivel fundamento recurre al uso de la alegoría como práctica lingüística connotativa para la producción del mensaje. Consideramos que los significados son procedimientos propios del sistema alegórico. Es a través de este elemento-significante que se hace accesible el contenido al receptor. De acuerdo a lo señalado por Julia Kristeva (1969), entendemos que la alegoría es el sistema significante del texto. En el análisis interesan los modos y las leyes que operan en el texto para construir su mensaje. En el discurso textual Miguel Hernández (emisor-autor) se apropia de una practica social, es decir, del uso del lenguaje alegórico y teniendo ésta en sí misma una estructura, se convierte en el modelo de la práctica significante en el texto Quién te ha visto, quién te ve, y sombra de lo que eras. Observaremos en el estudio el proceso de producción, el proceso de trabajo y las relaciones de producción cuyos elementos participan de una combinación de "lógica particular". (Kristeva, 1969). De acuerdo a Talens y otros (1980), el "texto artístico es, pues, la construcción compleja de un sentido, en la que todos los elementos en juego-signos, relaciones estructurales, etc.- son elementos de sentido" (p. 42).

Este trabajo presupone visualizar la alegoría como el signo que nos lleva al significado. El sentido del texto no es independiente del signo que lo aprehende,sino que se dá por las relaciones que éste aporta en la producción del significado. Este signo se distingue por

una serie de elementos y conforma un modo social, de ahí su vinculación con la religión y lo mitológico. Según Yuri Lotman, en Estructura del texto artístico (1978), el signo desempeña en la cultura de la humanidad la función de intermediario. Continua señalando Lotman, que la finalidad de la actividad semiótica es la de trasmitir un contenido determinado. Por lo tanto, el estudio del acto o trabajo de comunicación, de construcción del significado, es la esencia del acercamiento semiótico. Esto conlleva en la investigación el enfrentar a los sistemas culturales e ideológicos y lingüísticos que hacen que se dé ese proceso de significación.

Limitaciones del Estudio

Un hecho que es necesario establecer y aclarar en este trabajo es el texto que es objeto de la investigación. El problema de enfrentar el texto escrito al texto-representación ha sido motivo de varios estudios que en el trabajo hemos optado por no incluir. Sin embargo, queda claro para la investigadora que el hecho y naturaleza del signo teatral y su modo de significar, es decir, desde el proceso de comunicación-creación del texto, hasta su recepción y representación forman el conjunto del proceso comunicativo. El proceso de significación artística no culmina con la lectura del texto, dado que la representación-espectáculo es parte constitutiva del texto (Bobes, 1987). Tampoco nos planteamos en este trabajo una especulación filosófica de qué es teatro o qué debe ser el teatro. Adoptamos la posición inicial de la conceptualización convencional de que teatro es

una obra literaria construida a través del diálogo de personajes con intención de ser representada en escena.

Por ello es preciso aclarar que el texto que es objeto de investigación es el texto literario, es decir, el texto u obra dramática escrita. Esto excluye la dimensión del texto representado. No es nuestro interés oponer el texto dramático al texto representado, dado que entendemos que la obra literaria es un proceso de comunicación abierto en su significación. Nuestra posición es que ambos forman parte de un proceso que se realiza de una forma especifica. No consideramos este proceso en el caso de un texto dramático como un proceso lineal, sino circular. Sin embargo, en esta investigación no entrará el elemento o efecto de retroacción del espectador hacia el director o autor, como tampoco las posibles lecturas que implica la puesta en escena del texto dramático. Como tampoco considera los elementos sígnicos no-verbales de la puesta en escena.

Repaso de la Literatura

La obra Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras es un auto sacramental contemporáneo, que se publicó en la revista Cruz y Raya de José Bergamín, en España en 1934. Jaime Pérez Montaner, en su artículo "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández" (Ifach, 1975), comenta que esta obra constituye una experiencia única en el teatro español del siglo XX. El texto

recibió el elogio de uno de los poetas más reconocidos de la literatura española, Juan Ramón Jiménez.

La mayoría de la investigación crítica sobre la obra de Hernández se encuentra alrededor de su producción poética. Ya hemos señalado que su obra dramática posee escaso tratamiento bibliográfico. Entre los trabajos que hacen referencia al auto sacramental de Hernández, el más reciente y abarcador es la tesis doctoral de Jesucristo Riquelme Pomares, publicada en Alicante en 1990 por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Este trabajo tiene como objeto de estudio "entender la obra dramática de Miguel como un compromiso extra, inter e intraartístico" (p. 25), desde el ensamblaje semiótico de crítica matemática, pero considerando los problemas de recepción, es decir, el público. Este estudio comparte el proceso de revaloración de la obra de Hernández con el trabajo de Riquelme. Le sigue a este trabajo de Riquelme, un estudio sumamente abarcador de síntesis biográfica y crítica sobre la trayectoria poética de Miguel, el de Agustín Sánchez Vidal, Miguel Hernández, desamordazado y regresado (1992). En este trabajo se incluye un comentario sobre el Auto de Hernández insertado dentro de la coordenada de la trayectoria de "poeta teólogo". Existe otro trabajo que incluye un estudio sobre el Auto, el de Francisco Javier Diez de Revenga (1981), pero desde la perspectiva de un análisis estílistico cuyo centro es el lenguaje poético de la contextura externa, es decir, el verso y sus elementos constitutivos y sus vínculos o herencia barroca.

El artículo de Giovanni María Bertini, "Algunos apuntes sobre el auto sacramental de Miguel Hernández: 'Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras', (Ifach, 1975), argumenta la decisiva influencia en esta obra de Calderón de la Barca, dramaturgo del Siglo de Oro. Existen otros cortos ensayos que comentan las obras dramáticas de Hernández, en que se incluye este Auto, pero insisten en buscar la huella de Calderón y la influencia barroca como las características de la estructuración del texto.

Otras fuentes que han servido de apoyo para alumbrar y clarificar aspectos relacionados con el método semiótico y el género dramatico son, Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, Novela, Teatro, Cine) (1980), de Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández. Este texto resume las distintas perspectiva que se dan en la semiótica estableciendo los conceptos y elementos que son predominates en la metodología para la búsqueda del proceso de significación de un hecho artístico. Se incluye un ensayo sobre el género del teatro. El texto de María Bobes, Semiología de la obra dramática, (1987), discute en su primera parte los conceptos de la semiología, define sus aspectos más significativos para luego establecer los sistemas sígnicos que caracterizan el género dramático.

Síntesis Biográfica de Miguel Hernández

Miguel Hernández nació en Orihuela, ciudad al sur de la provincia de Alicante en la región del Levante. Posee esta ciudad una historia de un pasado en donde convergen el antiguo reino visigodo y la ocupación árabe. A esta ciudad se le concedió en 1564 la sede episcopal marcando este hecho la vida e idiosincracia de sus ciudadanos. Orihuela se caracteriza por sus viejos castillos, una catedral de estilo gótico, varias iglesia, amplias veredas y montes y, el paso del río Segura. La familia de Miguel estaba compuesta por el matrimonio de Miguel Herneandez Sánchez y Concepción Gilabert Giner. El matrimonio tuvo siete hijos de los cuales sobrevivieron cuatro: Vicente, Elvira, Miguel y Encarnación. Su padre, de oficio cabrero, consigue que los jesuitas del Colegio de Santo Domingo acepten a su hijo Miguel, que ya tenía nueve años. Pronto se destacó Miguel por ser un excelente estudiante y por su gusto a la lectura. En marzo de 1925 Miguel tiene que dejar el Colegio ante la situación económica de su hogar. Sin embargo, Miguel aprovecha las horas que tiene que pasar pastoreando las cabras para continuar con sus lecturas. Sus años de juventud se destacan por su pasión por la lectura, el dibujo, el fútbol y el teatro. Junto a sus amigos funda un grupo teatral, La Farsa y entre ellos recitaban y preparaban la representación de obras cortas.

Inició sus primeras producciones literarias a través de sus colaboraciones en la prensa local. En ésto lo ayudó el canónigo de Orihuela don Luis Almarcha. Al partir de ese momento continuó

colaborando en seminarios hasta lograr se publicaran algunas de sus producciones en un periódico provincial, el diario La Verdad, de Murcia. Resultado de estos esfuerzos Miguel logra una abundante producción poética que desea dar a conocer. En 1933 aparece publicado por la editora La Verdad en Murcia, su primer poemario, Peritos en lunas.

Miguel junto a un grupo de amigos en 1930, entre ellos Ramón Sijé, figura influyente en la trayectoria poética de Hernández, crean un grupo de tertulias. Las inquietudes del grupo los lleva a reunirse en la tahona, propiedad del padre de uno de ellos, Carlos Fenoll. Los jóvenes leen críticas literarias, piden libros prestados y organizan actividades. Este grupo de amigos lo animan a viajar a Madrid, sueño que guarda Miguel desde hacía tiempo, viendo en la capital el logro de su reconocimiento. Hace su primer viaje el 30 de noviembre de 1931. Este viaje no resultó lo que él esperaba. Sin embargo, tendría un impacto en su vida y obra posterior. Regresa a Orihuela, pero nuevamente hace otro intento y regresa a Madrid en 1934. Es este el viaje que mayor influencia tendrá sobre Miguel, dado que lograra establecer relaciones con las figuras más importantes del momento: Federico García Lorca, Rafael Albertí, José Ma. Cossío, Pablo Neruda y Vicente Aleixandre.

En la vida y obra de Miguel hay una mujer muy significativa, Josefina Manresa. Josefina es su inspiración amorosa y apoyo moral y emocional. Se conocen en Orihuela en 1933 y a los pocos meses

formalizan sus relaciones. En marzo de 1937, en plena guerra civil, se celebra su matrimonio civil.

En 1936 estalla la Guerra Civil en España. Miguel decide enlistarse en los cuerpos voluntarios del ejército republicano. Así se inicia la etapa más agitada de la vida del poeta. Viaja por numerosos pueblos, organiza funciones teatrales para los soldados, escribe poesías, pronuncia conferencias, asiste a encuentros literarios y en julio de 1937 viaja a Moscú a la celebración del Quinto Festival de Teatro soviético. Las obras de este periodo se caracterizan por un hondo sentido humano moral y social, firme compromiso con la lucha social de su pueblo, arte de denuncia, reivindicación y esperanza.

Al acabar la Guerra Civil, en contra de los consejos de sus amigos, Miguel decide regresar a su tierra para encontrarse con su esposa y su hijo. Es detenido y entregado a la guardia civil. Ahí se inicia el calvario del poeta al ir siendo trasladado de cárcel en cárcel. En 1939 es condenado a muerte, pero por intervención de amigos se logra que se le conmute la sentencia a cadena perpetua. Finalmente, en 1941 se logra que sea trasladado al Reformatorio de Adultos de Alicante para poder estar cerca de su familia. Lamentablemente al llegar a Alicante ya su salud estaba muy quebrantada. Lo anima la visita de su esposa Josefina y de su hijo Miguel. En el Reformatorio su condición degeneró en tuberculosis pulmonar. Siendo su condición de gravedad el médico, junto a su esposa, insisten en que sea trasladado a un hospital donde pueda atenderse su condición. La autorización llegó tarde. Miguel estaba muy enfermo para poder ser

trasladado. Muere el 28 de marzo de 1942, solo, a la edad de 31 años en la enfermería del Reformatorio.

Miguel Hernández y su auto sacramental Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras.

Los biógrafos y estudiosos del poeta Miguel Hernández coinciden en su temprana vocación hacia el teatro. Florence Delay (1978), describe así el inicio del joven poeta en cultivar el arte dramático:

> A los once años entra en el Colegio de Santo Domingo, que dirigen los jesuitas en Orihuela, y es escogido a menudo los días de fiesta para recitar sobre el estrado textos sagrados, o bien, poemas religiosos que fueron sus primeras composiciones. A los catorce años deja el Colegio para ocuparse de las cabras de su padre y repartir leche. Pero por las tardes corre al café Levante, en la calle Loasa, para leer los números de esa biblioteca teatral a precio módico que se llamaba "La Farsa". Guiado en la elección de sus lecturas por su amigo Ramón Sijé, descubre toda una serie de poetas y dramaturgos como Garcilaso, Calderón, Góngora, Lope de Vega, Lorca, Juan Ramón Jiménez... La 'tertulia del horno', de la cual formaban parte, era un grupo compuesto por Carlos y Efrén Fenoll (hijos de un panadero, poetas a ratos, cuya tienda era el lugar de reunión), Antonio Gilabert, primo de Miguel, Manuel Molina y los hermanos José y Justino Marín Gutierrez, más conocidos bajo los pseudónimos de Ramón y Gabriel Sijé. Juntos forman un grupo teatral llamado "La Farsa", que organiza representaciones en la Casa del Pueblo y en el Círculo Católico. Miguel era probablemente uno de los mejores actores puesto que a él se le confía el papel principal de Juan José, de Joaquín Dicenta. (p.110)

El teatro de Miguel se inicia con Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras (1934), le siguen El torero más valiente (1934), Los hijos de la piedra (1935), El labrador de más aire (1937), Teatro en la guerra (1937) y Pastor de la muerte (1937). La producción de estas obras en un periodo de diez años apunta hacia el hecho que este tipo de producción era un objeto de creación casi "obsesivo" para el poeta (Rovira, 1990, p. 35).

Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras es la primera obra teatral del escritor que se da a conocer en el año 1934. Se publicó la misma en la revista Cruz y Raya, en los meses de julio, agosto y septiembre. Esta obra, como asegura Sánchez Vidal (1992), le abrió las puertas de los cenáculos de la capital madrileña. "Hasta Neruda, tan refractario a este tipo de literatura, había quedado sorprendido por la excepcional calidad de la obra, y acogió a Hernández a partir de 1935 en su influyente círculo de amistades" (p. 88).

Con el estímulo recibido por las reacciones positivas hacia esta obra, Miguel se lanza a buscar el estreno de la misma. "Acude al teatro Eslava y su director le hace concebir esperanzas; pero no sucede nada. Se dirige a Margarita Xirgu, en el teatro Español, quien le habla de posibilidades de representación. Vanas promesas. Los intereses mercantiles de los empresarios no permiten montar una obra tan aparatosa, tan extensa y con elevado número de personajes (actores)" (Riquelme, 1990, p. 107). Así va quedando olvidado el interés de Hernández en ver representado su auto-sacramental. A la

vez, se va operando un cambio ideológico en la producción literaria del escritor. Ya Miguel está en la capital madrileña, conoce a Neruda y a otros escritores famosos, como Federico García Lorca y Vicente Aleixandre; ya ha iniciado la composición de El torero más valiente, obra inspirada en la muerte del torero más famoso de la época, Ignacio Sánchez Mejía.

Joan Warshall (1983) propone en su tesis doctoral que la obra teatral de Hernández evoluciona de una imitación del auto alegórico del Siglo de Oro a un drama alegórico al servicio de la revolución,. como es Teatro en la guerra y Pastor de la muerte. Las obras dramáticas que le siguieron al auto muestran en sus argumentos la preocupación social y política que siente Hernández ante la situación de la época. En estas se continúa la oposición entre dos fuerzas, en este caso el perverso y el noble; el obrero y el patrón. Hernández inserta en estas obras voces de crítica ante el capitalismo y se ubica en la corriente socialista del momento. Sin embargo, a juicio de la doctora Warshall: "Although Hernández's theater underwent many stylistic changes, his use of allegory remained fairly constant" (p. 12).

Sánchez Vidal (1992) ubica la producción artística tanto poética como teatral del periodo de 1933 a 1934 de Hernández en un sector de coordenadas entre la influencia de la relación amistosa con Ramón Sijé y el inicio de una cosmovisión poética. Alicia M. Raffucci de Lockwood (1974) enfoca la ubicación de la producción de Hernández desde la perspectiva de generación. Esta sitúa al poeta Hernández en la "Generación de 1936", cuya experiencia generacional que define al

grupo del 1936 es la guerra civil española. Raffucci describe a esta generación como una de "adaptación de varias influencias de la generación del 27 a una nueva actitud 'humanizada', que les lleva a tratar temas religiosos, políticos y personales, los cuales, en general, no fueron los de la generación del 27. Se percibe una actitud 'existencial' que les hace volver los ojos a la poesía de Unamuno y de Antonio Machado, abriendo, así el camino al tipo de poesía que en España, prevalece hoy" (p. 7).

El auto sacramental, género teatral de Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras

El género teatral de esta obra y al cual pertenece el subgénero del auto sacramental es el arquetipo de la tradición dramática que creara Calderón de la Barca. Calderón parece haber logrado a través del uso de este género sincronizar elementos dispersos de una tradición previa. El entusiamo que generó tanto en su época como en el siglo XX los autos sacramentales de Calderón creó la noción que este escritor de la corte de Felipe IV fue el creador único de este subgénero. El estudio de B. W. Wardropper (1953) y de A. Parker (1943), son serios esfuerzos de definir y describir el origen y evolución de este subgénero.

El estudio de Wardropper describe la tradición dramática de que se sirvió Calderón. Miguel Hernández tomó como modelo a Calderón de la Barca. Sin embargo, ésta no es la única influencia o

tradición que opera en la producción de la obra. Se conoce en el panorama de la época de Hernández el texto de Azorín, que él mismo subtituló auto-sacramental, la obra Angelita. Además, también se conoce la obra de Rafael Alberti, subtitulada anti-auto, El hombre deshabitado. Es significativo destacar este hecho, ya que Hernández evidencia en el texto una clara tradición barroca calderoniana, pero a la vez, se dan afinidades contemporáneas en su contorno contextual . (Riquelme, 1990).

La eucaristía es el tema de la composición y tradición de este género. Sus inicios revelan los de un teatro sacramental y su desarrollo máximo se da en los siglos XVI y XVII. Según Wardropper, son los neoclásicos quienes inician una investigación y revaloración del auto sacramental. Al afianzarse las nuevas corrrientes poéticas neoclásicas, se hace explícita la crítica hostil hacia los autos llegando a prohibirse éstos en el año 1765. El grupo de críticos que se oponía al auto sacramental se reúne bajo el argumento de que las doctrinas cristianas deberían explicarse desde el púlpito de la iglesia, y no desde el teatro. Consideraban que la manera en que se presentaban estos temas era irreverente. No era el teatro el instrumento para representar sagrados misterios y verdades.

Tanto Lope de Vega como Calderón de la Barca ofrecen a través de la voz de personajes una descripción o definición del género (Wardropper, 1953). Lope lo define como una comedia en honor al pan y vino; como un espectáculo público y colectivo y tener que

cumplir con combatir los errores de los herejes y ensalzar las verdades de la Fe. Calderón lo describe como instrumento para instruir al público a través de la dramatización viva de conceptos abstractos. Ya de por sí podemos inferir que un rasgo distintivo del auto-sacramental es su carácter doctrinal-instructivo y su carácter religioso-moral. La definición que ha predominado entre los estudiosos de este tema es la ofrecida por Valbuena Pratt. Este entiende que el rasgo distintivo es el ser una composición dramática alegórica. (Diez Borque, 1983; Riquelme, 1990; Valbuena Pratt, 1969; Wardropper, 1953).

Los autos sacramentales adquirían notoriedad en España al celebrarse la Fiesta del Corpus Christi. Esta celebración insertada dentro del calendario o año litúrgico de la Iglesia Católica tenía como propósito honrar el sacramento de la Eucaristía. Es el Concilio de Trenton, dos siglos después de instaurarse en el calendario esta festividad quien determina por decreto establecer la significación de esta celebración como una afín con la misión evangelizadora de España.

> El Concilio recomendó que se celebrara la fiesta, como manifestación del triunfo de la verdad sobre la herejía, para que se confundiera los enemigos del Sacramento viendo el regocijo universal de la Iglesia, o bien, para que se corrigieran de sus errores mediante la saludable turbación que en ellos suscitara el espectáculo. Este nuevo aspecto del Corpus, arma de la Contrarreforma, triaca del veneno protestante, influyó mucho-como ya veremos-en el desarrollo de la farsa sacramental de la última mitad del siglo XVI. Pero el drama eucarístico

está más íntimamente ligado a la celebración. (Wardropper, p.34-35)

Queda claro con esta cita que en el desarrollo de este género, se ofrece un carácter doctrinal-didáctico como portavoz de doctrinas e ideologías. Sin embargo, paralelo a la celebración quedaba la procesión o desfile, en que se incluían danzantes y la figura de la "Tarasca". Esta figura era "serpiente contrahecha; medio serpiente y medio dama", (citado por Wardropper), que atraía al público a risas. En 1699 se emitió un decreto real prohibiendo las danzas alegándose que los ejecutantes bailaban delante de la Hostia y se mezclaban promiscuamente los hombres y las mujeres.

Wardropper indica que poco a poco estas procesiones se fueron haciendo más complejas hasta llegar a realizarse representaciones dramáticas. Estas eran especie de cuadros que se transformaron en cortos misterios de asuntos bíblicos, en especial, en la región de Levante. Estos cuadros son los que dan origen al drama litúrgico del auto-sacramental, que se representaban en el pórtico de la iglesia y luego se traslado a la plaza pública.

En la tradición dramática española el público mostró un interés y pasión particular por este tipo de representación. Dice Wardropper: "¿Cómo es posible que un público, en su mayor parte analfabeto y sin cultura literaria ni teológica, asistiera de buena gana y con provecho espiritual a obras dramáticas de las más difíciles e intelectuales que se hayan escrito?." (p. 77). Este aspecto entraña en

sí mismo la peculiaridad del uso de la alegoría, su función para crear un mundo de ideas, una realidad que en un segundo plano remite a otro plano, el sobrenatural, y que por su ambigüedad logra establecer la comunicación con el público.

Sin embargo, no podemos olvidar que para todo escritor el público es de naturaleza diversa y ésto representa el problema del principio de comunicación. El mismo queda resuelto para el poeta por la ambiguedad de la misma realidad del lenguaje poético. Este crea y facilita que la alegoría, recurso básico en la construcción de la obra, pueda ser interpretado según la capacidad y conocimientos del oyente-lector. Este recurso parece ajustarse a la naturaleza de los autos-sacramentales, que llevan como intención exponer dogmas e ideas abstractas. La alegoría no necesariamente trata asuntos de naturaleza religiosa o espiritual como lo fue en el siglo XIII, ya que puede tratar otros temas, tales como políticos, porque trabaja la representación de lo inmaterial. Este recurso era la formalización de traducir lo teológico a lo cotidiano, y así hacerlo accesible al entendimiento. Transformar a través de la personificación de abstracciones personajes dramáticos. En qué consiste la alegoría es el tema del próximo capítulo.

Organización del Trabajo

Se ha desarrollado el trabajo de la siguiente forma. Se incluye en el Capítulo I un breve marco referencial del autor del texto, así

como del género. En el Capítulo II se presenta el marco conceptual y revisión literaria respecto al concepto y los rasgos que caracterizan a la alegoría. El Capítulo III, la aportación creadora, enfoca su atención en el análisis del texto a base de la segmentación de los signos-significantes que entendemos son los que componen los elementos significantes del texto. El cuarto y último capítulo destaca las conclusiones y ofrece algunas recomendaciones.

Nuestra investigación del producto artístico posee una visión totalizadora que sostiene que Hernández fue en esencia, más poeta que un ideólogo,y que su vertiente religiosa en este texto es la fuente y referencia poética por vía del símbolo, que dirige el desarrollo de su cosmovisión del mundo, del hombre y del arte.

Capítulo II

Estudio de la alegoría

La definición que más ha permeado en la crítica literaria respecto a la alegoría y la que la mayoría de los estudiosos han tomado como punto de partida es la que ofreció Quintiliano, "allegory says one thing and means another." (Fletcher, 1964). De primera intención ésto resulta contradictorio y hasta paradójico, dado que todo lenguaje figurativo cubre esta definición. Hemos entendido que para fines de este trabajo es necesario describir el concepto de alegoría y no imponer una definición. Sin embargo, hacemos ciertas distinciones para llevar a cabo el trabajo, dado que el propio análisis del texto ofrecerá la caracterización y mecánica de la misma

Según Carolynn Van Dyke (1985) la alegoría en la crítica literaria ha funcionado como el Otro entre los géneros literarios. Se ha asociado a este concepto la idea de alienación, es decir, las palabras se encuentra alienadas de su significado. Las observaciones sobre la naturaleza dual o disjuntiva de la alegoría parece ser la más usada al tratar conceptualmente la descripción de esta forma. Esto ha traído que también se hable de un nivel literal y un nivel alegórico en el texto. Se ha entendido que en realidad el texto representa un hecho o idea que ya existe o ha sido interpretado en otro texto o discurso, como por ejemplo, la Biblia, y que el texto alegórico es tan sólo una construcción interpretativa del primero.

Maureen Quilligan (1979), nos presenta otra perspectiva de la alegoría. Señala que tomar como única definición de base para la alegoría la que ofrece Quintiliano sería incorrecto, dado que a lo que se refería éste es al proceso de "allegoresis". La autora cree que tradicionalmente se ha tomado como concepto de la alegoría lo que en realidad es una crítica o exégesis de un texto sin distinguir entre la crítica (exégesis) literaria y la forma narrativa (el género). Esta posición o explicación la presenta además el crítico canadiense Northrop Frye en su libro Anatomía de la crítica (1957). El valor de la alegoría, cuestionado por los Románticos no debe, según Fletcher, determinarse separado de la consideración o aspecto de la función de la alegoría. Dado que el aspecto temático domina sobre la acción en el discurso alegórico, el modo o forma ejerce necesariamente un alto grado de control sobre cómo el lector debe acercarse a la lectura del texto.

Es por eso que encontramos en algunos obras alegóricas que el emisor-autor provee de un comentario o comentarios (versos, diálogos o acotaciones) a lo largo del texto Estos signos son los que atraen la atención del lector hacia el segundo significado que persigue el texto alegórico, aunque no son las únicas indicaciones o asociaciones. Sin embargo, a diferencia de las fábulas y su moraleja, la alegoría evidencia soltar su control sobre la lectura y hacerlo menos obvio trayendo ciertas disgresiones, tales como el uso de la ironía, el enigma y la paradoja con la intención de hacer más obscura la lectura.

Según Fletcher (1964) la tradición de utilizar el mecanismo alegórico se inició con los griegos, que realizaron trabajos de tono alegórico porque ya de por sí ese era el modo o forma de leer la historia. Stephen Russell (1987) entiende que para el mundo antiguo como para la Edad Media ésta era la forma de percibir el mundo. De acuerdo a la tradición griega, alegoría se asoció a la búsqueda de "hyponoia". Hyponoia es lo secreto, lo oculto del significado de una historia o mito. Esta fue una práctica del mundo pre-socrático que se usó para interpretar los poemas de Homero (Rollinson, 1981). El mundo clásico entendía que los poetas "envolvían" los pensamientos en oscuros pliegos de enigmas, para que tan sólo los buenos los pudieran entender. Igual entendían los grandes profetas de la historia bíblica, éstos equiparaban el conocimiento a la virtud. Por lo tanto, entendían el poeta o alegorista practicaba una retórica especial. Señala Michael Murrin (1969):

> In the ancient world the prophet and the allegorist both practiced a kind of exclusive rhetoric. The allegorist decided ahead of time the principles which would divide the few from the many; he pre-supposed such a division, which automatically occurred whenever he spoke. He tried to exclude the many from the understanding of truth, though not from its proclamation. He discovered the appropiate vehicle for the truth in myth, parable, and apocalyptic vision, which the many could follow as a story but could never interpret properly." (p. 22)

> The poet can apply celestial or earthy symbols to divine things, which can be represented as stars, wheels, animals, or one of the elements. The poet moves up and down the chain of concord literally exchanging natures as well as names among the three order. He practices allegory speaking in asymbolic fashion which he bases not on his subjective imagination but on the objective order of the universe. (p.18)

Concluye Murrin que la alegoría es una forma artística en que a través del uso de tropos el poeta expresa una verdad que él ha recibido en "revelación o contemplación". El auditor sabe como interpretar este lenguaje y ve lo oculto a través del velo alegórico; coopera con el poeta "by supplying the unspoken words necessary to fill in the extended analogy." (p. 70).

Murrin señala que el Renacimiento generalmente usó el concepto alegoría de varias formas. Primero, como una figura del lenguaje que requiere interpretación del receptor y depende para su existencia (interpretación) de una o dos palabras. La otra, como un tropo o metáfora continua que "express one thing in words and another in sense." También, se conoció como la mecánica de aplicar nombres de objetos o cosas externas a los aspectos invisibles o abstractos de la pasión humana. Coincide Murrin con otros autores en que ésta demanda interpretación y es un fenómeno asociativo relacionado con otras formas análogas tales como, el enigma, el proverbio y la hipérbole. Añade además Murrin, que la alegoría está íntimamente asociada a la sociedad en la cual el poeta construye su discurso.

Philip Rollinson (1981) argumenta que el objetivo de la alegoría es la de transmitir un significado, y por lo tanto posee dos perspectiva: la creativa y la interpretativa. Vista la alegoría desde una perspectiva creativa, trae como consecuencia el pensar en el método o mecánica de expresión (forma) de la misma. Si se mira desde la perspectiva interpretativa (contenido), la que otros llaman

"allegoresis", ésta se concentra en el significado y busca un método para su interpretación. Este será determinado por la intención y propósito de la alegoría misma. El fenómeno de la comunicación nos indica que ésta se da o construye a base de la relación emisor-receptor y para eso es necesario que ambos compartan el mismo sistema o código. En la alegoría, dado su naturaleza de significado oculto y enigmático, esto no es suficiente y el emisor se ve en la necesidad de ofrecer señales-signos para seguir la historia; es decir, para que el receptor interprete la historia. Van Dyke señala:

> For the Middle Ages it was a method of exegesis operating upon a prior text or upon a "literal" story within a present text. Because the prior text or story carries its own pre-allegorical meaning, allegory appears as the alternative (usually the superior alternative) to a more obvious, more common way of reading or writing. (p. 16)

Para concretizar o visualizar una abstracción o algo invisible los poetas o alegorista recurren al uso de la personificación, la metonimia y al uso de símbolos, a veces siendo la relación entre el signo (para la idea) y la idea misma no necesesariamente arbitraria. Estos signos verbales son necesarios para que el lector o auditor pueda seguir el mensaje. El mismo autor-emisor nos deja saber el significado de la abstracción. Ofrece al auditor o lector una manera de indicar la referencia-alusión. Es importante anotar que el alegorista desde la perspectiva creativa busca medios-signos para comunicar su interpretación. Por lo tanto, trabaja ambas perspectiva o niveles.

Según Van Dyke, también se ha concebido la definición o conceptualización de la alegoría desde la perspectiva de la oposición

de un nivel literal y un nivel alegórico. "We are often told that certain kinds of allegory are contained in the 'literal level' or that a text switches between 'literal' and 'allegorical' ." (p. 18). Sin embargo, Van Dyke entiende que esta concepción puede resultar confusa y hasta difícil de explicar y distinguir, dado que lo literal en la alegoría se refiere a un conjunto de concreciones explícitas que vamos a alegorizar y en otras puede referirse al conjunto de abstracciones implícitas que ya el autor alegorizó en un conjunto de concreciones explícitas. El planteamiento de Van Dyke se dirige a definir y conceptualizar la alegoría como un género correspondiente a su descripción de ver a la alegoría como el Otro, Su argumento establece la alegoría no como un recurso retórico, sino como género que comparte rasgos intrínsecos que la distinguen de otros textos o géneros y posee valor estético. La alegoría es un sistema de significación. Citamos a Van Dyke para mayor claridad y amplitud de este argumento, dado que este trabajo parte de que la alegoría es un sistema de significación que posee en sí mismo un código semiótico particular de construcción.

> A literary genre, for my purposes, can indeed be identified by a set of conventions based on an inferable semiotic code, but the code and the conventions do not fully constitute the genre. The genre is also the texts that realize the code-or realize it to a significant degree (an admittedly and inevitably subjective qualification). To rest content with a study of the codes themselves is to falsify the objects under study, whether those objects are individual texts, genres, or literature as a whole. With regard to the first, Tzvetan Todorov is eloquent: ' A work of art (or of science)...cannot be presented as the simplest product of a pre-existing combinatorial system; it is that too, but at he same time it transforms the system of elements, it

> establishes a new code of which is the first (the only) message.' (1985, p. 21)

Uno de los trabajos más abarcadores relacionados con el estudio y definición de la alegoría lo es el de Edwin Honig, Dark Conceit-The Making of Allegory, (1959). Según Honig a partir del siglo XIX se produjó un sentimiento en contra de la alegoría entiéndose ésta como una forma subliteraria. Señala Honig:

> The feeling is that allegory lends itself to polemical purposes and therefore turns inevitably into an exercise of subliterary fancies. Although the term allegory derives innocuously enough from the codifications of classical grammarians, its use as a concept develops diversely through the adaptations of philosophers, theologians, and literary men, impelled by conflicting interests and the exigencies of a particular occasion. (p. 3)

Argumenta Honig que la desconfianza crítica hacia la alegoría creció a medida que las especulaciones respecto al simbolismo se fueron desarrollando. Esto puede explicarse a que hemos vivido en un siglo que se ha caracterizado más por la búsqueda de lo que se puede explicar por la razón más que por la intuición. Algunos entienden que la alegoría presenta algo obvio y "old-fashioned", en oposición al simbolismo, que representa algo esotérico, al día y similar a las matemáticas. Concluye Honig: "There are clearly two central prejudices against allegory. One is a prejudice against the concept of allegory as philosophical or rhetorical weapon, and the other prejudice against allegory as a form of literature" (p. 6). Muchas de las críticas, en especial la de los Románticos, concluye Honig, se debe a la dificultad de distinguir entre éstos dos prejuicios.

Más alla del periodo de lo teóricos románticos, se encuentran otros juicios respecto a la alegoría. Se conoce que esta forma fue sumamente apreciada y valorizada en la Edad Media y el Renacimiento. En este siglo, los postestructuralistas, en especial los semióticos interesados en la relación significante-significado, han reformulados los juicios sobre la alegoría. Se mira u observa no meramente como un tropo sino como un sistema particular que se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente. Se caracteriza la alegoría por participar de dos planos, siendo la misma alegoría el significante del segundo nivel o abstracción.

Veamos algunos comentarios relacionados con la idea o concepto de la alegoría como una inversión, y la más común en términos de su descripción, es decir, "means one thing in the words, another in the sense."

> Saying one thing and meaning another can easily be taken as a definition of figurative speech in general, and so students who are not content to include irony, sarcasm, antipharasis, and even metaphor under 'allegory', as some rhetoricians do, have added several differentiae. First, allegory is extended, usually the basis for an entire narrative; second, the words and meaning in allegory correspond not antithetically, as in irony, but on parallel planes. 'We can, then call allegory the particular method of saying one thing in terms of another in which the two levels of meaning are sustained and in which the two levels correspond in pattern of relationship among details.' Having said that much, the student of allegory can then go on to define the relationship between the two levels. (Quilligan, 1979, p.26)

Maureen Quilligan considera la alegoría como un género distinto. Este tiene sus fuentes o raíces en actitudes y convencionalismos culturales. Otros autores, como por ejemplo, Fletcher (1964) considera la alegoría como una forma o modo de codificar el habla o discurso, "it is a fundamental process of encoding our speech." (p. 3). Su apreciación no está lejos de lo que Roland Barthes (1980) argumenta en relación a que toda unidad o toda síntesis significativa será un habla y toda habla es un mito.

Esto nos lleva a describir más ampliamente lo que se entiende por alegoría, dado que entendemos las definiciones arrojan poca luz sobre los conceptos. Sin embargo, una serie de definiciones resultarían en sí misma complejas, y en función de este trabajo buscaremos una visión amplia del tema, atendiendo a las características formales y funcionales de la alegoría.

La alegoría como literatura se remonta a los tiempos de los griegos, entiendiendo éstos que los textos eran en esencia alegóricos y así debían leerse. No es hasta la era del cristianismo que se presentan discursos o textos narrativos alegóricos, basados en la teología cristiana. "The poet must speak in allegories because the truth which he has received is inexpressible and comes to him by divine inspiration." (Murrin, 1969, p.70). El poeta en el mundo clásico tenía un propósito de educación moral y a la vez servía para poseer la memoria histórica; recuerda el pasado y actúa como la memoria colectiva de la sociedad. La alegoría funcionaba como la técnica o estrategia para poner imágenes en la mente del hombre. Se entendió

que a través de la Biblia las cuestiones de fe y verdades teológicas se sellaban de modo alegórico. Se leía el texto desde su sentido literal, pero en realidad escondía un segundo mensaje o discurso. Esta idea es de vital importancia para caracterizar tanto formal como conceptualmente la producción de un texto alegórico. Volvemos a remitirno a Barthes (1980): "Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo." (p. 205). El doble aspecto del relato es un rasgo de la alegoría, que escrita en lenguaje figurativo expresa una creencia o ideal vital.

> The twice-told aspect of the tale indicates that some venerated or proverbial antecedent (old) story has become a pattern for another (the new) story. Rhetorical language is the most appropiate one for telling the story because such a language produces self-reflective images-that is, its figurative character makes possible the retelling of the old story simultaneously with the telling of the new one. (Honig, 1954, p.12)

El escritor o relator recrea la historia, (o un ideal) a través de una estructura nueva que por consecuencia adquiere un nuevo valor insertado en el contexto pragmático autor-texto-cultura. El hombre o la conciencia de éste dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una es directa y la otra indirecta (Durand, 1968). En la forma directa la cosa aparece presente; en la forma indirecta se evoca o representa la cosa, objeto o idea; a eso le llamamos imagen, símbolo o signo. Por lo tanto en el deseo de significar el hombre recurre a signos, en este caso, la alegoría, que puedan representar conceptos de

a veces difícil comprensión. Esta naturaleza dual de la alegoría ha sido resaltada por casi todos lo críticos de este género.

Bruce Wardropper (1953), en su estudio sobre el teatro religioso del Siglo de Oro, argumenta que la alegoría es uno de los recursos estilísticos concebidos por la retórica antigua que se caracteriza por la realidad poética de su ambiguedad, dando paso a la plurivalencia de significados. Esto le servir de argumento para explicar la popularidad de los autos sacramentales, dado que entiende este recurso podía abarcar a todos los públicos, y, "se presta a ser interpretada según la capacidad del oyente." Wardropper describe este recurso de la siguiente forma:

> ...que la alegoría consiste en el uso de un sistema de equivalencias más o menos arbitrarias, pero prevalece el misterio de por qué se escribe así. El gran problema que plantea la alegoría-por qué no se escribe directa y llanamente-no queda resuelto. Y es que las equivalencias adoptadas por el escritor no pueden ser nunca arbitrarias. Lo importante es la correspondencia sugerida entre las ideas y los signos utilizados para representarlas. Podríamos decir, pues que la alegoría es la descripción extensa de un tema bajo el disfraz de otro sugestivamente parecido. (1953, p. 92)

Wardropper entiende que la descripción y justificación de la alegoría coincide con el de la poesía, dado que "la exposición lógica no es adecuada para reducir a la expresión linguística ciertas experiencias y ciertas ideas vitales aceptadas por verdaderas por gran parte de la raza humana" (p. 93).

Otra perspectiva, ya antes mencionada es la que argumenta Quilligan: la posibilidad de leer todo texto como alegoría. Para ilustrar este concepto cita la obra de Northrop Frye, Anatomía de la crítica, en donde éste argumenta que toda interpretación literaria es a su vez alegórica. Frye parte de que toda obra tiene tanto un aspecto ficcional como uno temático y la cuestión de cuál sea el más importante es a menudo asunto de énfasis en la interpretación. (Frye, versión castellana, 1957). Según Frye, en la literatura temática el escritor puede escribir como un individuo dando énfasis a la separación e individualidad de su personalidad y la visión que presenta. O, el poeta puede dedicarse a ser un vocero de su sociedad, "ya que no se está dirigiendo a una segunda sociedad, que un conocimiento poético está latente en su sociedad o que ella necesita , lleguen en él a articularse." (p.80). Esto produce una poesía y prosa didáctica, en los cuales el relato es la ficción, pero su organización es temática.

Para Frye el hecho de que toda obra de ficción se escribe o interpreta temáticamente se convierte en una parábola o fábula ejemplar. Dice:

> Todas las alegorías formales tienen, ipso facto, un fuerte interés temático, aunque de ello no se siga, como con frecuencia se dice, que toda crítica temática de una obra de ficción la convierta en alegoría (aunque sí puede alegorizar y de hecho lo hace, como veremos). La alegoría genuina es un elemento estructural de la literatura; tiene que estar allí y no puede ser añadido por la sola interpretación crítica. (p. 80)

Según Frye, en la fase formal del comentario literario no todas las veces se está conciente que el mismo es una interpretación alegórica; es decir, una atribución a las ideas de las estructuras de las imágenes poéticas que presenta el texto. Al momento en que un crítico se permite hacer un comentario respecto a la obra ha iniciado la alegorización. El comentario parece a la literatura en su fase formal, como una alegoría potencial de ideas y sucesos. Este enfoque de Frye se centraliza en el proceso crítico de estudiar el significado de los modos de la obra, y no descarta que sí exista un recurso de por sí alegórico de construcción de la obra. Para Frye se da la alegoría cuando el escritor explícitamente indica la relación de sus imágenes con ejemplos y preceptos indicando de esta forma cómo el comentarista-lector debe proceder sobre el comentario. Ofrece el ejemplo de "The Fairie Queene" de Spencer, para ilustrar como en esta obra Spencer hace uso de la alegoría al hacer referencias o relaciones a ejemplos históricos y al significado de éstos y a la vez, hace su propio trabajo (relato) en el poema. Este tipo de relación, según Frye es la que da pie al contraste u oposición que desarrollaron los críticos del periodo Romántico entre simbolismo y alegoría. El contraste se dá entre un acercamiento de tipo concreto del símbolo, que se inicia con imágenes de objetos actuales y trabaja hacia afuera hasta llegar a las ideas y proposiciones; y un acercamiento abstracto, que se inicia con la idea y luego trata de encontrar la imagen que la representa. Concluye Frye que dentro de las fronteras de la literatura encontramos una especie de escala, que va desde la más explícita alegoría, que consiste en ser literatura a secas hasta las más evasivas, en el otro extremo, es decir, anti-explicíto, anti-alegórico.

Según Fletcher, en Allegory: The theory of a Symbolic Mode, (1964), cuando un trabajo está dominado por su interés temático, " it is likely to be called an allegory." (p. 220). Las historias alegóricas existen, según Fletcher, para poner significados secundarios en órbita alrededor del significado o relato primario. En muchos casos los significados secundarios son obscuros y parecen esconderse de la visión del lector. Sin embargo, igual que en la música contrapuntal emergen en el trasfondo de la historia o relato. Esto evidencia que este modo se caracteriza por su valor polisémico. El valor dual de la construción alegórica puede encontrarse en las oposiciones temáticas, tales como en la teología: el Bien Absoluto y el Mal Absoluto. En muchos relatos alegóricos este tipo de construcción es la organización de la expresión poética misma. Estas oposiciones se convierten en imágenes o agentes de la acción. Pueden encontrarse ejemplos en obras de la Edad Media y del Barroco en que los escritores utilizan la alegoría para elaborar conceptos y doctrinas religiosas sumamente abstractas. Calderón de la Barca es un claro ejemplo de ésto.

Según Fletcher esta característica del dualismo se produce como el resultado natural de la función cósmica. El problema en el estudio de la alegoría es la manera en que interpretamos el dualismo. No necesariamente la presentación de dos fuerzas absolutas en lucha implica que es esa la base del plan organizativo de la alegoría. La alegoría es en sí demoníaca en su acción-agente. Ofrece a través de oposiciones un dualismo teológico o político-social. La oposicion radical de dos entidades o sustancias antagónicas e irreductibles mutuamente se organizan a base de oposiciones temáticas y agentes

duales. Puede también ser reflejo de la ambivalencia. La duda, un concomitante intelectual de la ambivalencia es un hecho central tanto en la poesía secular como en la alegoría de tradición cristiana. Por lo tanto, un recurso que representa el grado de ambivalencia y dualidad en la organización alegórica es el uso de la ironía. El método o recurso de la ironía nos permite vivir con la discrepancia entre las apariencias y la verdad, dado que somos capaces de analizar dialécticamente nuestra situación. Señala Fletcher que la alegoría no se presenta como una modalidad o forma pura o absoluta sino que ofrece grados de las características de lo demoníaco, visión cósmica y mágica y de la ambivalencia emotiva (p. 313). Sin embargo, el criterio o característica tradicional que se presenta permanente y consistentemente es el doble significado, y aun aquí, se ofrecen distintos grados en la alegoría. Es en la ambiguedad y la ambivalencia que se observa y profundiza el valor polisémico del texto. Resume Fletcher:

> No one who has sought strictly for the fourfold medieval scheme of allegory, literal, allegorical, tropological, and anagogical levels will question the difficulty of knowing exactly where one level predominates over another, where one begins and another leaves off. (p. 313)

Otro aspecto que resalta Fletcher en su estudio del modo alegórico es que el valor de la alegoría no deberá considerarse separado de su aspecto funcional. Dado que lo temático es el elemento que predomina en la construcción del texto, es característico del mismo el uso de técnicas o estrategias que induzcan al lector a cómo ha de leer el texto. Para muchos el aspecto o función

doctrinal levanta ciertas dudas sobre el aspecto y valor estético de la alegoría, dado que a través del texto se presentan ciertas proposiciones como buenas y otras como malas. Fletcher entiende que aun cuando esta condición pueda levantar la duda de si puede o no juzgarse el texto alegórico de acuerdo a estándares estéticos, no es esa la consideración, dado que la alegoría es un modo sublime. Dice: "The sublime is not a medium for tragedy or comedy, both of which tend not to judge the hero, nor to reward him with 'poetic justice', but rather tend to show him for what he is failing or triumphing over evil" (p. 307).

Entiende Fletcher que antes de asumir una postura rígida respecto a si la alegoría podría ser juzgada a base de criterios estéticos, debe preguntarse respecto a "the techniques by which poets vary and control their intentional, purposive structures. It will appear that while allegorical intention is usually under a high degree of authorial control, means are simplifying effects of control are counteracted by various devices of complication, chief of which is an ironical gaze available whereby the controlling rigors are softened or the turned in upon the work itself. These counterdevices seem to increases the variability, and hence the aesthetic value, of allegory." (p. 307-308). Algunos de estos recursos suelen ser obvios en atraer la atención hacia el objetivo del texto, es decir, hacia su significado secundario. Ejemplo lo es la fábula que concluye con una sentencia o moraleja. Otros, en especial cuando se mueven hacia fuera de lo que se espera como norma cultural estándar, ofrecen un control menos obvio de la intención, recurren al uso de la ironía, el enigma al estilo

de Dante y La Divina Comedia. Esto nos trae a trabajos que pueden levantar la duda de encontrarse entre las fronteras de la alegoría o de otras modalidades de la literatura.

Para Fletcher las relaciones causales u ordenamiento de los personajes y los sucesos no siempre son lógicas, como tampoco necesariamente razonables. Entiende existe un ordenamiento mágico de la interconección de los sucesos. Siguiendo la Poética de Aristóteles, para el drama mimético es necesario que se describan como plausibles. Sin embargo, reconocemos en la tradición y trayectoria literaria que muchos textos no cumplirían con este criterio aristotélico, a pesar de que ciertos recursos de verosimilitud los hacen plausibles. Esto ocurre en la alegoría, dado que esta crea su propia unidad o principios. Alexander Parker (1943) ha señalado esta mécanica como responsable de que los autos sacramentales de Calderón de la Barca pudieran ser interpretados por el público.

Fletcher entiende que la alegoría no es necesario leerla de forma exegética, sino que a veces "has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggest a peculiar doubleness of intention, and while it can, as it were, get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation" (p.7). La estructura misma de la alegoría conduce a un segundo plano de lectura.

Observamos que se dan en la construcción de la alegoría rasgos afines con la poesía, es decir, relacionar una serie de conceptos que

no necesariamente tiene relación entre sí. Como señalaramos anteriormente la ambiguedad resulta ser el recurso literario que encubre el sentido del discurso, que cada lector ha de entender. Se da un sistema de equivalencias que no resultan arbitrarias, al contrario, se ofrece o sugiere la relación entre el objeto y la idea. Todos los estudiosos de la alegoría coinciden en que el mecanismo que se da en el discurso alegórico es un de equivalencias y analogías. Los mecanismo afines para crear las asociaciones y equivalencias son el simbolismo, la personificación y la metáfora. Estas relaciones y polisemia se da a nivel vertical tanto como a nivel horizontal del texto a consecuencia de la ubicación particular de las palabras o conceptos que utiliza el autor.

La técnica de personificar abstraciones es una relación creíble para lo lectores de las alegorías. Estos son sujetos inmersos en códigos diseñados por la tradición histórica (cultural) que les facilita conectar lo imaginado con lo visible o el signo. Mejor ejemplo lo ofrece el rito de la misa en la tradición católica. En ésta, la eucarístia es signo del cuerpo y la sangre de Cristo, en que el objeto concreto lo es la Hostia (pan). En el caso del texto, las palabras como signos remitirán por su organización particular a establecer relaciones, conexiones que enlazadas conducen al receptor a descubrir el significado. De la idea se construye una acción progresiva, pero dependiente de otros elementos textuales. Es la capacidad imaginativa tanto del autor como del lector los que logran la comunicación. Arroja luz a este hecho el fenómeno de cómo se adquieren y construyen conceptos e imágenes. Aprehendemos a

través de los sentidos el universo físico y creamos una imagen del concepto. El intelecto o proceso cognitivo es responsable de la construcción de la abstración. Es el lenguaje y su capacidad de signo el responsable de formalizar la abstracción. Así, en el lenguaje alegórico la construcción linguística de la personificación trasmuta el concepto imaginado en personajes dramáticos que cobran vida y actúan. En palabras de Parker: "allegory is the medium by which the 'concepto' becomes 'cuerpo', which transform 'lo no visible' into 'lo animado'" (p. 79). En la alegoría se sustituye una cosa concreta por una idea abstracta. El signo sirve para revelar lo desconocido por medio de lo conocido. En un texto dramático, la acción de los personajes es el primer plano, es decir el argumento. El segundo plano del significado, la segunda historia, es la que reune los conceptos-personajes con la ideas abstractas.

Como puede observarse se describe y categoriza la literatura crítica respecto a la alegoría como una dividida entre el plano de la expresión, es decir, la forma o mecánica de construcción; y el plano del contenido, es decir, el significado o materia orgánica de la misma. La definición o descripción de esta forma o género se ha polarizado entre estos dos centros, pero no sin coincidir en los elementos que los unen, y que han sido descrito aquí.

El próximo capítulo enfoca su atención en la identificación de los signos alegóricos del texto y su segmentación para determinar su función y valor en la construcción de la alegoría.

Capítulo III

La Construcción Alegórica en Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras.

Esta investigación se sitúa en una posición novedosa, dado que al igual que el escritor, el investigador se enfrenta a la difícil condición que es estar frente al lenguaje. El objeto que nos ocupa, producto del lenguaje y de una disposición particular del hablante, se presta para ser explorado porque sugiere sentidos diferentes a un hombre que habla la misma lengua. El texto que nos ocupa se presenta como un objeto paralelo al mundo, que debe ser descifrado; es la idea de que el texto es en sí un mensaje de la significación de las cosas. Es por eso, que todo en el texto es un significante y es en su organización en lo que se fundamenta su significación. En este capítulo se analiza y discute el modo en que Miguel Hernández se apodera del significante alegórico para convertirlo en la sustancia del sistema de significantes de su texto.

Para hacernos cargo de los diversos elementos que intervienen en la configuración del texto teatral Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras hemos determinado partir de una visión de contenido, es decir, temática. Eso hace necesario que ofrezcamos brevemente un primer sentido o exposición del contenido. Como se expusiera en el capítulo primero de este trabajo, el modelo propone el análisis de tres niveles que pueden distinguirse en todos los

sistemas de signos: sintáctico, semántico y pragmático. El sentido y proceso de significación o sistemas se producirá por la reunión de estas dimensiones.

Aproximación Temática del Texto

La base del texto de Miguel Hernández que activa la ficción alegórica es la recreación de un sistema de creencias o ideal Se origina en un primer texto, la Biblia, y toma de ésta un tema o creencia que considera valiosa. Se entiende como valor que la felicidad y la dignidad de todo ser creado por Dios consiste en obedecer o seguir el orden divino. Es la idea del evangelio en que el hombre cae por su desobediencia y es redimido por el amor de Cristo. El hombre, persuadido por la maldad cae en el pecado. El Hombre por sí mismo no es capaz de elevarse de su muerte (pecado) a menos que no sea por la intervención divina. En el marco teológico cristiano el Hijo de Dios, Cristo, muere para ofrecer al Hombre la liberación de sus pecados. El hecho bíblico que da paso al rito de la celebración del sacrificio de Cristo, la Misa, es la celebración de la Pascua en donde Jesús habla de su muerte para salvar a la humanidad. Por lo tanto, dentro de este marco, la celebración de la Misa y el sacramento de la Eucaristía es el recordatorio de su sacrificio y el rito en el cual el hombre creyente debe participar en la obra de la salvación propia y de la humanidad.

Es importante destacar que para la teología cristiana (católica) el pan (hostia) se transforma en la carne de Cristo y a ésto se le conoce como el sacramento de la Eucaristía. Los sacramentos expresan y encierran una realidad espiritual. El rito de la Misa aparece como una acción simbólica y comunicativa dentro de este sistema de creencias. Sin embargo, no se limita a verse como un acto simbólico, sino que también es agente operante causal en el creyente. Es decir, el sacramento significa y contiene la fuerza del dogma de la gracia. La Iglesia establece que no puede haber salvación sin gracia y que ésta se logra a través de los sacramentos. Sin embargo, es necesario un acto de contricción por parte del creyente, dado que así purificará su alma y ésto le otorgará un poder para salvarse a sí mismo aceptando los sacramentos.

Es tradicionalmente conocido que las verdades o principios religiosos toman como punto de partida los hechos y parábolas que tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento presentan. San Agustín, al hablar de la lectura de la Biblia indicó que los ejemplo del Antiguo Testamento debían verse tanto desde la perspectiva histórica (literal), pero también desde la figurativa. Los palabras del Antiguo Testamento encerraban o configuraban significados a través del uso de la alegoría y de otros recursos afines. Además, insistió San Agustín en que los significados más placenteros en descubrirse eran aquellos que eran difíciles, y que las cosas pueden entenderse mejor cuando se nos presentan indirectamente a través del uso de analogías y similitudes.

El texto dramático de Hernández toma como su gramática el cosmo y sus relaciones, y la correspondencia entre las formas literarias bíblicas y el mundo clásico mítico. Reestructura, categoriza y relaciona renovando el método ofreciendo así una estructura simbólica vital comunicable en términos contemporáneos. Visto desde esta perspectiva queda por seguir o señalar las unidades de cada una de las dimensiones.

Dimensión Sintáctica

La trama del auto-sacramental de Hernández puede resumirse a la par con las situaciones dramáticas que lo constituyen. Veamos:

Primera situación- Hombre-Niño, en estado de inocencia, pierde su estado como consecuencia de que el Deseo junto a los Cinco Sentidos, jornaleros, se rebelan contra el Hombre-Niño, lo tientan; éste cede. Descubre el dolor y entra en el segundo estado, el de las malas pasiones.

Segunda situación- A consecuencia de su caída (pecado) trabaja en la siega. Un Pastor le ofrece su ayuda, pero el Hombre, nuevamente incitado a la envidia por el Deseo y los suyos, mata al Pastor. Es la segunda caída del Hombre. Huye el Hombre del lugar.

Tercera situación- Corresponde al estado del arrepentimiento del Hombre, que retirado a la soledad del desierto, escucha al Buen

Labrador, y junto a la Carne y los Cinco Sentidos se arrepiente. Esto provoca la ira del Deseo, y junto a los Siete Pecados Capitales, se lo llevan a la hoguera y lo queman.

La construción alegórica presenta la caída del hombre provocada por el pecado y su redención por la gracia divina. Selecciona para su organización el paralelo de tres etapas o actos coincidentes con las partes o etapas del modelo o paradigma de la salvación del hombre de acuerdo a los principios teológicos del cristianismo. Es posible abordar la estructura organizativa segmentando los elementos significantes de la realidad teatral en un esquema: Partes (actos); Escenas; Escenario (ámbito escénico); Personajes; Acción. Existen otros signos que funcionan como significantes en el texto dramático, que más adelante indicaremos.

Esquema Organización Sintáctica

Gramática Paradigmática	Partes	Escenas/ Número	Ambito-Escénico	Personajes/Número	Acción/Función
Introdución Inocencia Equilibrio (orden)	PRIMERA Estado de la Inocencia	12 marcadas por la entrada y salida de los per-sonajes	Campo Arboles sensuales	12 Esposo, Esposa, Hombre-Niño, Inocencia, Amor, Viento, Sueño, El Deseo, la Carne, los 5 sentidos, la Virgen, Ruy-señor	El Deseo, los Cinco Sentidos y la Carne reclaman al Hombre-Niño. (agentes) Perdida de la gracia
Desarrollo Pecado Desequilibrio Juventud del héroe	SEGUNDA Estado de las Malas Pasiones Fase anterior Fase interior Fase posterior	12 3 4 5	 Vergel nocivo Trigal Monte	8 Hombre (Hombre-Niño), Pastor, Pastora, 4 Estaciones, 4 Ecos, el Deseo, la Carne, Voz del Deseo	Hombre trabaja. El Deseo, la Carne y los Cinco Sentido incitan al Hombre al crimen. Hombre mata al Pastor

Gramática Paradigmática	Partes	Escenas/ Número	Ambito Escénico	Personajes/Número	Acción/Función
Final Equilibrio Gracia Búsqueda	TERCERA Estado del Arrepentimiento Fase anterior Fase interior Fase posterior	15 6 4 7	Mansión-desierto Campo entre dos caminos Viña-campo a cosechar	8 Hombre, Voz de Verdad, Buen Labrador, Campesino, 5 Sentidos, Deseo, la Carne, 7 Pecados	Hombre se arrepiente y solicita ayuda al Buen Labrador. Campesino ofrece el pan (gracia) al Hombre. Hombre muere destruido por el fuego.

Se identifican en el esquema las elementos significantes del texto dramático que constituyen la estructura externa tanto como la interna del texto. La lectura lineal-secuencial del texto ofrece tres etapas articuladas. Lo que Hernández denomina Partes, corresponde al concepto de Acto, y las fases muy bien pueden corresponder al concepto de cuadros. Estas fases presentan situaciones dentro del movimiento de un estado a otro. En la Parte Primera no se ofrecen fases, y sí se presentan en las otras dos Partes.

La sucesividad del signo indica que existe una segmentación de tipo horizontal al referirnos al texto dramático. Reconocemos que estos signos se amplían con signos de otros sistemas, tales como los de la representación. Sin embargo, hemos establecido que en nuestra investigación éstos no son considerados. Los signos de que hacemos usos son los del sistema linguístico y de la expresión dramática (texto verbal). Para establecer la sintaxis dramática se parte de una orientación narratológica del texto dramático (Bobes, 1987; Diez Borque, 1989, Métodos de estudio de la obra literaria; Hendricks, 1976; Segre, 1985).

En la columna a mano derecha del esquema la base ideológica o modelo arquetípico que fundamenta la sintaxis y organización sintagmática de la obra de acuerdo a cada una de las partes. Se desprende de la organización sintagmática que la coherencia total está trazada desde la perspectiva de la tragedia cuyo principio de unidad es la teología: desorden; desequilibrio que se produce en el interior de un orden determinado y se llega a la recuperación del

orden mediante el sacrificio del Hombre (o el héroe). Se encuentra en la base de los enunciados de la acción dramática cierto paradigma mítico en que el héroe debe morir, aunque ésto resulte doloroso. Sin embargo, esta muerte representa una perspectiva esperanzadora para el hombre o la sociedad.

La organización de los hechos establece lo siguiente, de acuerdo a los tres estados o Partes. Dos conjuntos o grupos de personajes-agentes en confrontación produciendo así una tensión y desarrollando un proceso dialéctico. Entre éstos dos grupos se da otro grupo intermedio representado por el personaje del Hombre-Niño, en quien se encuentran los otros dos grupos. Los grupos opuestos funcionan como agentes y el Hombre funciona, de acuerdo a las situaciones en que se encuentre como el paciente de la acción, en otras como el sujeto de la acción y protagonista de la historia. Los personajes se manifiestan a través de una designación de nombres abstractos y comunes. Se dan otros situaciones en que algunos de los personajes actúan como agentes-ayudantes. Veamos.

Grupo A	Grupo B
Personajes	**Personajes**
Inocencia, Amor	El Deseo
Esposo, Esposa	La Carne
Pastor, Pastora	Cinco (5) Sentidos
Buen Labrador, Campesino	Los Siete (7) Pecados
Voz-de-Verdad, El Viento	
Sueño, La Virgen	

Personajes entre los dos Grupos

Hombre-Niño

Hombre

Las Cuatro (4) Estaciones

Los Ecos

Se presentan otros personajes, que Hernández llama accidentales, pero funcionan dentro de la acción como agentes-ayudantes (colaboradores) que comportan aspectos o manifestaciones de uno de los grupos. Ese es el caso de la Voz-de- Verdad, Ruy-señor y la Virgen. El Grupo A recoge a aquellos personajes que funcionan como las fuerzas del Bien, del estado de la gracia y del camino a la salvación. El Grupo B presenta a personajes cuyos atributos y acciones corresponden al mundo de la carne, a fuerzas paganas, demoníacas, mundo del dolor y del trabajo inútil. Se observa un tipo de organización en pareja o personajes emparejados; unos induciendo un valor de oposición entre los Grupos y los otros, ofreciendo un valor de dualidad entre sí mismos. Ejemplos: El Amor-La Inocencia; El Deseo-La Carne. La base de la organización de hechos y personajes apunta hacia una de correlación y paralelismo. Esta queda claramente apoyada por la construcción poética del verso. Dámaso Alonso (1970) ha señalado como rasgo distintivo del teatro de Calderón el uso de construcciones correlativas y las visualiza como el elemento de distribución en los autos sacramentales de Calderón. Hernández parece asimilar como intertexto este rasgo y bien puede apuntar hacia el interés de fortalecer la conceptualización de las ideas y abstraciones. Esta estructuración induce a pensar lo que Frye

(1957, versión castellana), sugiere al esbozar su crítica arquetípica, que este tipo de ficción alegórica del mundo es reflejo de una sociedad que se mantiene unida por un tipo de tensión molecular de los egos, una lealtad al grupo que menoscaba al individuo estableciendo un contraste entre el deber y el placer.

Fletcher (1964) apunta hacia el hecho de que un rasgo de la alegoría es el recurso del dualismo, y no en el sentido de doble significado, sino el hecho de implicar la oposición radical entre dos entidades antagónicas, independientes y mutuamente irreductibles. El dualismo es expresado en el texto de Hernández ordenando los agentes-actuantes (personajes) en forma simétrica de agentes opuestos. Este tipo de lenguaje es muy común al pensamiento religioso y mitológico.

La lectura sintagmática de las acciones dramáticas ofrece las siguientes proposiciones tomando en consideración conceptos narratológicos de función, situación y motivo. [1]

Primera Parte - Estado Inicial:

Esposo (padre del Hombre-Niño) describe a éste lo que es el Viento.

---

[1] Para caracterizar el análisis del texto se han utilizado los conceptos trazados por R. Barthes, C. Bremond y V. Propp. Estos proveen la explicación de la naturaleza de los hechos y acciones comunes a la acción dramática y a las relaciones de sucesión y causalidad. Además, sus modelos proveen para la organización de los acontecimientos en proposiciones sintácticas de orden significativa y los esquemas reflejan las formas en que el hombre traduce los hechos en palabras.

Esposa relata al Esposo el sueño que tuvo el Hombre-Niño.

Inocencia y Amor se encuentran al Deseo.

Amor pide al Deseo que se oculte, que viene el Hombre-Niño.

Amor e Inocencia piden al Hombre-Niño que duerma y deje sus correrías por el campo.

El Sueño duerme al Hombre-Niño.

Aparece la Virgen y le relata la historia del suicida al Hombre-Niño indicándole que no se aparte de su camino.

Los Cinco Sentido liberan al Deseo de su escondite.

Hombre-Niño despierta al escuchar al Deseo y a los Cinco Sentidos.

El Deseo y los Cinco Sentidos se declaran criados del Hombre-Niño y le reclaman más jornal.

Hombre-Niño al coger una rosa se clava con sus espinas y experimenta dolor.

Amor e Inocencia hablan al Hombre-Niño y lo alertan respecto al Deseo y los Cinco Sentidos. Este dice que no entiende.

Los Cinco Sentidos y el Deseo atan al Amor y a Inocencia. Hombre-Niño dice que no los conoce.

Deseo tienta al Hombre-Niño a comer la manzana que la Carne le ofrece.

El Hombre-Niño se resiste primero, pero al final accede. El Deseo y los Cinco Sentidos celebran su venganza.

Hombre-Niño cobra conciencia de su pecado y se averguenza ante su padre.

Hombre-Niño reclama al padre su nacimiento y reconoce que está obligado en la vida a trabajar en el arado.

Parte Segunda- Estado del Pecado-Desequilibrio (Degradación):

Hombre , acompañado por el Deseo, se detiene frente a una fuente y se ve reflejado.

Llegan las Cuatro Estaciones, como mercaderes, despiertan al Hombre y le ofrecen sus frutos.

El Hombre escoge al Estío y pasa al trigal a segar.

Hombre se agota por la siega y la Voz del Deseo le canta para que continue.

Aparece el Pastor e invita al Hombre a subir al monte y refrescarse. Hombre no acepta subir al monte.

Deseo le hace creer al Hombre que puede obtener el rebaño del Pastor a la fuerza.

La Carne y los Cinco Sentidos se rebelan contra el Hombre y lo tientan a obtener los bienes del Pastor.

Pastor y Pastora dialogan sobre su amor. El Pastor se duerme mientras la Pastora canta.

Los Cuatro Ecos aparecen y tratan de detener al Hombre advirtiéndole sobre su crimen.

Hombre va al monte acompañado por el Deseo. Pastor le reclama que viniera acompañado del Deseo.

Entran los Cinco Sentido y la Carne gritando que muera el Pastor. Hombre mata al Pastor.

Sale la Pastora, encuentra al Pastor muerto y llora su muerte.

Los Cuatro Ecos repiten la queja de la Pastora y el Hombre huye.

Parte Tercera-Restauración del estado inicial-Equilibrio (Mejora):

Hombre se lamenta de su caída y solicita ayuda a Dios.

Hombre ya no desea seguir con la Carne y el Deseo.

La Voz-de-Verdad se aparece y le dice que se acerque al río a lavar sus pecados.

Deseo y la Carne discuten con la Voz-de-Verdad y piden a los Cinco Sentidos capturen a la Voz-de-Verdad.

Matan a la Voz-de-Verdad. Todos inician a sentirse arrepentidos, excepto el Deseo.

Deseo arenga a los Cinco Sentidos a atacar al Hombre por su resistencia a seguirlo. Estos se niegan.

Hombre pide a los Cinco Sentidos, ya arrepentidos, que se duerman. Estos así lo hacen.

Hombre en estado de arrepentimiento solicita al Padre Divino su intervención para que lo saque de donde está.

El Buen Labrador invita al Hombre a su era. Este lo sigue.

Hombre, junto a los Cinco Sentidos y el Campesino cosechan alegres la era.

Campesino invita al hombre a la fiesta del trigo y el pan que se celebrará en la aldea.

El Buen Labrador ofrece del trigo sanjuanero al Hombre. Este lo acepta.

La Carne entra en llamas perseguida por el Deseo y los suyos.

Hombre solicita ayuda al Buen Labrador para superar la prueba de la muerte que le avisa la Carne.

El Deseo y los Siete Pecados Capitales llevan al Hombre a la hoguera. Muere el Hombre.

Se observa a través de las proposiciones un mundo donde los resultados de las acciones, producto de los agentes y los pacientes de las acciones, se encuentran entre estar bien, empeorar y regresar al estado inicial de estar en gracia con las fuerzas del Bien. Se producen las analogías correspondientes a los ciclos semánticos asociados a vida/muerte/ renacimiento-redención y, a los ciclos de la naturaleza. Para sintetizar y resumir la lectura sintagmática de las proposiciones puede construirse la siguiente ecuación: **estado de la inocencia** > **estado del pecado**-proceso de empeoramiento del estado del pecado > proceso de mejoramiento-arrepentimiento-intervención > **estado de la gracia**-inicial. Se observa que la ecuación indica que el hecho-acción es un cambio de un estado a otro en la condición del Hombre. Estos movimientos, como indicáramos antes, están distribuidos de acuerdo a cada una de las Partes. Las Fases tanto de la Segunda Parte como de la Tercera Parte corresponden a los momentos intermedios del proceso de mejora ante la oposición por parte del Deseo de la posibilidad de que el hombre se arrepienta.

Hernández ha recurrido a los mismos patrones con los cuales el hombre interpreta y expresa la experiencia cotidiana aplicando las leyes que acostumbran a regir esa realidad. En el caso del texto dramático, la lógica de la acción parte de que existe un estado inicial de gracia, de inocencia y equilibrio en el mundo. El hombre a través de sus acciones y su libre albeldrío modifica su situación inicial, en

este caso, el Hombre-Niño escoge seguir el Deseo de la Carne trayendo como consecuencia que pase del estado de la gracia al estado del pecado. El estado del pecado, desde la perspectiva de la lógica teológica es uno de separación, de desobedicencia y alejamiento del orden establecido por Dios. También, desde la perpectiva arquetípica-temática, ésto es reflejo de los estados y acciones que el hombre, como ser natural-social, recibe al no cumplir con el orden establecido por las misma fuerzas sociales y la cultura. En ese orden se presentan oportunidades-caminos (La Virgen, La Voz-de-Verdad, el Pastor) para que el Hombre pueda recuperar su estado inicial. Es decir, una oportunidad para iniciar el proceso de mejorar y superar el obstáculo que lo separa de Dios, o el estado de la gracia. Sin embargo, las otras fuerzas (de la cultural, o del Mal) se mantienen actuando sobre el Hombre. Este debe determinar qué acción seguir para regresar al estado inicial de equilibrio. Antes, debe reconocer a través de la razón el camino que se le ofrece. Su lucha entre el deber y el placer, es de naturaleza ético-religiosa. No es hasta que acepta y reconoce que solo, sin ayuda de Dios, no podrá recobrar su equilibrio, que acepta y recibe el sacramento del pan (Eucaristía). El discurso de Hernández no está lejos del concepto de sistema modelizador del mundo y la cultura que presenta Lotman (1978), ya que la estructura sintáctica organiza y reproduce un modelo del mundo.

La obra presenta 39 escenas, distribuidas de la siguiente forma: 12 escenas para la Parte Primera, 12 escenas para la Parte Segunda y 15 escenas para la Parte Tercera. Los personajes quedan distribuidos

de acuerdo a su función-situación dramática, en donde la Parte Primera se destaca por el mayor número de personajes. Interesa destacar que a través de la linealidad en el argumento, el Hombre es el centro en donde se agrupan las figuras en las escenas y es el nexo de reunión con los personajes secundarios que se conforman por grupos afines: Esposa-Esposo } Hombre; Deseo, Cinco Sentidos, Carne} Hombre; Buen Labrador, Campesino, Voz-de-Verdad } Hombre. Los personajes aparecen en escena con el objetivo de mover y conducir la acción-historia destacando así su valor simbólico. Riquelme (1990), al partir de un método de uso de fórmulas matemáticas para el cómputo de los personajes en escena, nos revela que los momentos de mayor clímax o tensión se caracterizan "por la acumulación de personajes en escena." (p.130). Los personajes que son constantes y aparecen en las tres partes son el Hombre-Niño-Hombre, el Deseo, los Cinco Sentidos y la Carne. Esto nos indica que en la construcción del auto, la prioridad como centro de movilidad y nexo entre lo positivo/negativo es la aparición de estos personajes.

Ambito Escénico

Según Bobes (1987) en el ámbito escénico es que los significantes encuentran su unidad de sentido. Hemos dependido de las indicaciones de tipo verbal incluídas (acotaciones) en la obra dramática para determinar cuál es el escenario y el tiempo de la acción. Tomando un movimiento horizontal del mismo, se observa que el ámbito escéncio es de tipo progresivo ajustado a los cambios

de estado del Hombre. El mismo es un ambiente de entorno natural, en donde se presenta el campo como el centro. La descripción es altamente poética y metafórica.

Primera Parte	
"un campo de nata de almendros y nieves".	
"El estado de las Inocencias se va tornando, entre esta escena [X] y la final, en un paraíso viciosos de higueras, manzanos y toda clase de árboles sensuales"	ESTADO DE LA GRACIA. PERDIDA DE LA INOCENCIA
Parte Segunda	
"un vergel nocivo, reino de la sensualidad"	
"...trigal eterno de grande."	ESTADO DEL
"Un monte, en lo más alto de su altura nevado de trecho en trecho, de cuando en cuando, verde".	PECADO Y DEL SUFRIMIENTO
Parte Tercera	
"...cualquier lugar de una mansión al filo del desierto."	
"Un sitio a la entrada del campo, entre una carretera fácil por lo llano y una vereda difícil por lo subido"	ESTADO DEL ARREPENTIMIENTO
"...viña apunto de ser recolectada y rastrojos en espera de ser barbechos." [2]	Y LA SALVACION

Este escenario ubica la acción dentro del mundo natural. Los espacios funcionan para delimitar la construcción del espacio dramático. Hernández ha determinado la historia en un ambiente campesino y agrícola: muy afín con su vida y desarrollo personal. Se observa que estos escenarios guardan una relación simbólica con la

[2] barbechar- arar la tierra después de recoger la cosecha

historia representada. Podemos apuntar que en términos de la construcción sintáctica-alegórica el nexo que los une es la relación de símbolo de los estados que atraviesa el Hombre. Veamos:

Campo de nata	Estado de Inocencia
Arboles sensuales	Primera caída del Hombre-Niño
Vergel nocivo	Pérdida de la gracia
Trigal	Trabajo, dolor y soledad
Monte	Segunda caída del Hombre
Desierto	Inicio del arrepentimiento
Campo-Viña	Aceptación de la gracia y sacrificio del Hombre

Hasta aquí hemos realizado las proposiciones sintácticas tomando la información del primer nivel del texto, es decir, la trama y el argumento. Es importante destacar cómo se inicia la operación alegórica en el texto. Miguel Hernández recurre a la tradición de personificar abstracciones que sirvan como caracteres dramáticos. La personificación de las abstraciones operan dentro de un sistema dinámico de progresión silogística. Las ideas que encarnan los personajes desde los primeros diálogos son arquetípicas, ejemplos lo son: Esposo- Esposa: el Padre Divino, el viejo, el sabio, el dios; la Madre, la Tierra; el uso del recurso del sueño como trance de un espacio o estado a otro. La construcción es de base demoníaca, paralela a lo que el mundo pagano y Cristiano de la antiguedad consideraban como válido entendiendo que la especie o género humano tenía unos "guardianes". A ésto se le suma el recurso del uso de imágenes analógicas que el fenómeno poético contribuye a la sugestión y ambiguedad. El fundamento de la construcción es de

naturaleza asociativa. En la Escena I de la Parte Primera el personaje Hombre-Niño pregunta al personaje Esposo por el viento. Los versos que siguen poseen un poder evocador-sugestivo y asociativo de naturaleza arquetípica. El viento es símbolo de Dios.

Hombre-Niño

Padre, ¿ qué es esto que siento
y no veo en torno mío?

Esposo

Hijo, el aire mondo y frío.

Hombre-Niño

Padre, ¿ y qué es el aire?.

Esposo

El viento.

Hombre-Niño

¿ Pero el viento?.

Esposo

Un elemento
de inacabable caudal,
transparente, celestial. (TC, p. 21) [3]

---

3 Hernández, Miguel. (1978). Teatro Completo. Editorial Ayuso,madrid. En adelante, al citar de la obra nos referiremos por TC y el número de la página. En el transcurso de esta investigación y a través de comunicación escrita con el doctor Jesucristo Riquelme Pomares, de Orihuela, éste nos informó de una edición crítica publicada en marzo de 1992 por Espasa-Calpe a cargo de él (Riquelme), Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany. La misma no nos fue posible conseguirla. Sin embargo, el doctor Riquelme nos indicó que la edición de la Editorial Ayuso resulta válida.

Apunta Cano Ballesta, en su obra La poesía de Miguel Hernández (1978), que el símbolo poético consiste en adoptar de un plano del mundo sensible una imagen para trasmitir un contenido simbólico. Es así como Hernández ha construido la estrofa que acabamos de citar. Esto nos conduce a explora el otro plano o dimensión que actúa en el proceso de construcción del significado.

Dimensión Semántica

Las ideas organizadoras de las relaciones del texto de Miguel Hernández pueden catalogarse en imágenes apocalípticas, imágenes demoníacas e imágenes analógicas tomando como fundamento lo que Frye argumenta en su ensayo de la crítica arquetípica. (Frye funda su crítica en el principio de que las estructuras literarias guardan una relación directa con la mitología y la religión). El fenómeno de significación de la alegoría es uno cuya base es asociativa, es decir, la percepción de analogías. Pagnini (1975) asegura que la búsqueda de correspondencias es "connatural al hombre, deseoso en todo momento de nuevas afirmaciones en la continuidad de lo real." (p.76).

Junto al fenómeno asociativo que acompaña la construcción de la alegoría, se ofrece otro, el de la sugestividad semántica. Esta está constituída básicamente por el símbolo y la metáfora. El símbolo es una manera indirecta de representar el mundo. La sugestión semántica se sirve del significado y permite una mayor participación

del receptor-lector en el proceso de construcción de significación y sentido del texto. Se establece a base de la correspondencia entre el orden material y el espiritual, el visible e invisible. El pensamiento simbólico logra sintetizar dos mundos que pueden ser el natural y el espiritual, el físico y el metafísico o el particular y el universal.

En el caso del uso del símbolo, este puede ser elegido arbitrariamente. Sin embargo, hay casos en que no ocurre así: "cuando remiten a abstracciones, en especial a cualidades espirituales o morales", (Durand, 1968, p.11). Esto hace que el emisor tenga que recurrir al uso de signos e imágenes complejas, en este caso, al uso de la alegoría. La alegoría en sí es una traducción concreta de una idea difícil de captar en forma simple. Los signos alegóricos contiene un elemento concreto o ejemplar del significado. El símbolo, acompañaría esta representación cuando el significado es imposible de representar y el signo tan sólo puede referirse a un sentido y no a la cosa sensible. El signo-símbolo evoca por medio de una relación las cosas ausentes y no-sensibles. Novedosamente, Hernández usa el símbolo en la construcción alegórica tanto en su dimensión literal-referencial, como figurativa. Ejemplo lo es el trigo-pan como símbolo del cuerpo de Cristo. No olvidemos que desde la perspectiva teológica éso se percibe como real. Igual ejemplo lo es el río, el agua como símbolos de gracia y paralelos al sacramento del bautismo y la purificación.

La construcción alegórica-simbólica se inicia desde la perspectiva de que el emisor crea un mundo particular, con sus

propias reglas y principios. Igual que el Creador en el Génesis, éste también inicia la construción del modelo del mundo (su mundo-ficción). En el texto de Hernández, esta construcción se inicia en la Primera Parte en donde se presenta las proposiciones temáticas-ideológicas básicas. En el texto se ofrecen a través del uso de la personificación tipos que se presentan ideas que podemos reconocer en la realidad del patrón de la creación del mundo y del hombre. Este mecanismo integra el procedimiento de relacionar campos léxicos-semánticos con sus respectivos significados arquetípicos, a lo largo de la construcción del texto. Ejemplo lo es el uso de vocablos y construciones asociadas a la palabra altura, en contextos alusivos a la ascención, al camino hacia la gracia; altura asociado a la metáfora de lo más alto y placentero en la vida o camino del hombre. Es como decir que entre el emisor de la alegoría y el receptor se llevan a cabo transacciones lingüísticas. Para ilustrar el proceso de la construcción alegórica dentro de la dimensión semántica formal del texto hemos de fijar nuestra atención en los siguientes sistemas sígnicos: los personajes símbolos, los diálogos y las acotaciones (lenguaje poético)

Personajes-Símbolos

La organización semántica de los personajes se dá a través de conjuntos semejantes de formas paralelísticas de oposición. Veamos:

Esquema de los Personajes

Personajes-Tipo	**Representa-Símbolo**
Esposo (anciano)	El Padre, el Creador, el Sabio

Esposa (anciana)	La Madre, la Tierra
Hombre-Niño (niño)	El Hijo, el Héroe
Deseo (chivo)	El Mal, lo material, lo sexual
Hombre (hombre)	La Humanidad,el héroe
Viento (el viento)	Dios, la Divinidad
Amor (palmera)	Resurreción, la altura
Inocencia (espuma)	La pureza, la gracia
Pastor	Adán, la hermandad
Pastora	Lo puro, la Virgen
Campesino (trillador)	El sacerdote
El Buen Labrador	Cristo, el Redentor

Es claro en el ejemplo anterior que Hernández crea una estructura básica del sentido relacionando dos cosas. Esta organización analógica-simbólica traspasa toda la construcción de la obra. Junto a la personificación de los personajes, Hernández ha agrupado la selección léxica en campos semánticos, afines con la representación y agrupación de los personajes. Es decir, ha estructurado verbalmente los signos, conduciendo la lectura hacia la representación mental de la realidad de la historia del segundo plano. Esto es posible, porque las palabras-conceptos llevan una carga significativa creando un patrón mental en el lector. Es lo que argumentabamos en el Capítulo II de esta investigación. El autor-emisor provee de unas señales o comentarios (versos) que inducen hacia la significación del otro plano del significado, el abstracto, no el de la historia literal. Signos de ambiguedad o discrepancias indican cómo ha de leerse (Rollinson, 1981). El Esposo (E) al describir al Hombre-Niño (H-N) el viento, recurre a los siguientes conceptos:

"inacabable caudal"
"transparente", "vidriera", "fuente" "cristal"
"espíritu sonante de cristal", "esencia errante de cristal"
"luz", "cometa, "vuelo"

Conluye al final de la estrofa:

> Pues la enorme cantidad
> de divinidad que encierra
> el viento dc Dios, se aferra
> !tanto y tanto! al firmamento
> que en verdad, no tiene el viento
> explicación en la tierra. (TC, p. 23)

Es claro en esta estrofa que Hernández como alegorista establece relación de correspondencia metafórica entre la idea o abstracción de Dios y el signo verbal viento y el personaje. La asociación es con altura, con infinitud imposible de conocer en la tierra; tierra asociado al nivel bajo, cuerpo, mundo. Abona a su tipo de descripción el hecho de que la exposición lógica no resulta ideal para expresar experiencias o ideas vitales inasequibles a la razón pura. Entonces, recurre a la acumulación de conceptos afines (sinónimos); es por eso que el Viento, es viento, pero a la vez, es cristal, transparente, cometa, luz, vuelo, firmamento, esencia, espíritu inacabable. Es la fuerza arrolladora que se acerca al Hombre para hacerle sentir la presencia divina.

La organización simbólica de los personajes que ilustra el Esquema presenta bajo la forma concreta -lado izquierdo- de una persona la idea abstracta -lado derecho- a base de un sistema de

equivalencias más o menos arbitrario. Se establece una correspondencia sugerida entre la idea y el signo. Veamos.

El personaje de la Inocencia es espuma. La metaforización se inicia ya de por sí con tomar para lo abstracto un objeto o hecho concreto de asociación directa con: espuma= blanco= puro. El Deseo es el que nos induce a través de una pregunta a definir la Inocencia al enfrentarse ambos en la Parte Primera, Escena III.

Inocencia

Yo siempre estoy en la infancia.

Deseo

¿Por pura y blanca.?

Inocencia

No sé
qué es ser pura y qué es ser blanca.
Sé que soy; que me produzco
en cada vida encontrada,
en cada almendro anteverde,
en cada ola y en cada
nieve, fuente, niño, lilio,
como un reventón de plata.
Pero no puedo durar
mucho en todo, pura nada:
apenas flor me conozco
en la rama principianta,
cuando la almendra aprendiza
con terciopelo me mata. (TC, p. 32-33)

Al terminar su parlamento, le responde el Deseo: "No te conozco, Inocencia/ aunque te veo retratada/de blanco en todo este campo". Responde la Inocencia al Deseo:

> Yo a ti tampoco: aunque pasas
> de negro y de olor barbado,
> y a todo le desagradas. (p. 33)

Se observa en estos versos la analogía del mundo de la inocencia dentro de un mundo animístico, los elementos están o se encuentran llenos de espíritus. Es una manera de describir físicamente con el uso de adjetivos y otorgando al verbo capacidad descriptiva (barbado) una entidad moral o abstracta. Hernández utiliza, en especial en la Parte Primera, un tipo de exposición deductiva para el proceso de significación. Es predominante que el objeto o hecho se defina y se describa una vez aparece. En esa misma escena el Amor como palmera, de igual manera se presenta y define: "Por de fuera/tengo la corteza áspera,/ pero por dedentro tengo/ tierna de palmito el alma./ Glorifico lo que toco,/de altura lo animo y gracia;/ y el que me lleva, llevando/está la victoria en andas." (p.34).

Hernández presenta una confrontación directa entre algunos de los personajes-agentes produciéndose desde la perspectiva filosófica un proceso dialéctico. Según Fletcher (1964), el alegorista presupone que cuando una virtud o un personaje representativo del orden divino o moral se presenta o confronta con su opuesto, este destruye a su opuesto. En el orden establecido por el alegorista, en la Parte

Tercera, vemos como aquellos agentes-ayudantes de las fuerzas del Mal o el pecado son atraídos por su opuesto: la Carne y los Cinco Sentido se arrepienten y rehusan continuar con el Deseo. Fletcher llama a ésto "magical contagion". El Hombre es quemado en la hoguera, pero este signo-acción dentro de la lógica no es indicio de asimilación o anulación del Hombre por el Deseo, sino de que ya en estado de gracia, capaz de experimentar el conocer a Dios-aun cuando las fuerzas del Deseo lo apresan para matarlo al no aceptar ser siervo del Deseo-éste ya está en estado de gracia y por intervención divina ha de poder superar el trance de la muerte. El fuego en el mundo de las imagénes analógicas es símbolo de purificación, un "mundo de llamas que sólo puede atravesar aquel que es casto," (Frye, p.201) y puro. Esta corresponde al proceso o estado de redención por el estado de gracia. La muerte es indicativa del máximo sacrificio y entrega del Hombre. No olvidemos que en la progresión silogística propuesta por Hernández, se da el colorario de que está "enfermo" por el pecado. Este debe limpiar (curar) su pecado con la gracia de Dios. Esta enfermedad o pecado es producto del Mal, de fuerzas satánicas, para usar un término afín con la teología. Ambas fuerzas conviven en forma antagónicas dentro del marco del universo de la naturaleza, de acuerdo a los principios que Hernández construye. Estas fuerzas y elementos se oponen, pero sin embargo coexisten dentro de una unidad.

La investigadora considera que aun cuando Hernández basa su organización temática en un principio de la teologia cristiana, en relación paradigmática no sería el único sentido que podría obtenerse

de esta organización y correspondencias. Otras culturas han simbolizado el hecho de cómo un hombre, a consecuencia de un conjuro queda maldecido por su dios, y no es sino a través de un rito, el cura o el sacerdote de la tribu, que éste recupera su estado y queda libre de la enfermedad o la separación del grupo, (depravación política) (Levi-Strauss, 1977; Skorupski, 1985). Esta explicación es paralela al pensamiento mágico. A diferencia del pensamiento religioso, que comparte un grupo social como legado común, las creencias mágicas no unen a los creyentes en una comunidad moral sino en una social. La base de esta organización es la batalla entre dos fuerzas o principios, por lo tanto, la acción en esta historia adopta un movimiento ascendente oscilante de tensión. Se observa que al inicio el Hombre-Niño en estado de gracia, conoce al Amor e Inocencia. Se aparece el Deseo, y de ahí en adelante éste se enfrentará al Hombre y a los que se acercan a ayudar al Hombre. Este recurso es conocido y ejemplar en la tradición cristiana, es decir, el tratamiento moral de vicios y virtudes como estando en guerra, los debates.

De acuerdo a la literatura sobre la alegoría, en ésta opera el agente demoníaco, y con éste operan otros intermediarios, como especie de guardianes. Fletcher (1964) indica que este aspecto demoníaco adopta la forma de construcción dualística entre espíritus del Bien y espíritus del Mal. Más aun, el personaje protagonista de la historia podría ser poseído por el agente demoníaco, pero éste no necesariamente se convertiría o adoptaría la forma de uno. El personaje Hombre, una vez pierde la gracia, es dominado por el

Deseo, la Carne y los Cinco Sentidos. Se asusta, parece no reconocerse a sí mismo al mirarse en la fuente. Sin embargo, asustado de su crimen y arrepentido inicia el proceso de aceptación de la intervención divina para no continuar en el estado de las malas pasiones. Al igual, la naturaleza parece operar en la historia como continente tanto de lo demoníaco (las Cuatro Estaciones) y los agentes benefactores, el Pastor, los Cuatro Ecos, el Viento, el Campesino, el Amor como palmera y la Inocencia como espuma.

Fundamental al código alegórico en el texto, resulta ser la denominación de los personajes agentes, sujetos y pacientes por nombre propios-comunes y abstractos. Sin embargo éstos trascienden la mera construcción universal y pasan a ser entidades reales ante el lector, como lo es el Amor, el Deseo, los Cinco Sentidos y la Carne. Señala Van Dyke (1985), que "in the semiotic system of allegory, an agent can take physical form without ceasing to be also a universal." (p.39). Ejemplo, el Viento como viento, el Deseo como Chivo, la Inocencia como espuma y el Amor como palmera. En la alegoría la noción de niveles semióticos paralelos es una herramienta útil en la construcción y decodificación del texto por el receptor -lector. En ese sentido el chivo (el Deseo) puede establecer su paralelo con el deseo, la fuerza del pecado y lo sexual. Este tipo de construcción está apoyada por la base de imágenes metafóricas, y metonímicas del texto.

Inocencia

!Oh qué mal olor de orín!
¿Quién por estos lados anda,
que inficionando los aires,
su invisible ser delata
repugnantemente?

Deseo

Yo:
el marido de la cabra:
el dictador de la carne:
el Deseo, verbigracia. (TC, p. 30)

El chivo, es un animal, su orín es desagradable y lleva barbas. La percepción de la correspondencia está dirigida a ver en lo animal lo carnal y lo diabólico. El personaje de Deseo es uno de los que aparece en casi el 90% de las escenas (Riquelme, 1990). A diferencia con otras personificaciones, los ayudantes-colaboradores del Deseo comportan formas ambivalentes, es así el caso de las Cuatro Estaciones que entran como mercaderes pregonando sus frutos:

Invierno
"agua de nieve pura y verdadera"
"agua fría", "agua pura"

Primavera
"rosas","flores y rubores"

Estío
"luz candeal, y mi pan tierno"
"la promesa de flor la cumplo fruto"

Otoño
"¡Todo recolectado lo tributo!."
"que ha de caer cuando mi hoja"

Las estaciones se presentan como alternativas de caminos para el Hombre y a la vez como tentaciones. Dentro de la secuencia-motivo de la acción funcionan además, como pruebas preliminares en el camino del Hombre (héroe). Todas ofrecen bienes, pero esperan un precio por ellos. Honig (1959) indica que la ambivalencia dentro de la personificación crea la noción de la distancia que existen entre el mundo aparente y el mundo del orden y la verdad. Así ocurrirá, ya que el Hombre decide escoger lo que le ofrece el Estío, la más sensual de las estaciones, y como consecuencia pasa a ser segador. Pasa al trigal sin sombra, sin árbol y bajo un sol estival. Aquí también se ofrece la ambivalencia de la concepción del trabajo como castigo y como medio para redescubrir la fe.

Puede concluirse que estos personajes son identificados por objetos concretos de existencia material. Como combatientes los Cinco Sentidos son identificados como los humanos villanos que reclaman al Hombre y éste ya no se enfrenta a un solo guerrero, el Deseo, sino a sus soldados creando así en la acción dramática, y por consecuencia en el receptor, una especie de quebrantamiento del nivel abstracto-conceptual para trascender al nivel del orden social paralelo al orden moral concreto. Los Cinco Sentidos le harán la revolución proletaria al amo y se establecerá la asociación negativa hacia la tendencia comunista de la época. Dice el personaje Tocar: "¡Afilad/vuestras armas!. Tenemos/ que pedirle el jornal/ de la labor llevada/ a cabo en su heredad/ gratuitamente...Y...¡bueno!,/ ¡ay de él si no lo da!" (p. 41). Sin embargo, Hernández hace presente su

conciencia social y el uso de la misma imagen "con intenciones ideológicas opuestas" (Sánchez, 1992, p.92).

Oler

> Las hoces
> sirven para segar;
> pero yo he descubierto
> que sirven además
> para humillar cabezas. (TC,p. 46)

Tocar

> Y yo, que bombas hay,
> que de angustia y dolor
> el mundo hacen temblar
> cuando hay voces que gritan:
> ¡Abajo el capital!. (p. 47)

Es evidente, que para Hernández la utilización del personaje alegórico-tipo es la más adecuada para su traducción simbólica en forma de drama de un misterio de la teología cristiana que él asume como creencia acerca de como se comporta el mundo. Hemos observado que Hernández ha buscado cristalizar una idea abstracta por medio de la representación de la misma en forma concreta de una persona, cosa, un animal o un hecho ficticio. Claramente, esto es una herencia de Calderón, pero a la vez es la forma en sí de lo que se conoce como auto-sacramental y alegoría (El concepto imaginado se hace "práctico concepto" a través de un medio visible). Según Parker, de acuerdo a la terminología que usó Calderón "this dramatic picture, through 'practical', does not cease to be conceptual; this is to say, it is not direct representation of the objects of though as they exist or existed, of themselves or embodied in the concrete, separated one

from the other in time and space: it is the visual illustration of them as they exist in the imagination" (Parker, 1943, p. 75-76). Debe producirse como especie de una paridad entre el concepto representado y el objeto o cosa que lo representa, es por eso que la acción -historia debe ser coherente con el orden conceptual que busca representar la misma y con la que el lector ha de recibir y decodificar. Ejemplo lo es el hecho de que Hernández toma como objeto de representación del Deseo a un chivo. Ya indicamos anteriormente que lo expresa en la categoría de animal con barbas, porque la noción tradicional de representar el Diablo, ha sido con barbas. La descripción del Deseo, el chivo, es claramente de naturaleza sexual. Varios críticos de la poesía de Hernández (Ramos, 1973; Rose, 1983; Rovira, 1990) han apuntado que al inicio de la producción hernandiana se da como rasgo característico en la configuración y selección poética un conjunto de términos de fuerte connotación de metáfora sexual, coincidente con el periodo del lenguaje de la naturaleza en sus primeras obras.

Deseo

Era yo todo deseo:
Bestia, furia, lumbre brava,
embestí contra el rebaño
y ataque por retaguardia,
bestia, lanzando alaridos
de pasiones momentáneas,
furia, tras ramonear
mi lengua, flexible llama
brava lumbre, aquellos frutos
cuya prohibición cuidaba
con el ojo y la honda alerta
(ojo de amor y honda alta
de castigos voladores),

el pastor en su cayada.
No dejo quieta mi sangre;
duermo despierto en mi cama,
siempre en lides con mis ojos,
mis intenciones, mis ansias:
¡siempre saliendo vencido
por mis prójimas miradas!.
Agosto me hará maduro;
granadas apasionadas,
su amor pechiabierto y seno
sangrarán sobre mis barbas.
Y luego llegará octubre
a paralizar mis ganas,
y a dejarme, entre otras cosas
un mandil entre las patas. (TC, p. 31; el subrayado es nuestro)

La selección léxica de acumulación de sinónimos apunta hacia la correspondencia con la naturaleza sexual-biológica en el personaje del Deseo. Repiten la noción, es decir, el concepto de fuerza bestial, sexual, pecaminosa que acecha al hombre, que de forma brusca y ordinaria expresa el Deseo en el último verso de la estrofa. Aun saliendo vencido, logra como la misma naturaleza, recuperarse y regenerarse. Apunta Rose (1983) que en el caso de la producción y evolución poética de Hernández, el hecho de la selección del vocabulario sexual y apegado al proceso y naturaleza generativa del ciclo biológico de la misma es indicativo de la oposición temática que se da en Hernández entre el deseo sexual y el conflicto espiritual o movimiento ascético del hombre hacia la redención o liberación del pecado dentro del desarrollo de la visión poética que lograra Hernández en obras posteriores. Trasciende a través de las construciones metafóricas del texto la visión conflictiva de sexualidad-paganismo vs. ascetismo-cristianismo hacia una

metaforización erótica. Coincidimos con esta interpretación, ya que no es únicamente en la representación del Deseo que comporta Hernández este patrón, sino que se repite a través del texto para simbolizar la lucha y oposición entre la fuerzas del Mal y las del Bien. La Carne es representada como una serpiente danzarina: " Hace su aparición la Carne de forma y aspectos serpentinos, danzando con una manzana en los dedos." (TC, p.59); uso del léxico sexual; " Yo morderé, contigo, el seno/ por quitarte el temor de si es veneno", (TC, p.62); y como fuerza del líbido dice la Carne: "Marido, si yo fuera/ tú, hace mucho que hubiera/dado a mi fuerza empleo/para satisfacer este deseo/ de enriquecer mi cuerpo que me altera" (TC. p, 99).

Es importante anotar que este tipo de mecanismo está íntimamente relacionado con la participación del lector en la producción del significado del texto desde la perpectiva de la construcción de la alegoría. En ésto Hernández tiene una participación al inducir en el proceso de construción comentarios a través de las acotaciones y a través del uso polisémico del valor de la palabra y la metáfora, como al traer signos de connotación arquetípica. A este recurso, Frye lo describe como manipulación del lector por parte del alegorista. Barthes (1973) argumenta que en este caso se ejemplificaría el hecho de cuán consciente puede estar el emisor-texto de la relación autor-texto, muy característico de las obras clásicas y didácticas, como La Divina Comedia de Dante. Sin embargo, hemos anotado en el Capítulo II de este trabajo, que se producen espacios en donde el lector queda libre del proceso de control del emisor-texto para inducirlo hacia el segundo nivel y el

poeta entonces se hace "cargo." La inclusión del elemento pastoril en la historia es elmejor ejemplo en este texto.

La pareja conyugal del Pastor-Pastora traen la tradición pastoral y el mundo del edén, de la inocencia, del Paraíso. La función y caracterización de esta pareja es uno de los rasgos más originales y poéticos en el discurso de este texto y en la trayectoria que representa el mismo en la visión y construcción de la identidad poética de Hernández. La pareja aparece en la Parte Segunda, representativa de las malas pasiones en donde ya de antemano en la primera fase anterior el Hombre se encuentra en el vergel nocivo, en el mundo vegetal del trabajo en donde el escenario es el trigal. Tradicionalmente, el vergel en lo pastoril es el mundo del descanso en donde el protagonista se regenera antes de reintegrarse a la vida agitada de la ciudad. Este concepto parte de la premisa de que la vida en la naturaleza es superior a la vida en la sociedad.

Según Rose (1983), toda la obra de Hernández cabe dentro de la tradición pastoril parece ser la forma contextual de su desarrollo y vida personal. A diferencia de que Hernández no proviene de la clase alta o aristocrática sino lo opuesto, de una clase media pobre. Desde principio su obra refleja la tradición literaria pastoril a la par con las circunstancias reales de su vida, concluye Rose. En el texto que nos ocupa ésto nos plantea la interrogante de la relación que existe de lo pastoril dentro de la construcción alegórica.

poeta entonces se hace "cargo." La inclusión del elemento pastoril en la historia es elmejor ejemplo en este texto.

La pareja conyugal del Pastor-Pastora traen la tradición pastoral y el mundo del edén, de la inocencia, del Paraíso. La función y caracterización de esta pareja es uno de los rasgos más originales y poéticos en el discurso de este texto y en la trayectoria que representa el mismo en la visión y construcción de la identidad poética de Hernández. La pareja aparece en la Parte Segunda, representativa de las malas pasiones en donde ya de antemano en la primera fase anterior el Hombre se encuentra en el vergel nocivo, en el mundo vegetal del trabajo en donde el escenario es el trigal. Tradicionalmente, el vergel en lo pastoril es el mundo del descanso en donde el protagonista se regenera antes de reintegrarse a la vida agitada de la ciudad. Este concepto parte de la premisa de que la vida en la naturaleza es superior a la vida en la sociedad.

Según Rose (1983), toda la obra de Hernández cabe dentro de la tradición pastoril parece ser la forma contextual de su desarrollo y vida personal. A diferencia de que Hernández no proviene de la clase alta o aristocrática sino lo opuesto, de una clase media pobre. Desde principio su obra refleja la tradición literaria pastoril a la par con las circunstancias reales de su vida, concluye Rose. En el texto que nos ocupa ésto nos plantea la interrogante de la relación que existe de lo pastoril dentro de la construcción alegórica.

Toda construcción de vida implica o lleva implícito el ideal, la concepción de ver un estado ininterrumpido de perfección o felicidad. Este ideal adquiere y se manifiesta de formas distintas en las artes, la cultura y las ciencias. Es paralela esta noción a la búsqueda del equilibrio, a la recuperación de la armonía y la regeneración del organismo. Este ideal en la literatura aparece en varias formas (Honig, 1959). La alegoría la presentaría como un bien deseado que los hombres (sociedad) deben buscar y éste está alienado a una idea social, política o religiosa. Visto desde la pespectiva analógica del cristianismo, el hombre encontrará o estará en el estado ideal al cumplir tanto moral como éticamente con los principios establecidos por el orden superior o divino. Este estado es uno equivalente al estado del amor, de la gracia. Dice Honig: " In restrospect, it becomes possible to think of allegory, pastoral, satire and epic as types in which generic and stylistic elements are compounded, and as differing principally in their treatment and localization of the ideal." (p. 153). Esto nos lleva a pensar cómo la alegoría se presta para tomar de otros métodos o formas.

Las imágenes o signos arquetípicos pastoriles son el pastor, las ovejas, el campo, el rebaño. Estas imágenes guardan relación metáforica con las bíblicas. Se presentan otras analogías en la construcción, Cristo fue pastor de ovejas y salió por los caminos a predicar y encontrarse con su rebaño (pueblo). Estas imágenes traídas por Hernández vincula la tradición clásica con la tradición cristiana. Hernández, proviene de un ambiente de pastoreo de cabras y su personalidad poética está muy influenciada y perfilada por

elementos procedentes del ambiente campestre ("El almendro, alma en pie,/olía a eternidades"). La vida rural le ofrece a Hernández las imágenes de su metaforización y plasticidad poética. Dice Concha Zardoya (1955) que Hernández pudo hacer un teatro rural y pastoril sin dejar de ser lírico.

La modalidad pastoril en el texto es episódica cuya función es ofrecer dentro de la secuencia de la historia la renovación y regeneración del Hombre. En el camino, se le ofrecen señales, que él no parece reconocer en su estado, dejándose seducir por los otros. El vergel que presenta Hernández podría entenderse como contradictorio, dado que la tradición pastoril lo presenta como uno en que no se hace trabajo duro. El cosechar la tierra es un gozo, en especial, si lo asociamos al concepto de rito de la fertilidad y regeneración. En el caso de la alegoría, esta contradicción quedará resuelta en la Parte Tercera, puesto que la cosecha será para producir el trigo, pan de la vida, símbolo de Cristo. En el caso del episodio pastoril, el Pastor que viene de la altura, del monte, y como hermano del hombre siente empatía por su lucha y le dice, trayéndonos remiscencias de Garcilaso: "Dolido de tu dolor/ solicité con mi halago/ mucho más que con mi amor/ mitigártelo" (TC, p. 90). Le invita a subir a la altura, pero el Hombre dice que no puede subir. Es claro que las metáforas de altura y subir aluden al proceso de ascetismo que debe el Hombre realizar para llegar al estado inicial de la gracia. Sin embargo, éste se encuentra muy apegado a la tierra. Veamos:

Pastor

Y ¿por qué no puedes?. ¡Vente!
Yo te enseñaré la senda:
uno tras otro, los dos
llegaremos a mi tienda.
¡Es cosa tan estupenda
estar cerquita de Dios!
¡Vente! ¡Está Dios tan cercano!
¡Anda! (TC, p. 90)

El Pastor le ofrece la vía ascética, pero el Hombre responde que le falta fe para subir. El Pastor insiste y le ofrece el Pastor el medio-"una honda educadora"-para velar el rebaño. Al igual que él hace al ver que una "que orejée/para que no se extravíe" le dá con la piedra, y aun con dolor sabrá que así será que no la perderá de su rebaño. Se le ofrece al Hombre la oportunidad de elegir el camino para no alejarse del grupo y de Dios, pero no lo acepta. Entiende que no reconocerá el cielo, porque "...de no mirar al cielo/ no lo voy a reconocer."

Este encuentro incita al Hombre a la duda y rechaza el "azumbre de agua" que le ofrece el Deseo. El Deseo pregunta por este singular Pastor, que inicia según el Deseo, a perder al Hombre.

Hombre

A una vida de altitud
que me enfríe de verdad
fuegos de la juventud,
donde compaña y virtud
nieve son y soledad.

Donde la paz lana es,
pena acordada la esquila,
reina la blancura y res...
¡Ay! ¿Quién me cambia esta mies
por aquella luz tranquila?

Deseo

(Pastor, me lo has malogrado...
Pero yo haré...). Escucha, escucha:
¿quieres tener un ganado
allá en el monte nevado
con mucha gana?. (TC, p. 95)

Apoyado por la Carne y los Cinco Sentidos, el Hombre sucumbe ante la envidia y el poder: "Mata y serás en el acto/ si no el mismísimo Dios," (p. 97). Aparecen los Cuatro Ecos, como señal para advertirle de lo que avecina hacer, e imitando a la naturaleza, Hernández los hace repetir: ¡Tente!,/¡Tente!,/¡Tente!,/¡Tente!, alertando no tan sólo al Hombre sino al receptor. Responde el Hombre:

¿Quién nos devuelve insolente
en este monte mortal,
de cada frase el final,
que es un para, un sí y un tente
como un aviso feroz? (TC,p. 108)

Diez Revenga (1981), al comentar la construcción poética de los recursos sonoros-plásticos que se da en esta parte de los Cuatro Ecos, entiende que "evidentemente rítmica y productora de efectos acústicos apreciables que nada aportan, sin embargo, al contenido de la obra ni a su desarrollo" (p. 41). La conciencia poética de

Hernández es clara en este texto, en especial en la construcción de la Parte Segunda. Nos parece que este tipo de construcción sí posee un efecto tanto de contenido como de desarrollo de la acción en el mecanismo de la alegoría. Este recurso nos alerta en los dos planos del significado, aumentando la tensión dramática y señalando al receptor-lector la segunda caída del Hombre. Este crimen, es arquetípico. El asesinato del Pastor es signo del crimen del hombre, que mata a su hermano (Caín) no por razones de legítima defensa, sino por ambición y debilidad. Concluye el personaje Mirar, uno de los Cinco Sentidos: "Hemos inventado el crimen" (p. 115).

La Escena VIII es una de las de más alto contenido poético reflejando gran exuberancia en el léxico, uso de la adjetivación, musicalidad del verso y la presencia de la plenitud de la vida del campo enmarcado en el amor puro. Tomemos como ejemplo las siguientes estrofas en donde el uso de la exclamación, la reiteración y el paralelismo sintáctico imparten efectos líricos:

Pastora

¡Por fin, Pastor, por fin veo tu ausencia
hecha presencia viva!
¡Qué sola me encontraba, qué imperfecta,
yo sin mi compañía!:

¡tú!...¿cuándo nutrirán las soledades
su voz y su figura?
¿Cuándo seremos, únicos y pares,
dos soledades juntas?
¿Cuándo proveerá el cielo de su gracia,
de sus aspectos grises?...
¿Cuándo, cuándo?, yo a mí me preguntaba...
Y en un ¿cuándo? viniste. (TC, p. 104)

La construcción alegórica se caracteriza en estas escenas por oscilar entre la metáfora simbólica e indirecta, e indicios y señales no arbitrarias que apuntan hacia el segundo significado que se va construyendo. Dice el Pastor al Hombre:

¡Vuélvete, pues, a lo llano
y déjame solo y mondo
aquí arriba, aquí, en el fondo
del cielo, a mi diestra mano,

hasta que otra vez, más grave
de intentos, de carne falta,
tu alma quiera subir alta,
sola y monda, como el ave. (TC, p.112)

Termina la Segunda Parte, al salir el Hombre del vergel-monte, induciéndonos a pensar que el espacio pastoril fue adaptado dentro del movimiento-trance-estado conceptual del discurso del texto.

La tendencia a la personificación y el simbolismo continua con el personaje Sueño. Este hace su aparición física en la Parte Primera, pero su función y valor dependerá del estado en que se encuentre el Hombre. También tenemos que apuntar que es éste otro intertexto temático en la construcción alegórica de Hernández. A diferencia del tratamiento del sueño en la obra La vida es sueño de Calderón, Hernández recurre a crear un personaje que duerme al Hombre-Niño y al Hombre y lo hace pasar de un estado a otro. Es especie de un trance entre la vida y la muerte en vida por el pecado. En la Parte Primera, Escena IV, el Amor solicita al Sueño echarle sobre los párpados del Hombre-Niño "las llaves de sus pestanas," mientras

Inocencia y el Amor velan su sueño para que no aparezca la serpiente. Sin embargo, aparecen los Cinco Sentidos y junto al Deseo lo despiertan con reclamos de que siendo sus criados él no les ha pagado bien por sus servicios. En la Escena VII, se lamenta el Hombre-Niño de no poder reconocer a esos extraños que dicen que le han servido. Nuevamente, en la Parte Segunda, el Hombre se recuesta y se queda dormido al cuidado del Deseo. Vale destacar que aquí no entra el personaje Sueño-aun cuando sí se ofrecen escenas en que el Hombre duerme, y así lo hacen otros personajes- ya que el trance se inició y no volverá de él sino paulatinamente según vaya teniendo luz sobre el camino que ha de tomar, y lo que aparece como real se percate que es tan sólo aparente. No es hasta cuando en la Escena IV de la Parte Tercera, que el emisor en la acotación nos indica que el Hombre inicia su otro trance de estar como "sonámbulo espiritual."

Hay otro momento en que Hernández recurre a la técnica o artificio del sueño como recurso poético y estratégico del proceso de construcción del sentido. La escena se estudia más detenidamente como parte del sistema sígnico de lo diálogos, por entenderla más como indicáramos anteriormente, un recurso o mecanismo de interrelato dentro de la historia para inducir y alertar al lector hacia el enigma de la conclusión de la historia que se presenta. El uso de este artificio es muy común en las alegorías (Honig, 1959; Quilligan, 1979).

El personaje Hombre-Niño trae a través de su caracterización el mito del nacimiento del héroe y la alusión al Nuevo Testamento, que comienza con el nacimiento del niño en un pesebre. Además, su actuación posee el valor de representar al hombre colectivo, a la humanidad. El lenguaje metafórico y alusivo que usa Hernández para caracterizar al personaje del Hombre traen la tradición cultural-social y existencial. En el Hombre se ve la presencia del tema del conocimiento como medio para entender la realidad. Además, la referencia a la condición del pecado original y la condición del ser humano desde una perspectiva determinista. Este héroe reclama a su creador la condición o circunstancia a la cual está atado y de la cual desde la perpectiva del significado arquetípico todos somos parte de ella: el pecado mortal , la mortalidad y apego al mundo de la tierra.

Hombre-Niño

¿Mi dolor no tendrá cura?,
busco miel y encuentro hiel.
¡Cómo tenerlo si, cruel,
mi egoísmo sin pareja
quiso matar a la abeja
para sacarle la miel!.
Dolor, dolor y dolor
implica conocimiento.
Mientras no te experimento,
pena, no me das temor (TC, Escena VII, p. 1ra. p. 50)

¡Cómo evitar la embestida,
si al darme, padre, tu vida,
me diste tu condición.

¡Cómo había de evitar
la terrible inconveniencia

de la que fui consecuencia,
de la que me hizo alentar!.
¡Cómo, si me diste por
sangre a la tuya, su brio
y su ardientre poderío,
evitar lo inevitado!... (TC, Escena XII, 1ra. P. p. 69)

La pareja de personajes del Esposo y la Esposa son claras alusiones y relaciones analógicas bíblicas y mitológicas: el Padre, la Madre, representados por unos ancianos. Estos (Escena II, Parte Primera) traen resonancia de la tradición clásica poética española, el Cantar de los Cantares. A través del uso de la alusión a la creación, esta parte recoge uno de los temas poéticos de Hernández, el tema nacimiento-creación-siembra-hijo. "Todo el que crea y siembra, es más que algo:/ es algo Dios, si menos" (TC, p. 28). En boca de esta pareja aparece el recurso del enigma, "resembles divine speech and defines human communication" (Murrin, 1969, p. 61): "¡Todo para que un día los sentidos,/ que hoy usa y no conoce,/ se le vuelvan traidores enemigos/ de amigos que son nobles!" (p. 29).

En la Parte Tercera, Escena IV, introduce Hernández el símbolo convencional de lo pastoral y lo bíblico, el personaje el Buen Labrador. Se presenta como pastor renacido, que lleva al Hombre al último vergel. Es la imagen del rey que lleva a su pueblo a una larga marcha con pruebas y tropiezos. Ya el Hombre ha iniciado su otro trance y va pasando hacia el estado de la gracia: "espero me saques/ de donde estoy, y me lleves/ donde quieres llevarme/ para encerrrarme en Ti/ bajo cuarenta llaves" (p. 147). El Buen Labrador le indica el camino y lo conduce a la vereda, a recoger el trigo. Ahora

el campo es sinómino de regeneración. El Buen Labrador le ofrece al Hombre "ese trigo sanjuanero/ y de este pan?." Al ir a comer el pan que éste le ofrece, se le revela la imagen de Dios -"la Verdadera Persona"- así la describe Hernández en la acotación.

El uso de las alusiones y símbolos arquetípicos bíblicos abundan en esta parte, haciendo definir con mayor exactitud la construcción alegórica. De hecho, es en esta parte donde más podemos encontrar claros indicios retóricos de dirigir la lectura hacia la doble significación de la historia que se representa. Un ejemplo es el uso del símbolo agua como representación del bautismo. En las proposiciones ideológicas que presenta el emisor, el uso del campo semántico asociado a la purificación y al pasado del hombre por este camino es la analogía del proceso o trance de la salvación. El agua es el elemento más importante de la tierra prometida por Dios a su pueblo, el Valle de Jordán. El paraíso es donde hay agua, el oasis, el símbolo de la vida. Este signo-acción es asociativo al paso del Jordán por el pueblo de Dios para entrar a Palestina. Es como pasar por las aguas para nacer a una nueva vida. Dice la Voz-de-Verdad: "¡ya están las aguas dispuestas/ a limpiar la primera mancha/ en un jordán de inocencia." (p. 129); "Criatura, ¡llega/ a lavarte los pecados/ en el río de la pena!" (p. 131). Y culmina diciendo: "Desterrados hijos de Eva,/ se acerca una Vida Nueva..."

La organización y articulación de los personajes expuesta en esta parte es indicativa de la coherencia estructural del texto.

Los diálogos y las acotaciones- El Lenguaje Dramático

El diálogo es la forma obligada del discurso dramático, dado que es la única forma en que pueden intervenir los personajes, junto a las forma alternas del monólogo y el aparte. El texto dramático, es en este caso es el Texto Literario, que utiliza como formas de expresión las acotaciones, que son como especie de directrices que realiza el autor; y los diálogos de los personajes que poseen función literaria. La historia dramática no es narrada sino vivida frente a un lector-espectador. Según Bobes (1987), en el proceso de comunicación dramática se dan tres elementos básicos del esquema semiótico los cuales hemos considerado en esta investigación:

Emisor (autor)> > > > > > > > > > > > >**Receptor** (lector)
acotaciones (texto secundario)

Forma>>>>Diálogos (texto principal)

En este esquema ha de hacerse la distinción que en el caso del texto dramático el lector del texto y el lector-espectador poseen medios distintos de recibir el mensaje. El primero recibe el texto en la forma habitual de la literatura, es decir, la forma lingüística sucesiva y lineal. El segundo, la recibe linealmente, pero con otros signos que se manifiestan simultáneamente, como la luz, el escenario, vestuario, etc. Concluye Bobes que los caracteres del diálogo dramático y su unidad se establecen por "la relación concéntrica que se da por los dos aspectos del proceso de comunicación dramática: el dialogismo-Autor-Receptor y el diálogo de los personajes" (p.165).

Los diálogos se manifiestan por una forma particular de alternar el discurso entre los personajes. Además, se dan otros discursos intercalados en este texto, que son las acotaciones. Dada la naturaleza de concretizar lo abstracto en el proceso de comunicación, Hernández como ya hemos indicado, dá instrucciones sobre el cómo aparecerán los personajes y cómo ha de ser el escenario. Estas complementarán los indicios y asociaciones lingüístico-semánticas de naturaleza sinonímica del proceso de significación y facilitará la construcción imaginaria del lector.

Anteriormente se ha señalado que un elemento significativo en la construcción (codificación-descodificación) de la alegoría es el lector-receptor. N. Frye (1957) presenta la idea de que la alegoría prescribe la manera de leerse a sí misma. Es por esto que muchos críticos muestran cierto prejuicio hacia la alegoría, dado que entienden que ésta insinuación resta "libertad" al lector para leer la historia por sí misma. A este planteamiento Quilligan (1969) argumenta que al contrario, que es necesario distinguir entre la alegoría (allegoresis) como crítica y la alegoría como forma. En el último caso es claro que parte de la forma y función de la alegoría está en la noción de que la participación del lector en el proceso de la lectura es significativa, al igual que en cualquier otro género, pero la diferencia radica en que el emisor-autor induce la lectura unas veces directamente y otras veces lo hace soslayadamente a base de claves, indicios o asociaciones que sigue el relato o historia porque el emisor es conciente de la doble significación del relato y sus posibilidades. Dice Qulligan:"...while the allegorist may limit the reader's freedom

by showing him how his commentary ought to proceed, yet at the same time, that commentary becomes part of the fiction, and what the reader loses in freedom, he makes up in significance. If he is something of a voyeur in relationship to orthodox narrative organized along the lines of verisimilitude, that he is the central character in an allegory." (p.226).

Se trae esta relación porque se entiende en esta investigación que es este sistema de signos-el lenguaje dramático-el más característico del significante alegórico por aportar en su construcción la función de liberar la mayoría de los significados y la lectura hacia el segundo nivel connotativo del texto.

Los diálogos que se producen se manifiestan en presente y de acuerdo a la metamorfosis que sufre el protagonista de la historia. A base de la mecánica de la pregunta se inicia la interacción entre los hablantes-personajes y este recurso es predominante a través de la acción dramática. La base de los enunciados es la pareja pregunta-respuesta de carácter epistémico y ético. Se inicia la acción por la pregunta que hace el Hombre-Niño al Esposo. Este intenta (H-N) aumentar u obtener información sobre un hecho perceptual propio. Lo mueve más el deseo de conocer, que un acto imperativo. La definición simbólica del viento a base de un lenguaje de la naturaleza es lo primero que aparece en la historia. Es significativo como Hernández ya desde el principio hace uso del concepto de decir o hablar de otra manera e induce a leer alegóricamente: "Ya dí a tu

curiosidad,/curioseando en la mía,/una explicación en vía/ mentirosa de la verdad." (TC, p.23).

La introducción del artificio del sueño en esta Parte Primera, como mencionaramos antes, no funciona tan sólo como recurso para establecer la noción de la transición entre el estado de estar vivo y conciente, al de pasar al estado de estar muerto. Ya la vida, en las proposiciones que presenta Hernández, es el estado de estar en gracia, y la otra vida o estado es el estar muerto por el estado del pecado. A ésto, Hernández añade el recurso del sueño al estilo de Jung, como contenido cósmico-profético revelador o proyección de fenómenos síquicos del hombre. El sueño que tuvo el Hombre-Niño, que el personaje Esposa cuenta al Esposo expresan cuán recíprocamente están ligados el símbolo y la alegoría.

Esposa

A la orilla de un río,
que de las tentaciones de sus obras
huía fugitivo;

con un agua tan clara y sucedida
como un viento evidente,
que no negaba su presencia íntima,
ni tampoco sus peces,

pero sí su volumen, de tan puro
pareciendo impalpable;
a la orilla del río éste, desnudo,
iba él, entre dos aires.

Con la cabeza arriba, boca abajo,
sobre mudas de lilios,
candor a veces puro, a veces cárdeno,
atropellando trinos.

Su pie (que no sabía si era el suyo
o el que abajo se copia),
entre dos aires límpidos y mudos
se cierne, se equivoca.

Y la levedad grave de su cuerpo
cae al viento profundo,
que se enjoya de anillos de momento,
y se pone, al fin, turbio.

Sus manos aletean en la nada
llena de luz vacía,
buscando objetos a que asirse, cañas,
socorros, fantasías.

¡Y sola el agua!, musical ahora,
ceñidores de angustia,
de peligros mortales, a su boca
le brinda, le apresura.

¡Qué lejos las arenas y las manos
nuestras y el tallo verde:
todos los que pudiéramos ganarlo
y vamos a perderle!

Sin nuestra intervención, sin nuestra ayuda
su muerte se aproxima...
Y, de pronto, dos ángeles de pluma
y una virgen de prisa.

De su desequilibrio, de su pena,
del cuerpo que le estorba,
lo levantan, lo sacan, lo enajenan,
lo ponen en sus glorias.

Por la emoción del trance y del milagro,
se desvanece el hijo:
cuando despierta, se halla recostado
sobre el faldón de un lilio.

Tal fue el sueño. (TC, p. 26-27)

Es claro que aquí el sueño es en sí alegórico cuya función es adelantar una situación, conflicto o duda, y a la vez presentar la metáfora de la caída del hombre y su rescate por la gracia divina. Quedará abierto ante el lector el enigma de si esta premonición se cumplirá o no. Esta estructura como parte de los diálogos participa de la alusión a base de una premisa bíblica- mitológica y el uso del léxico como un patrón asociativo y simbólico. Se destaca en la construción de estas estrofas el uso de la metáfora y el simbolismo, que serán el resorte de los usos léxicos semánticos a lo largo del texto. Ejemplo la palabra río, que consistentemente se usará a través, del texto, junto a otras afines, como mar, agua y fuente. Otras lo son viento, aire; levedad; nada/todo. La quinta estrofa ya nos anuncia el proceso de trance y realidad/no realidad al encontrarse entre los mundos o vidas. En la Parte Segunda, Escena I, encontramos el paralelo de esta idea-acción. Entra el Hombre, junto al Deseo, al estado de las malas pasiones-"que entran como que vienen de camino"- y al ir a beber en la fuente dice: "Y ¿quién sale al encuentro/ de mi rostro, que me es desconocido?..." Queda maravillado de cómo se ve su hermosura. Ya el Hombre pasa al estado de verse pero no poder mirarse, paradoja que se repetirá a lo largo del trance.

Interesa apuntar hacia la construcción léxico-semántica (eje semántico) en la alegoría, porque se observa que en la misma se dan en dos conjuntos: el espacio de la naturaleza y el espacio existencial del hombre. Es lo que Rovira (1983), establece al estudiar el léxico poético en la poesía de Hernández. La oposición del lenguaje de la

naturaleza/ lenguaje del hombre, que se encuentra en las obras de su infancia poética hasta la primera poesía amorosa del '35 (p. 62).

Léxico-naturaleza	Léxico-hombre
río	tentaciones
agua	fugitivo
aires	desnudo
lilios	cabeza
cardéno	candor
pie	límpidos
cuerpo	levedad
viento	turbio
manos	nada
luz	vacía
cañas	fantasías
boca	angustias
arenas	muerte, desequilibrio
lilio	emoción, pena

La disposición no implica una oposición, sino una relación de conjunto de términos. Nos enfrentamos ante un lenguaje de la naturaleza, en que se incluyen términos alusivos a lo corporal y términos alusivos a estados o situaciones del hombre. Obsérvese en el texto que se acaba de citar, el del sueño, como la palabra **manos** contextualizadas dentro de la acción apunta hacia la noción de búsqueda del conocimiento-realidad. La construcción poética de Hernández funciona como indicio de la intención alegórica del poeta.

Otras de las construcciones dominantes en el nivel semántico, que apunta hacia lo conceptual-enigmático es el uso de las paradojas

y las antítesis. Busca el emisor armonizar términos aparentemente contradictorios y otras, contraponer dos ideas ("sufrimiento gozoso").

Hombre

¡Ay!. ¡Todo es un no-sé-qué
aparentemente cierto;
que, entre dormido y despierto,
sin saber si muero o vivo,
vivo media vida vivo,
vivo media vida muerto!.

Mas sólo al que me veo:
no al que miro, Solo al que hasta ahora
soy, quisisteis que fuera;
no al yo que quiero ser y él enamora
de tan brava manera.

Voz-de-Verdad

No ha bajado y ya ha subido,
no ha venido y ya está aquí;
aún no está aquí y ya se ha ido,
pálido y descolorido
de amor, de Dios y de ti. (TC, p. 131)

Barthes (1980), indica que toda concepción del mundo implica determinados usos lingüísticos. Así lo evidencia la selección semántica a lo largo de los diálogos. Hernández crea un juego conceptual entre el conocer/ no conocer; entre el mirar/ no ver; entre ser (luz)/ no ser (sombra) para completar el quién me ha visto y quién me ve. La reiteración de estos contrastes conduce y es paralela a la explicación de los estado que pasa el hombre por su condición misma de ser libre y ser mortal. De enfrentarse a un escenario de dos fuerzas opuestas en donde, desde la perspectiva proposicional del

texto, Cristo es el centro de la historia. El mundo se le presenta por momentos confuso, y lo que se le presenta como real desde la visión teológica, no lo reconoce. Se le ofrecen indicios para que no abandone el camino del bien, pero las fuerzas opuestas lo atraen haciéndolo seguir la otra vereda. Dice el Hombre: "¡Ay, Dios! ¡Qué difícil es/ llegar hasta tus estados" (TC, p.152).

El uso de la parábola, de alusiones y de adivinanzas son otros mecanismos afines al proceso de construcción alegórico que hacen referencia a algún hecho, persona, situación o idea que se puede presumir que el receptor conoce o podrá establecer "the necessary analogical leap," (Rollinson, p. XIX) a través de los contextos literales que se encuentran alrededor. En la Parte Primera, Escena V aparece el personaje de la Virgen como símbolo-dentro de la historia -del amparo y guía que muestra Dios para iluminar y conducir al hombre en el mundo terrenal de la apariencia. Hernández recurre a hablar paralelo al método bíblico del uso de la parábola, la Virgen cuenta al Hombre-Niño lo siguiente:

> Oye el cuento del suicida:
> al filo de la garganta,
> que lo encanta, que lo imanta,
> quiere volver a la vida.
> Y reintegrarse procura
> a la vida, y lucha fuerte,
> mas creyendo que su muerte
> ya no tiene compostura.
> Y cae en la inmensidad
> de su desamparo mismo,
> yendo a favor del abismo,
> sin querer su voluntad;
> sin querer, su pensamiento,

y sin querer, su razón,
que cayo en la tentación
llena de arrepentimiento.
Con un profundo temor
de hundirse, mas sin pensar
que se podía salvar
con un gesto de valor.
Escabullirse hasta el cielo,
con sólo haberlo deseado
y abandonar el estado
del pecado y del recelo.
De mi celestial cobijo,
hijo, nunca apartaté.
Ahora yo te cantaré,
entre mis ángeles, hijo. (TC, p.39-40)

Estos versos presentan el principio de que para la salvación del hombre, lo que más necesita éste es no abandonarse por el pecado y, reconocer y aceptar la salvación por medio de la fe y el acto de arrepentimiento. Es no apartarse del amparo y el camino hacia la gracia. Nuevamente Hernández, a través de un interrelato, en este caso, una parábola, no tan sólo presenta un principio teológico, sino que éste se convierte en un mecanismo para repetir e inducir al segundo significado y a las ideas y conceptos abstractos de su mensaje. Es la tradición tanto clásica como cristiana, que el dios muestre preocupación y protección a sus criaturas. Aquí hemos de concentrar en el método o medio de expresión de las ideas. El propósito de embellecer la expresión, la conciencia poética está presente en el lenguaje del poeta. A nivel fonológico observamos como Hernández recurre a la aliteración de los sonidos vocálicos a-u mostrando su habilidad poética del sentido del ritmo y la musicalidad del verso envolvente.

En la Parte Tercera se evidencia el uso del artificio de la adivinanza o acertijo afín con el juego conceptual del léxico, que desde la Parte Primera ha construido entre el mirar y el ver.

Hombre

Ciego, ¿ quién será mi guía
para pasar los rastrojos?...
¿ Llevaré bajos los ojos.?

Buen Labrador

No; llenos de luz del día
Que puede ser cobardía
no mirar para no ver;
hay que mirar y querer
no ver sino lo que digo:
detrás de la paja hay trigo,
y detrás ¿qué puede haber.?

Hombre

¿Qué puede haber, labrador.?

Buen Labrador

Ten fe y darás en el quid;
¿no crees tú que tras la vid
puede estar el viñador.?
¿No le deja en la labor
su vida en sudor rendida,
¡toda su sangre exprimida!
de la cabeza a los pies.?
Y ¿no crees tú hombre?, ¿no cree
que aquel que da vid da vida?

Hombre

No adivino, no adivino.

Buen Labrador

> Ni el vino es vino, ni el pan
> es pan, ¿Siempre llamarán
> al pan, pan, y al vino, vino?. (TC, p. 149-150)

Estos versos acentúan el valor simbólico del signo; el tono interrogativo induce hacia la oposición realidad/apariencia; verdad/mentira y el signo como capaz de connotar más allá de su representación o referencia literal. En esta parte se amplifica la tendencia alegórica-eucarística. Pan es símbolo del sacramento de la Eucaristía. Es esta una forma de presentar la búsqueda de los enigmas de los misterios a los cuales se enfrenta el hombre, y su razón no es suficiente para trascender el primer "sentido" que descubre. Debe buscar más allá de lo que a simple vista puede percibir por los sentidos. Comenta Riquelme (1990) respecto al uso de la adivinanza, que ésta se presenta como arte populista recobrando su valor profético. Sánchez (1992) apunta hacia el hecho de que el uso de la adivinanza no riñe con la tradición culta y la misma es "influencia de Góngora" (p. 59). En Hernández " la adivinanza potencia una técnica metafórica que a menudo deja muy atrás las audacias del autor del Polifemo, y que en manos de Miguel terminó convirtiéndose en uno de los puntos de confluencia de los ingredientes de procedencia más diversa" (p. 59).

Anteriormente, en el nivel sintáctico del texto hemos indicado como el escenario se construye en un paralelo al proceso de trance o metamorfosis que ocurre en el personaje el Hombre. El escenario

cambia a tono con la situación en la que se encuentra el Hombre. Es significativo que ambas fuerzas forman parte del entorno natural. En la construcción de los mismo es evidente que el espacio sémico es la naturaleza, y a diferencias de los otros espacio sígnicos, ésta no está en oposición. Es aquí, junto a la inclusión de lo pastoril, donde podemos encontrar rasgos altamente originales en la obra de Hernández, proyectándose más alla del uso de imágenes convencionales de la tradición clásica española.

La construcción metafórica es el mecanismo asociativo predominante en el texto de valor lírico y carácter sensorial. Muestra este recurso desde la perspectiva diacrónica en la obra de Hernández una fase de interiorización, crecimiento y depuración. (Cano Ballesta, 1978)

> Igual que la verdad del sol, que enseña
> sin sombras las verdades. (TC, p. 128)

> Criatura, ¡llega
> a lavarte los pecados
> en el río de la pena!.
> El que te ha de redimir
> ¡míralo ya cómo albea!:
> plantel de heridas su cuerpo;
> su pecho, jarro de miera;
> su corazón, un racimo
> que tus maldades aprietan. (TC, p. 131)

Los ejemplos sígnicos presentados en la dimensión semántica apuntan hacia ver la alegoría como una estructura o género de tipo simbólico que asimila otros tipos de figuras lingüísticas que se

comportan como fuerzas centrípedas en la producción del significado en el texto de Hernández.

Dimensión Pragmática

En las secciones precedentes se ha explorado el proceso y mecánica del emisor en traducir significados a través del uso del signo de la alegoría. Se ha apuntado además, hacia el hecho de que el significado de un texto no se da por la suma de los signos que usa, sino por la interacción que se produce entre los mismos. Ninguna de los niveles o dimensiones poseen un valor autónomo, es por eso necesario insertar en la lectura la dimensión pragmática. Es decir, establecer la relación que se da entre el texto y el emisor-autor; entre el lector-autor; entre emisor-sociedad. La finalidad de esta fase nos conduce a establecer la articulación entre el contenido, el recurso (forma) y la realidad en la que se inserta el texto.

En el Capítulo I de esta investigación, con el objetivo de ubicar el texto en el contexto histórico contemporáneo, se presentan algunos datos respecto al autor y a la obra. En la produción crítico literaria sobre Miguel Hernández se encuentra como visión predominante la historia de la personalidad y la biografía del poeta. Este tipo de análisis ha servido de apoyo en esta investigación en la búsqueda para situar los resortes técnicos de la actividad creadora de Hernández, asi como también esclarecer las circunstancias históricas que formaron su entorno social.

La primera observación desde la perspectiva pragmática que atrae la atención es cuál y en qué posición y contexto se produce la comunicación literaria del texto que nos ocupa y qué significación posee en el proceso del desarrollo de la visión poética de Miguel Hernández. Hernández nace el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, región del Levante. Nace en un hogar modesto, cuyo padre se dedicaba a la compra-venta de cabras, caballos y burros. La mayoría de los biográfos de Hernández, describen al padre como un hombre conservador, duro y que nunca logró comprender la vocación literaria de su hijo.

A los nueve años inicia Miguel estudios en una institución para niños pobres dirigida por jesuitas, Colegio de Santo Domingo. Un poco después inicia amistad con un grupo de amigos, entre los que se encuentra la figura de Ramón Sijé. Entre este grupo de amigos y por iniciativa de Ramón Sije se llevan a cabo actividades poéticas y culturales, conviertiéndose esta experiencia en un aprendizaje cultural para Miguel, llevándolo a descubrir un mundo lírico mucho más amplio y rico que el que encontró a través de sus lecturas. Miguel tuvo que abandonar el Colegio, dado que su padre le exige atender el pastoreo de cabras y lo coloca como aprendiz en uno de los comercio de Orihuela.

La niñez y juventud de Hernández transcurre entre la lectura y su convivencia por los campos y sierras de Orihuela. Es este contacto directo con la naturaleza quien le revela los grandes misterios de la

vida. Junto a esta experiencia se encuentra el rasgo de que Orihuela era una de las regiones de Levante de gran predominio y celo religioso. Esto impregnaba el ambiente de Miguel entre el clericalismo, una formación humanística y una naturaleza sensorial proyectándo así en sus primeras obras elementos contradictorios y diversos.

En la trayectoria de la formación de Hernández existe una figura, como ya indicáramos, que ejerció gran influencia en su vida: José Marín Gutiérrez, que utilizó el seudónimo de Ramón Sijé. Dice Sánchez Vidal (1992):

> Se conocen en la redacción Voluntad, una de las varias revistas oriolanas que surgen a principios de los años treinta, y que dirige Sijé con dieciséis años. En las páginas de Destellos (que aparece el 15 de noviembre de 1930) coinciden ambos con Carlos Fenoll, tan importante para entender el primer Hernández, y con cuya hermana entablará relaciones Pepito Marín. A pesar de ser menor que Miguel (Sijé había nacido en Orihuela el 16 de noviembre de 1913) alcanzó considerable ascendiente sobre él debido a su precocidad intelectual, que le llevó a ser colaborador del prestigioso diario El Sol y de Cruz y Raya desde muy joven. (p. 24)

Se asoció la figura de Sijé a la corriente más conservadora de la tendencia neocatólica. Para los años 1933-34 Hernández escribe poemas para El Gallo Gris y en el '34, en solidaridad con su amigo Sijé, se convierte en colaborador suyo y trata de vender algunos números de esta revista en Madrid (Cano Ballesta, 1978).

Gracias a la tutela y orientación de Sijé, Hernández se adentra en la lectura de los clásicos. Además, este autodidactismo de Hernández es apoyado por el canónigo Luis Almarcha- vecino del poeta- quien no tan sólo le facilita lecturas de los grandes escritores de la tradición española, sino que lo ayuda a publicar sus primeras poesías (Cano Ballesta, 1978; Rovira, 1990). Cano Ballesta asegura que la primera fase de producción de Hernández es de tendencia mimética, y que gracia a su capacidad de asimilación e imitación logró el poeta dominar los resortes técnicos de la poesía y de ahí llevar a pleno el desarrollo de su personalidad y visión poética auténtica.

El espíritu inquieto y la necesidad de trascendencia del poeta lo inducen a buscar otros horizontes intelectuales y con ayuda de sus amigos se lanza a la conquista de Madrid en el año 1931. Su estadía en Madrid dura aproximadamente un año y medio y por razones económicas tiene que regresar a Orihuela. La literatura biográfica de Hernández indica que esta visita a Madrid no fue todo lo que el poeta esperaba; que pasa hambre y sufre algunos apuros. Sin embargo, la convivencia cultural de Madrid le será de gran utilidad. Regresa a Madrid en mayo de 1932 con el primer libro, Perito en lunas. Pasa un tiempo en la ciudad en espera de una mayor y mejor recepción de esta obra, pero nuevamente debe regresar a Orihuela. En estos años Miguel muestra gran interés por la obra de Góngora y la de Calderón de la Barca. Es así que parece iniciarse la idea de componer el texto Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras. Es en su

próximo viaje a Madrid lleva el texto para publicación en la revista Cruz y Raya de José Bergamín.

Diez de Revenga (1981) comenta que se conoce a través de algunos de los biografos de Hernández que el poeta había dado a la lectura el texto en su pueblo natal, Orihuela. La composición de esta obra se ubica cronológicamente entre las obras poéticas de El silbo vulnerado en 1933 y el Rayo que no cesa en 1936.

> Algunos biógrafos han hecho referencia a este ofrecimiento primicial, entre ellos Juan Guerrero Zamora, que nos cuenta que 'cuando lo tuvo acabado, dio una lectura en el Casino de Orihuela, donde el propio poeta encarnó algunos personajes, y su primo Antonio Gilabert, otros. La gente-continua Guerrero Zamora-fue pensando correrse la gran diversión y dispuesta a interrumpir el acto con burlas, pero, poco a poco, el recitado, el texto, fue ganándose al público, que salió de allí asombrado y haciéndose lenguas de la gran maestría del joven dramaturgo.' (citado por Diez Revenga, 1981, p.16)

Tanto Diez Revenga (1981) como Sánchez Vidal (1992) comentan un testimonio aparecido en un diario de Murcia, "La Verdad", donde se alude a la recitación de la obra. Este testimonio llegó a conocimiento de los grupos de tertulias de Orihuela, porque entre los invitados se encontraba el escritor de unas de las secciones de este diario, Raimundo de los Reyes, quien escribe sobre esta experiencia lo siguiente:

> En Orihuela, hace unas noches, el fino literato Ramón Sijé, animador de tantas empresas literaria, dio lectura ante un grupo muy limitado de escritores y poetas, de los dos

> primeros actos de un auto sacramental del que es autor el poeta Miguel Hernández Giner. Tuvimos ocasión de asistir a dicha lectura, que reunió todos los caracteres de un verdadero acontecimiento. Si a Miguel Hernández no le quedara-en su juventud-mucha obra por delante, podríamos asegurar que ésta es su produción cumbre. Y nos extenderíamos a más sin temor de excesivo elogio: podríamos decir que-si el último acto consigue el poeta realizarlo a la altura de los leídos-este retablo es una obra alta de nuestro teatro poético contemporáneo. Mucho esperamos de Miguel Hernández; pero aun así y todo, la lectura fue una revelación; superó a cuanto podía suponerse. (citado por Diez de Revenga, p. 17)

Según Sánchez Vidal, la pieza recibió elogios, en especial de las fuerzas del neocatolicismo, aun cuando se presenta en plena Segunda República en España. Respecto a la génesis del título, Riquelme apunta, que el mismo sufrió variaciones. Inició con el título de "La Danzarina Beiblica", con el que lo presenta a Bergamín, editor de la revista Cruz y Raya. Este le propone varios cambios, entre ellos el título, así que Hernández le somete un escrito con el cambio. "Ahí van esos dos nombres '¡Quién! te ha visto y ¡quién ! te ve y 'El hombre asunto del cielo', si tiene amigo Bergamín alguno y no le son bien parecidos éstos digámelo'," (citado por Riquelme, p. 30). El título lo encontró Bergamín en uno de los versos que uno de los personajes, la Carne dice: ¡Quién me ha visto y quién me ve!.; y el personaje Hombre responde: ¡Quién me vio y quién me verá ahora!. Los versos son alusivos al proceso de cambio de estado del Hombre en la historia de la obra.

Es necesario anotar algunas coordenadas que se dan entre el espacio de producción del texto y su autor para identificar la entidad sicológica desde donde se nos habla. Se da en Hernández una conciencia de sí mismo como poeta a partir del frío reconocimiento que recibe su primer libro, en especial, por haber puesto expectativas altas en el mismo. Estamos en los años entre el 1932 y 1934. Sijé se convierte en una figura dominante dentro del círculo de amigos de Miguel. Ya en el '34 Sijé ha iniciado la publicación de la revista El Gallo Gris. Miguel conoce e inicia su relación amorosa con Josefina Manresa, hija de un guardia civil. Su vida parece dividirse entre su trabajo en la notaría, el cultivo de la poesía y el amor de Josefina. La convivencia y dinámica que se dio en Hernández tanto a través de sus lecturas y actividad literaria expresan la tradición barroca y la tradición religiosa-católica.

El escenario histórico-político se encuentra entre la dictadura de Primo de Rivera, quien vino al poder por un golpe de estado imponiendo una dictadura militar entre el 1923 y el 1930; y el restablecimiento de la República en el 1931. Ya desde el año 1898 se presenta en el ambito social y literario de España un sentimiento entre el racionalismo y la fe, entre el deseo de una estabilidad social y el mundo conflictivo de la naciente y creciente economía industrial y por último, la tendencia a revivir la fe a través de las fuentes tradicionales de la religión como comunión del pueblo. Claramente, Sijé era un ejemplo de esta tendencia neocatólica, que puede reconocerse de su escrito al comentar el Auto de Hernández:

> ¡Y cómo se siente la unidad en este pueblo que da realidad con su presencia al Auto! Pueblo en comunión: en comunión de santos y en comunidad de pecadores: en monarquía de deseo: como formando un solo pan y un solo cáliz, que simbólicamente diría el Apostol. Eso que hoy se llama el valor social de la Eucaristía-consistente en mantener, en frase de Santo Tomás, ' la unidad del cuerpo místico de Cristo '- tiene su realización en la representación del Auto sacramental, cuando la intimidad eucarística se hace espectáculo, visión aparatosa y dramática, ante el pueblo cristiano terriblemente interesado en una unidad de interés personal y metafísico. (Ifach, 1975, p. 303-304)

Entre el 1931 y el 1939 España estuvo dividida en dos segmentos: la izquierda y la derecha. Estas divisiones estuvieron marcadas más por razones socioeconómicas. La izquierda agrupaba a los trabajadores y las clases medias pobres. La derecha, la burguesía. Dentro de las regiones también se dieron divisiones: Cataluña, Andalucía y Levante fueron predominantemente de tendencia izquierdista; de la derecha, Castilla, Navarra, Galicia y dividido entre ambas se encontraba Aragón, Extremadura y la región vasca (Bruce, 1989). Se estableció junto a estas tendencias consideraciones de tipo religioso, como lo fue asociar a la derecha con la Iglesia y a la izquierda con lo anti-clerical.

Para la década del '30 se publicaban en Espana una serie de revista y periódicos que representaban el espíritu de una corriente que se consideraba renovadora e intelectualista en donde se presentaban todas las tendencias descritas anteriormente. La poesía de Miguel para estos años se encontraba en total crecimiento y ebullición (Sánchez, 1992), aunque su inicio fue más patrocinado por

la tendencia neocatólica, pero Hernández se mantenía realizando un trabajo intenso y muy íntimamente deseaba que se le reconociera su capacidad de poeta. Es la época en que inicia la creación de los poemas que luego constituirán El silbo vulnerado. Según Sánchez, que ha realizado un estudio sobre el proceso de creación y producción de este poemario, el primer Silbo vulnerado (primera versión de 1933) es un muestrario de la poesía religiosa de Miguel inspirada y muy influenciada por San Juan de la Cruz. En el texto Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras podemos reconocer las influencias de la poesía religiosa de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Existen estudio que han enfocado la atención en establecer estos intertexto en la poesía de Hernández y en el auto sacramental, en especial, que todos al hacer referencia al auto sacramental establecen estas relaciones técnicas y conceptuales heredadas de Calderón. (Cano Ballesta, 1978; Diez de Revenga, 1981; Ifach, 1975; Macht, 1973; Warshall, 1983; Ramos, 1973; Riquelme, 1990; Zardoya, 1955). Por lo tanto, el elemento barroco, la poesía religiosa, lo pastoril y el tratamiento sensual de la naturaleza son rasgos característicos del texto que se estudia. Apunta Riquelme:

> El catolicismo creyente y practicante de la familia de Miguel, y de sus amigos, se transforma en nuestro poeta. Dentro de un cristianismo confesional M. Hernández ve a Dios reflejado en la Naturaleza, en las creaciones del hombre. A tal grado llega la proyección divina que parece, en la concepción cosmovisionaria del poeta oriolano, desgajarse en los elementos, actos y sentimientos naturales: Dios es todo y todo está en Dios, todo es Dios. Es decir, que desde sus primeras concepciones, no sólo otorga vida a los seres inertes, sino que ese vitalismo se confiere a todos los seres terrenos, partículas

> creadas por Dios y dios en sí. No podemos reducir la religiosidad hernandiana a un catolicismo puro y casi místico, sino a un hilozoísmo (29)[4] , sin ocultar sus mescolanzas y relaciones con un panteísmo heterodoxo; por tanto, visión y presupuestos panteístas en el producto creativo de una declarada conciencia cristiana (monoteísta). (p. 39)

Esto induce a pensar que aun cuando Sijé fue la figura dominante en este periodo, el mundo poético de Miguel se iba conformando a través de todos los elementos de su experiencia vital, su trabajo, sus lecturas, sus viajes y el inicio de una conciencia social-histórica. Sin embargo, es evidente que desde la perspectiva del sujeto que nos habla, la naturaleza y el sujeto-hombre que se encuentra en ella es el centro de la organización del mundo para Hernández.

¿Qué pudo inducir y motivar a Miguel a escribir un auto-sacramental? Es posible, que bajo la tutela de Sijé y las lecturas de las obras de Calderón se inclinara a iniciar su producción teatral escribiendo autos sacramentales. Otros motivos que se han señalado y que explican el porque del uso de la alegoría lo son: motivos religiosos de acuerdo al ambiente en que se movía Hernández en esa época y motivos estéticos-personales, que ya señalaramos. El uso del recurso alegórico le proveía al autor el tratamiento simbólico-metafórico, la posibilidad, al igual que en Calderón de comunicarse con un público a través de un medio significante que ya el receptor podía "leer" por ser uno reconocido en el que se dan ciertas

---

[4] Según Riquelme (1990) característica que otros estudiosos de Hernández le atribuyen de "percibir las cosas como si estuvieran vivas y dotadas de intenciones' (p. 302).

relaciones entre ideas e imágenes. Desde la teoría cognoscitivista, se reconocerían éstos códigos como el conocimiento de trasfondo que posee el hablante-lector, y que son tan necesarios en el proceso de comprensión y aprendizaje lingüístico.

Concha Zardoya (1955) apunta otras razones de por qué pudo Hernández escribir un auto sacramental. Entre éstas se encuentran las siguientes:

-Los autos poseían una virtud lírica, es decir, el lirismo era parte del subgénero.

-El esquema dramático de los autos idea-acción era coincidente con el pasión-idea en el teatro moderno.

-El valor metafísico teológico de éstos encerraban una gran metáfora, que atraían el hondo sentido poético y dramático de Hernández.

-El carácter espectacular del teatro de Calderón, la escenografía y la música, comprendían el valor de crear un mundo poético de mágico realismo-irrealismo.

-El resolver un conflicto de naturaleza dramática-teológica revitalizando una forma ya olvidada, representaban un reto y empeño para continuar la mejor tradición española.

Riquelme indica cuán atraído se sentía Hernández hacía el teatro y el espectáculo:

> Asimismo conectaba con la línea de una renovación teatral, que M. Hernández apreciaba en la escena madrileña a través

> de la revista teatral La Farsa: Alberti, García Lorca...le servían de pauta: planteamiento de cuestiones trascendentales, la lucha interna entre la razón y la pasión, enfoque éticos, frustraciones, negaciones al "happy end", diversidad de escenarios, incursión de otros sistemas de signos (música, decorados, maquillajes, etc.), un teatro poético a la vez. La creación de este mundo realismo-irrealismo adquiría el inmensurable valor sinestésico de lo plástico y de lo musical. (p. 49)

Por último, indica como la Biblia y la naturaleza le sirvieron de fuente primaria y así escoge un auto con valor "sempiterno" (p. 49) para presentar la síntesis dramática de la tradición española.

Se produce otro hecho extratextual que entendemos es necesario traer para relacionar el uso del signo alegórico y la relación autor-obra-receptor en este texto. Es la asociación que se da entre lo social y lo religioso; entre la justicia social y el cristianismo; entre un mundo ordenado, un cosmo organizado y la paz; entre el modo del discurso literario y la sociedad a la cual se dirige.

Bruce Lincoln (1989) argumenta que ciertos estudios relacionados con el discurso y la construcción de la sociedad indican que existen ciertos modos de discursos (hablas)- el mito, el rito, la parábola-que han sido utilizados como formas o instrumentos no tan sólo para duplicar o replicar formas sociales, sino también para construir, deconstruir y reconstruir la sociedad. No olvidemos lo que anteriormente citáramos de Roland Barthes (1980) en que éste entiende el mito y las formas análogas como sistemas semióticos secundarios, es decir, metalenguajes en los que estos signos son

sacados de un sistema preexistente, apropiados por otros y reformulados en un nuevo contexto. Algunos infunden nuevos significados a estos mitos con el objetivo de servir a un propósito o clase en particular. Dice Lincoln "myth is the appropriate instrument for the ideological inversion which defines this society" (p. 5). El éxito y posibilidad de comunicación de estas formas de discurso radica en su capacidad de sacar o provocar sentimientos que aspira o persigue el emisor. Calderón es un magnífico ejemplo de ésto.

Hernández mostró desde temprano preocupación por la comunicación y la creación poética. Le interesó saber y recibir las reacciones del público que leía sus obras. Igualmente mostró interés en utilizar otros medios no verbales para acompañar sus textos, como lo fue el recitar los versos y a la vez preparar carteles con dibujos, dramatizar los versos y acompañarlos con música (Cano Ballesta, 1978; Ifach, 1975; Delay, 1978). Mostró en sus años de formación el deseo de embellecer la expresión, incluyendo lo grotesco (Sánchez, 1992; Riquelme, 1990) y sus primeras producciones evidencian la consideración poética de ver la creación como la "elevación a la sublime categoría poética," (Riquelme, p.42) de la realidad que le rodeaba.

Hernández, al dirigir su mensaje en el Auto adopta una práctica social inmersa dentro de su entorno cultural. Asimila en la trayectoria de su producción la métrica clásica española, recurre a la técnica del artificio barroco y experimenta entre la poesía religiosa y el artificio simbólico (Cano Ballesta, 1978; Riquelme, 1990; Sánchez,

1992). Los pueblos y personas llegan a adoptar creencias o prácticas religiosas y sociales como hipótesis razonables sobre el mundo, dadas a través de la acumulación del conocimiento y la cultura. Nos parece que Hernández se ubica como ente emisor en ese lugar, con la característica en el caso del recurso alegórico de organizarlo en su realidad particular.

Es innegable que la alegoría en el texto de Hernández refleja el conflicto de las posturas políticas del momento que vive. Dado que la organización es la oposición de dos ideas, el Bien y el Mal, el emisor asignó al grupo representativo de las fuerzas del Mal los personajes subversivos, en ese caso los de la derecha. Veamos:

Oír
¡Abajo, explotadores!
Mirar
¡Abajo, yo repito!
Oler
¡La huelga general, trabajadores!
Gustar
¡La huelga general!
Tocar
¡Dios es un mito!
Carne
La religión un tétrico sistema
de incienso que perfuma podredumbre (TC, Parte Segunda, Escena VII, p. 101)

La batalla ficcional que construye Hernández entre las dos fuerzas representa en el segundo nivel conflictos morales muy reales, tanto a nivel particular como universal. Este pasaje, al igual que otros, muestra explícitamente la referencia doctrinal, que se

encuentra en el espacio entre la separación de lo literal y lo alegórico. Es este rasgo el que atrae nuestra atención hacia el uso de la alegoría en el teatro de Hernández. El texto que estudiamos se ha asociado al discurso de la derecha neocatólica de la época de loa años treinta en Espanã. Sin embargo, las otras dos obras dramáticas que le siguieron al Auto, Los hijos de la piedra y Teatro en la guerra persisten en el uso del recurso alegórico, con la diferencia que la intención-propósito es distinto. En éstos los temas son de carácter social y continúa la construcción de enfrentar los personajes alegóricos. María de Gracia Ifach (1975), en su escrito al describir la amistad entre Neruda y Miguel, apunta lo siguiente:

> El chileno pudo influirle-y lo hizo-ante las nuevas formas poéticas adquiridas; en cuanto a su ideología, no hizo sino marcar con el ejemplo de su incipiente apostolado el propio pensamiento y la postura del joven poeta, congénitos y demostrados [subrayado es nuestro] desde siempre en su obra y en su reconocida hombría. Un hecho contundente apoya mi aserto: el Auto sacramental escrito entre 1933 y 1934, publicado durante el último verano en Cruz y Raya, contiene, ensamblados con su fondo ético y religioso, todo un mundo social y hasta revolucionario. (p. 66-67)

De acuerdo a lo expuesto puede concluirse que la alegoría en la obra de Hernández no es el instrumento de la tendencia conformista, sino un recurso y modo sincrético de la literatura para expresar y armonizar distintas complejidades del universo que rodea al hombre. Dice Fletcher (1964): " allegory seems often to be more orderly than any other mode of literature" (p. 338). Hernández demuestra conciencia del mecanismo alegórico como medio para exponer y

manipular posturas sociales y políticas del momento histórico en el que emite el mensaje.

¿Cómo recibió el público este texto?. Según informa la literatura crítica de Hernández en general el Auto fue reconocido con éxito por un lapso de tiempo, pero no se representó hasta el año 1977. El estudio de Jesucristo Riquelme (1990) recoge en su último capítulo datos sobre el estreno mundial de Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras enmarcado en el momento histórico decisivo que se vivía en España en el momento del estreno. En el 1976 se experimenta cierto grado de liberación a la muerte del General Francisco Franco, quien había gobernado España desde el fin de la Guerra Civil en el 1939. En ese momento los grupos se debaten entre fuerzas que ven con desconfianza la venida de la democracia y buscan afianzar las ideologías del régimen que se va perdiendo. Es así como, según indica Riquelme, se organizó la representación del auto sacramental de Hernández, tratando de obviar más su conciencia histórica y existencial y presentar el Auto desde un sentido del régimen del General Franco. Es necesario apuntar que Hernández repudió en un momento esta obra por entender que era opuesta a los ideales del pensamiento republicano. En el año 1976 se celebró un Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández, para conmemorar el aniversario de su muerte, el 28 de marzo de 1942, dirigido a mostrar la conciencia social del poeta, sin atender a otros aspectos de su vida y su obra. España, que entraba en una nueva época de su historia, intenta rescatar la obra del poeta Hernández y revalorizar su figura, la que por muchos años mantuvo marginada.

La guerra civil del 1936 abrió un nuevo camino al poeta. De hecho, se conoció más a Miguel por su teatro y poesía posterior al Auto. Una vez es encarcelado por el gobierno que tomó a España después de la guerra civil, la obra de Miguel es una proscrita por haberse asociado a las corrientes republicanas. El Auto llegó a salvarle de la cárcel por un periodo corto, porque al enterarse María Teresa de León, esposa de Rafael Alberti, que Miguel estaba preso, hizo esfuerzos por dar a conocer el texto a un cardenal amigo de Franco, y éste al reconocer la belleza de los versos solicitó a Franco la libertad de Miguel (Sánchez, 1992, p. 286). Tan sólo por breve tiempo, por que al no salir del país como se le había instruido, fue nuevamente apresado. Las dolorosas peripecias de la cárcel vividas por Hernández llegaron a rodearle de cierto misterio creándose así un "nivel hagiográfico" de su obra (Rovira, 1990, p. 17), que ha ido superándose a partir de un estudio de su obras desde una óptica de revisión textual. Actualmente se cuentan con estudios que guardan cierta distancia biográfica, sin descartar las correspondencias historiográficas, pero cuyo centro es el texto mismo, es decir su obra.

El texto de Hernández puede insertarse en el pensamiento existencialista del cristianismo. Además, evidencia esta obra, al verla desde una perspectiva sincrónica en la evolución de la visión poética de Miguel, que éste como hombre del siglo XX español asimila y se educa en los valores de preocuparse por la existencia humana y la conciencia; hombre insertadoo en la cultura y su propia historia ofrece una solución ordenada del problema del hombre. La alegoría,

es el medio, es el habla a través del cual no tan sólo busca embellecer la expresión, es decir, evidenciar su conciencia artística, sino que es además el recurso para conformar sus ideas y su cultura. Hernández nunca pierde la conciencia poética, como tampoco la conciencia de saberse hombre en un mundo de angustias y desamparo en busca de su salvación y significación.

Capítulo IV

Conclusiones y Recomendaciones

Lo expuesto en este trabajo aborda el análisis del proceso de producción significante de la alegoría en el primer texto dramático del autor español Miguel Hernández. El estudio propone una nueva perspectiva del texto dramático de Hernández, en donde el texto es el centro. La alegoría ha sido la práctica significante en el texto y el lenguaje modelizante secundario para la construcción del mensaje. La alegoría es la unidad signo para la totalidad del sistema del texto y el principio estructural que organiza la obra. Se han atendido los signos que se consideran cualitativamente son dominantes en el código alegórico a base de un proceso de segmentación y diferenciación de los mismos. El texto estudiado ha sido el del conjunto de la escritura, es decir, el de los parlamentos y las acotaciones.

El uso del recurso alegórico en el texto de Hernández caracteriza el aspecto ético-moral del cristianismo. Apunta hacia el hecho de poder construir a través del mismo un sistema de creencias o hipótesis que no se oponen a una descripción o representación del universo real. El texto de Hernández es una forma de expresar una creencia, al igual que ocurre en otras artes y ciencias. Es la forma en que el autor codifica la experiencia a través del uso de una fórmula analógica-simbólica. La alegoría le ha servido para convertir un

problema de la existencia humana en una gran metáfora, que no necesariamente depende de una profesión de fe. Sin embargo, se reconoce que la temática religiosa es producto del ambiente formativo del autor y de la asociación que se dio entre religión y política, y entre justicia y religión. El valor del texto consiste en la capacidad de fundir un planteamiento abstracto dentro de una visión cosmogénica y un sistema de transformación simbólica. El uso de la alegoría en este texto representa una fase ideológica-poética en el desarrollo de la obra de Hernández. Las imágenes y personajes brotan del mundo real y rústico de Miguel y el Auto cobra originalidad al humanizar las verdades o dogmas religiosos insertados en el contexto social. La alegoría es el instrumento conceptual que le facilita relacionar los objetos y los seres dentro de un universo con sentido y funciona como medio para asimilar distintos tipos de discursos (intertextos) por parte de Hernández. Este medio es afín con el espíritu poético de Hernández.

El texto se presenta como un modo del habla, que no es ajeno al modo en que la cultura y el hombre reconocen y perciben el mundo. Es el proceso de sustituir las cosas a través de signos-palabras. Sin embargo, no se entiende que el significado de la alegoría reside tan sólo en el texto mismo, sino en el cómo Hernández genera y construye el significado, es decir- en el uso particular de este código-significante- en la combinación y organizacion del mismo, según se ha expuesto en este trabajo. El hecho literario se construye a base de integrar elementos sìgnificantes de la alegoría, que incluyen: un sistema de equivalencias; de relacionar el texto y el universo

(mimésis); uso del animismo, del simbolismo; de la metáfora, la personificación; la adivinanza, la paradoja y la antítesis; el uso del diálogo para la representación del proceso dialéctico; predominio del uso de formas arquetípicas y de alusiones; recurso del sueño y de oposiciones; seguir en la estructura interna de la historia-tema el patrón del ciclo natural del cosmo y la naturaleza como símbolo de orden moral.

En este texto se evidencian temas que se tratarán y presentarán en su obra poética posterior, tales como: la exaltación de la naturaleza, la lucha entre lo material y espiritual, dolor como vía del conocimiento, vínculo de la tradición clásica con la popular, sentido trágico de la vida y el amor como fuerza intensa y motivadora. La producción de este texto evidencia el interés de Hernández en comunicarse con su pueblo y la integración de elementos variados. Además, sugiere cuan conciente es el escritor del receptor y de la capacidad que posee el recurso alegórico para afectar los sentimientos e ideologías del mismo. Esto posiblemente explique el por que del uso de la alegoría en la producción de los dramas que le siguieron al Auto. Hernández ha logrado captar unas estructuras simbólicas que operan dentro del ámbito de la cultura religiosa de España y del momento de la emisión del discurso por parte del autor.

Recomendaciones

La investigadora recomienda:

1. La revisión de los cursos de la enseñanza de la literatura española para integrar a los mismos las posibilidades metodológicas que pueden aplicarse de los principios de análisis críticos-semióticos como vehículo para conocer y acercarse a la lectura y comprensión de los textos.

2. Estimular otros estudios relacionados con el uso de la alegoría y recursos afines en otros textos contemporáneos a Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras, como por ejemplo la obra de Rafael Alberti, El hombre deshabitado.

3. Hacer un estudio crítico-comparativo de los otros textos dramáticos de Hernández para determinar la coherencia y persistencia del signo alegórico como recurso literario para la producción del mensaje en sus textos.

Entiende la investigadora que el tipo de análisis presentado arroja luz al profesor de lenguas sobre los mecanismo lingüísticos que el escritor realiza con la intención de producir un mensaje. La actividad de significar no abarca tan sólo el aspecto verbal, sino también el aspecto pragmático contextual del uso de la lengua. Es necesario considerar que el intercambio de los principios semióticos y los pedagógicos de la enseñanza de la lengua facilitan entender los

fenómenos comunicativos como un evento de comunicación. Un ejemplo es el aspecto cultural en la enseñanza de la lengua, este puede ser integrado como otro código que interviene en la codificación de los enunciados y de los productos comunicativos. El enfoque semiótico hace explícito como un determinado sistema de signos opera, es decir, qué y cómo hace para significar.

En segundo término, esta propuesta de lectura aporta nuevas perspectivas textuales a la producción dramática de Hernández y trae a la atención otros elementos que permiten ampliar los juicios valorativos respecto a la obra del escritor español. Permite este trabajo reproducir el acto creativo y descubrir las reglas que relacionan las estructuras, no sin olvidar el cúmulo de experiencias emotivas tanto como intelectivas que ofrece, que serán a la vez un vehículo para enseñar el uso del lenguaje. Debe tenerse presente que el aprendizaje de una lengua es un proceso en el que se puede aprender a conocer la vida, las actitudes y valores de los demás, estableciendo así, un mejor entendimiento entre los pueblos. La semiótica ofrece una perspectiva de ilustrar cómo con el lenguaje y los códigos culturales creamos significados.

Bibliografía

Alonso, Dámaso. (1970). "La correlación en la estructura del teatro calderoniano". En: Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro). (pp. 109-176) Madrid: Ed. Gredos, S.A.

Barthes, Roland. (1973). Ensayos críticos. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

Barthes, Roland (1980). Mitologías. México, D.F.: Siglo Veintiuno, S.A.

Bernárdez, Enrique. (1982). Introducción a la lingüística del texto. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

Bloomfield, Morton W. (Ed.). (1981). Allegory, Myth, and Symbol Cambridge: Harvard University Press

Bobes Naves, María del Carmen. (1987). Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Bodino, Vottorio. (1971). Estudio estructural de la literatura clásica española. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A.

Brown, Gerald G. (1983). Historia de la literatura española. El Siglo XX (Del 98 a la Guerra Civil). Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

Cano Ballesta, Juan. (1978). La poesía de Miguel Hernández. Madrid: Gredos, S.A.

Chevallier, Marie. (1977). La escritura poética de Miguel Hernández. Madrid: Siglo Veintiuno, S.A.

Delay, Florence. (1978). "El teatro de Miguel Hernández". En: En torno a Miguel Hernández. Madrid: Editorial Castalia.

Diez Borque, José Ma. (Ed). (1985). Métodos de estudio de la obra literaria. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Diez Borque, José Ma. (1987). Los géneros dramáticos en el Siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Diez Borque, José Ma. (Ed). (1990). Historia del teatro en España Tomo I (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII). Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Diez de Revenga, Francisco y Mariano de Paco. (1981). El teatro de Miguel Hernández. Murcia: Sucesores de Nogues.

Dubin, Fraida, Eskey, David y Grabe, William. (Eds). (1986). Teaching Second Language Reading for Academic Purpose. US: Addison-Wesley Publishing Co.

Duran, Gilbert. (1968). La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Eaton, Trevor. (1966). The Semantics of Literature. The Hague, Netherlands: Mouton& Co. Publishers.

Fletcher, Angus. (1964). Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. NYC: Cornell University Press.

Frye, Northrop. (1957). (Versión castellana). Anatomía de la crítica. Venezuela: Monte Avila Editores, S.A.

García Hernández, Teresa. (1990). "La comprensión lectora: la lectura como actividad didáctica". En: Didáctica de las segundas lenguas-Estrategias y Recursos. Madrid: Aula XI/Ed. Santillana.

González, César. (1982). Función de la teoría en los estudios literarios. México, D. F.: UNAM, Cuadernos del Seminario de Poética 7.

Greimas, A.J. (1976). Semántica estructural-investigación metodológica. Madrid: Ed. Gredos, S.A.

Guiraud, Pierre. (1978). La Semiología . México: Siglo Veintiuno, S.A.

Hendricks, William O. (1976). Semiología del discurso literario. (una crítica científica del arte verbal). Madrid: Ed. Cátedra, S.A.

Hernández, Miguel. (1978). Teatro Completo. Liminar, prólogo y notas introductorias de Vicenta Pastor Ibañez, Manuel Rodríguez Macia y José Oliva. Madrid: Ed. Ayuso.

Honig, Edwin. (1959). Dark Conceit-The Making of Allegory. Chicago: Northwestern University Press.

Ifach, María de Gracía. (1975). Miguel Hernández. Serie: El escritor y la crítica. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Kristeva, Julia. (1969). Semiótica I. Madrid: Ed. Fundamentos.

Levi-Stauss, Claude. (1977). (7ma ed.). Antropología estructural. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires.

Lincoln, Bruce. (1989). Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual and Classification. NYC: Oxford University Press.

Lotman, Yuri M. (1978). Estructura del texto artístico. Madrid: Ed. Istmo.

Macht de Vara, Elvira. (1973). Miguel Hernández: Poesía y mística social. Caracas: Centro de Estudios Literarios, Universidad Central de Venezuela.

Murrin, Michael. (1969). The Veil of Allegory-Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in The English Renaissance. Chicago: The University of Chicago Press.

Pagnini, Marcelle. (1975). Estructura literaria y método crítico. Madrid: Editorial Cátedra.

Parker, Alexander A. (1943). The Allegorical Drama of Calderon-Introduction to the Autos Sacramentales. London: The Dolphin Book Co.,LTD.

Parkinson de Saz, Sara. (1980). La lingüística y la enseñanza de las lenguas- Teoría y práctica. Madrid: Ed. Empeño 14.

Quilligan, Maureen. (1979). The Language of Allegory: Defining the genre. NYC: Cornell University Press.

Raffucci de Lookwood, Alicia M. (974). Cuatro poetas de la "Generación del '36 (Miguel Hernández, Serrano Plaja Rosales y Panero). España: Ed. Universitaria UPR.

Ramos, Vicente. (1973). Miguel Hernández. Madrid: Editorial Gredos.

Riquelme, Jesucristo. (1990). El auto sacramental de Miguel Hernández (Propuesta de análisis teatral) Alicante: Técnica Gráfica Industrial, S.L.

Rollinson, Philip. (Ed.) (1981). Classical Theories of Allegory and Christian Culture (Vol. III) Pittsburg-US: Duquesne University Press.

Romera Castillo, José. (1979). Didáctica de la lengua y la literatura-Método y práctica. Madrid: Ed.Playor.Madrid: Ed.Playor.

Rose, William. (1983). El pastor de la muerte: La dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández. Barcelona: Puvill Libros, S.A.

Rovira, José Carlos. (1983). Léxico y creación poética en Miguel Hernández. (Estudio del uso de un vocabulario) Alicante: Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial.

Rovira, José Carlos. (Ed.) (1990). Miguel Hernández: Antología poética, El labrador de más aire. Madrid: Clásicos Taurus.

Russell, Stephen J. (Ed.). (1987). Allegoresis: The Craft of Allegory in Medieval Literature. NYC: Garland Publishers.

Sánchez Vidal, Agustín. (1992). Miguel Hernández, desamordazado y regresado. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Segre, Cesare. (1985). Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Editorial Crítica, Grupo Grijalbo.

Skorupski, John. (1985). Símbolo y teoría. México, D.F.: Premia Editora de Libros, S.A.

Talens, Jenaro, & Romera Castillo, José, Tordera, Antonio, Hernández Esteve, Vicente. (1980). Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Valbuena Prat, Angel. (1969). El teatro del Siglo de Oro. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Van Dyke, Caroline. (1985). The Fiction of Truth Structure of the Meaning in Narrative and Dramatic Allegory. NY: Cornell University Press.

Wardropper, Bruce W. (1953). Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Madrid: Revista de Occidente, S.A.

Warshall, Joan (1983). Miguel Hernández: From Golden Age Mistery Play to a Drama of Revolutionary Allegory. (Doctoral dissertation, Columbia University, 1983). Dissertation Abstracts International. DAI 44/12A

Zardoya, Concha. (1955). Miguel Hernández (1910-1942). Vida-Obra-Bibliografía-Antología. NY: The Hispanic Institute in the United States.

ENGLISH SUMMARY OF Ed.D. DISSERTATION

Semiotic Approach to a Play by Miguel Hernández

Chapter I

INTRODUCTION

In this chapter, the researcher presents and describes the purpose of the study, the methodology, and the limitations. The aim of the study is to illustrate a semiotic principles that could be fruitful in developing strategies in the language classroom. Signs are used to communicate messages; semiotics can provide theoretical concepts that could apply to specific cases in the learning process experience, just as has been done in other areas such as applied linguistics.

This research assumes that the semiotic principles have given us the method for analyzing and understanding discourse in Miguel Hernández mystery play, "Quién te ha visto, quién te ve y sombra de lo que eras." The center or focus of semiotics is the signifying act, that is, how signs are used to construct and produce meaning.

The chapter includes a review of the literature about Hernández's work and about semiotics principles. It also presents brief biographical information about the author and the genre of the text that is the object of the analysis.

Chapter II

THE ALLEGORY

This chapter described the concept and notion of the allegory. Also, it aims to look for an inductive definition of the allegorical mode. For the purpose of the research, we consider it necessary to describe the basic elements and

notions that characterize this particular mode of signifying. We do not intend to establish a terminology or impose a definition.

This chapter reviews the literature and reflects upon the descriptions and arguments of contemporary theorists like Edwin Honig, Angus Fletcher, Maureen Quilligan, and Van Dyke. These works take into account the creative aspects of allegory. The work of Fletcher is one of the most influential in this field. Fletcher appeals to comparative techniques from other fields to understand the motivations of allegory. Quilligan and others argue for reading the allegory in its horizontal axis, that is, the surface of the text, but also pay attention to the peculiar doubleness of intentions.

In this chapter, the investigator establishes the elements of the allegory and regards allegory as a literary semiotic structure and code. The general concepts and elements described in the chapter to yield a model for the allegorical form are:

- Allegory operates in parallel levels and is dominated by its theme.
- The concept of alienation seems to be one of the most used to describe allegory.
- Allegory is a particular method of saying one thing in terms of another in which the two levels of meaning are sustained and in which the two levels correspond in patterns of relationship among details. The first level is explicit, the second, implicit.
- Concepts like myth and symbol have been associated to this mode.
- The construction patterns common to allegories are "agents." These agents are intended either to represent abstract ideas or to represent actual, historical persons.
- It seems among critics that allegorical texts prescribe their own interpretations.

Therefore, the allegorical mode itself exerts a high degree of control over the way the reader must approach the work.

The chapter concludes that allegory appears as the alternative to a more common way of constructing the world. Allegories as a procedure and mode share specific characteristics that are distinguished from other texts.

Chapter III

ALLEGORICAL CONSTRUCTION IN "QUIEN TE HA VISTO, QUIEN TE VE Y SOMBRA DE LO QUE ERAS"

This chapter elaborates, through the analysis of the dramatic text, the ways in which the artist-writer uses the allegorical mode. We assume the allegory is the signifier that generates the process of significance and meaning.

The chapter presents a brief summary of the thematic base of Miguel Hernández's discourse in the text. Hernández's mystery play deals with one of the mysteries (dogma) of Catholic faith, namely, the Eucharist. In his text, the essential subject is the history of Man who, fallen from a state of innocence, is constantly pursued by evil and finally falls into sin. He is incapable of rising up from his moral death except by the grace of God, which comes to his assistance.

To take care of the diverse elements and systems that intervene in the configuration of the dramatic text, the researcher segmented the text into the three dimensions of the signs: syntactic, semantic, and pragmatic. In each particular dimension, the units or elements of the allegory mode were established.

Hernández has combined allegory with the use of symbolism as a manner to make allegorical personages into human figures. The use of allegory and the personification of certain abstractions constitute the salient feature in

Hernández's construction process. The *auto sacramental* of Hernández is religious in tone, but at the same time possesses a fund of poetic qualities. The *auto* is a dramatic expression of how Man explains and gives meaning to his world.

Chapter IV
CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

This study presents a coherent synthesis of semiotic method and elaborate (or apply) through the analysis of a dramatic text. The analysis and decoding of the text study the allegory as the sign and code that the writer uses to produce the meaning. The allegory is the signifier that communicates and generates the process of signifying in Hernández's text. This approach to this particular text provides and brings out other elements of the author's work that could be integrated into a global reference of his creations.

Our study is the presentation of a semiotic method to analyze and illustrate how specific linguistic structures work as signs. The researcher recommends the revision of language-literature courses to integrate the principles of semiotic inquiry into the teaching methodology of languages. The aim is to impart to the students not only how meaning is conveyed, but also how it is created by and within a speech or language event.