

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

LA ACTITUD DE MIGUEL HERNÁNDEZ HACIA SU HÉROE DRAMÁTICO:
APROXIMACIÓN DIALÓGICA A *¡QUIÉN TE HA VISTO Y QUIÉN TE VE, Y SOMBRA DE
LO QUE ERAS!*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

SERGIO ROJAS RAMÍREZ

ASESORA: MTRA. MARÍA DEL CONSUELO SANTAMARÍA AGUIRRE

FEBRERO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCIÓN	4
I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE MIJAIL BAJTÍN	10
1.1. El lugar del héroe en la teoría dialógica.....	11
1.1.1. El contenido, el material y la forma arquitectónica del género dramático.....	13
1.1.2. La actitud del autor hacia el héroe en la actividad estética.....	20
1.1.3. El texto literario y su unidad de interacción discursiva.....	27
1.2. Conceptos operativos: itinerario dialógico del Héroe.....	35
1.2.1. La forma espacial del héroe.....	35
1.2.1.1. La vivencia autoconsciente del héroe.....	36
1.2.1.2. Encarnación de los valores internos del héroe.....	38
1.2.1.3. Las funciones expresivas e impresivas del cuerpo exterior.....	42
1.2.1.4. Horizonte y entorno: totalidad espacial del héroe.....	45
1.2.2. La totalidad temporal del héroe.....	46
1.2.2.1. Actitud emocional y volitiva hacia el determinismo interior del hombre: el doble problema de la muerte (desde dentro y desde fuera).....	48
1.2.2.2. Extraposición temporal, ritmo semántico y sentido final.....	51
1.2.2.3. Discurso o lenguaje interior.....	53
1.2.3. El héroe como totalidad de sentido.....	53
1.2.3.1. El problema del carácter como forma de interrelación entre el autor y el héroe.....	54
1.2.3.2. El problema del tipo como forma de relación mutua entre el héroe y el autor.....	56
II. EL TEXTO DRAMÁTICO DE MIGUEL HERNÁNDEZ	59
2. 1. Género, tema y argumento de <i>¡Quién te ha visto y quién te ve,</i> <i>y sombra de lo que eras!</i>	60
2.1.1. Género del auto sacramental.....	52
2.1.2. Tema del auto sacramental.....	68
2.1.3. Argumento y estilo en <i>¡Quién te ha visto y quién te ve,</i> <i>y sombra de lo que eras!</i>	77
2. 2. El entorno social de Miguel Hernández y el contexto literario de su auto sacramental.....	87

III. APROXIMACIÓN DIALÓGICA:	
EL DRAMA DEL HOMBRE EN EL HOMBRE	97
3.1. Extraposición espacial del Hombre.....	97
3.1.1. Importancia de la orientación vivencial.....	98
3.1.1.1. Apariencia externa.....	99
3.1.1.2. Fronteras exteriores.....	102
3.1.1.3. Acciones exteriorizantes.....	105
3.1.2. Encarnación de los valores internos.....	108
3.1.3. Elementos del cristianismo en la imagen del Hombre.....	112
3.1.4. Expresión e impresión del Hombre en la obra.....	115
3.1.4.1. Interioridad corporal: Empatía amorosa.....	116
3.1.4.2. Representación o exterioridad.....	117
3.1.5. Horizonte y entorno del héroe hernandiano.....	119
3.2. Transgresión temporal del Hombre.....	122
3.2.1. La doble orientación de la muerte.....	123
3.2.2. Nociones anacrónicas en el auto hernandiano.....	131
3.2.3. Ritmo vital y ritmo semántico.....	134
3.2.4. Soliloquio y diálogo interno.....	141
3.3. Estabilidad de sentido en el Hombre.....	147
3.3.1. Perfil tipológico.....	148
3.3.1.1. El entorno del tipo como inventario objetual.....	152
3.3.1.2. Forma pintoresca del tipo.....	153
3.3.1.3. Necesidad indicativa del presente en el tipo.....	155
3.3.2. El carácter del personaje-Hombre.....	156
3.3.2.1. Carácter clásico en el auto hernandiano.....	157
3.3.2.2. El destino y la culpa.....	158
3.3.2.3. El destino y el linaje.....	159
3.3.2.4. Plasticidad del carácter en el Hombre.....	160
3.3.2.5. Necesidad pretérita en el carácter del Hombre.....	161
3.3.2.6. Horizonte simbólico del carácter.....	163
CONCLUSIONES	167
BIBLIOGRAFÍA	172

INTRODUCCIÓN

Un acercamiento a la figura de Miguel Hernández (1910-1942) es siempre interesante y controversial, más aún si se tiene como objetivo el estudio de su teatro, el cual ya involucra dos aspectos destacables: a) *¡Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras!* (1934) representa la primera incursión del poeta en el género, cuya composición implica un reto por tratarse de un auto sacramental, y b) el compromiso que surge al tratar el drama debido a que abundan más estudios sobre su labor lírica —la cual está relacionada con su período social-revolucionario—. Su apego espiritual genera cierta incomodidad para los partidarios del Miguel Hernández “social”, mientras que para los que prefieren a un Miguel Hernández religioso, el auto sacramental confirma su posición “neocatólica”.

La primera obra dramática de Miguel Hernández muestra claramente su origen tradicional en su religiosidad más profunda, cuyo simbolismo lo acompañará intermitentemente. El interés principal del presente trabajo es evidenciar los aspectos propiamente literarios alrededor del aspecto sagrado y el sentido divino que el auto sacramental de Miguel Hernández ofrece en su intención de plantear la vigencia del género. *¡Quién te ha visto y quién te ve...* alude a la agonía del hombre entre su estado natural y las inquietudes espirituales frente al ámbito cotidiano de la existencia. Los personajes son alegóricos: la inocencia, los sentidos, la carne, el amor... y el héroe es el Hombre. Hay un claro tratamiento ideológico, no sólo por la naturaleza del género, sino por la aparición de referentes sociales del contexto del autor.

Este drama, dividido en tres actos, trata sobre las vicisitudes esenciales del hombre entre el bien y el mal, entre el deber y el desear, entre lo espiritual y lo material, es decir, entre símbolos, alusiones, alegorías o metáforas elementales, que en la mente de Miguel Hernández resurgen ya por influencia del grupo literario al que pertenece inicialmente, a propósito de su vida campirana, por influencia poética, o simplemente como producto de la atmósfera cultural a su alrededor. *¡Quién te ha visto y quién te ve...* hace alusión a la admiración del cambio radical y súbito, transformación de cara al otro, quien lo testimonia exclamativa y contundentemente: ¡No eres ni la sombra de lo que solías ser! La intención del tono en el dicho vernáculo reproduce a lo largo de la obra su carácter ambivalente, lleno de sentido tanto en la idea como en su forma. El personaje Hombre del drama hernandiano lleva a cabo una lucha interna: monólogos a modo de súplicas, confesiones y dilemas.

La metodología y el objetivo general de la investigación pretenden mostrar las diversas marcas textuales con las que Miguel Hernández expresa las relaciones que mantiene frente al personaje principal de su drama. De esta manera, la metodología enfoca al personaje “Hombre” (en algún momento Hombre-Niño) como núcleo temático y compositivo alrededor del cual Miguel Hernández ejerce relaciones empáticas y jerárquicas de carácter y de tipo. Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo describe los medios dialógicos que revelan la actitud estética solidaria de Miguel Hernández hacia el interior conflictuado del héroe en la composición dramática de *¡Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras!*

La sistematización derivada de la teoría de Mijail Bajtín está organizada del siguiente modo: a) se esquematizan los criterios fundamentales que concretan la relación del autor con su héroe en el género dramático, b) se definen los modelos que Bajtín presenta sobre la concepción espacial, temporal y de sentido en relación con el héroe dramático, y d) se interpreta el discurso metodológico subyacente principalmente a partir de las siguientes tres obras del teórico ruso:

- *Hacia una filosofía del acto ético* (1924)
- *Autor y héroe en la actividad estética* (1924)
- *Problemas del contenido, el material y la forma en la creación verbal* (1924)

Estas obras, cuya traducción al español fue publicada dispersa y tardíamente, serán consignadas durante el transcurso de nuestra investigación destacando el rigor metodológico global cuyo hilo conductor será siempre la estética de Bajtín. Sin embargo, y a reserva de lo que cada concepto nos depara, se resumen a continuación sus ideas más pertinentes para nuestro trabajo.

La estética literaria de Mijail Bajtín está fundamentada en la relación de individualidad-alteridad-identidad que se desprende del acto artístico, esto es, el texto literario es producto del diálogo que existe entre las entidades discursivas del héroe, el autor y el lector. En el género dramático, esta relación ontológica se expresa claramente por su condición indicativa, debido a las acotaciones, porque no sólo imaginamos al personaje a través de la relación que el autor destaca como en la lírica (el autor absorbe al personaje) o en la narrativa (el autor testimonia la existencia del personaje), sino que estamos “invitados” a realizar la vida del personaje admirando la escenificación y su entorno, la representación que sugiere el auto sacramental.

Los aspectos que consolidan esta relación dialógica abundan en *Estética de la creación verbal* —cuya edición será nuestra línea metodológica fundamental—: “Tres áreas de la cultura

humana—la ciencia, el arte, la vida—cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad”. Así tenemos los siguientes tres aspectos para desarrollar:

- Ético: actos de ser y deber ser orientados hacia lo bueno cuyo proceso expresa la vida, la existencia.
- Cognoscitivo: actos de percibir y conocer orientados hacia lo verdadero cuyo transcurso representa el conocimiento, la cognición.
- Estético: actos de contemplar orientados hacia el arte cuyo asunto encierra la imaginación, la creación.

Estas expresiones emanan de un sistema ontológico único: identidad/alteridad. Nuestra conciencia se produce a través de la cognición, la autoconciencia se desarrolla a través de las costumbres y ambas convergen en el arte, son asimiladas en la forma de la cultura. A través de la teoría de Mijail Bajtín se puede interpretar la concepción del personaje en toda su complejidad, porque considera los planos ético, cognitivo y estético que la obra tiene de trasfondo.

En el primer capítulo se definen los conceptos centrales de la teoría como *transgresión o extraposición, arquitectónica, excedente artístico, actitud contemplativa, contexto axiológico y géneros discursivos*; por otro lado se precisa el valor estético del *material lingüístico*, junto al matiz sobre *representación, contenido ideológico, enunciado y forma estética* que Bajtín efectúa de cara al género literario; también se especifica el valor que el autor ruso da a *lo extraliterario*, a las *reacciones artísticas o estéticas, fronteras formales, la empatía amorosa* hacia el *objeto estético, funciones impresivas y expresivas del objeto estético*; podremos abundar sobre la importancia del *horizonte* y el *entorno* de cara a la actitud del autor hacia el héroe y la *comprensión simpática*; veremos qué es el *ritmo y tono semántico*, la importancia de la vivencia, la memoria y el reflejo durante la *contemplación artística*; y en los aspectos de la jerga dramática analizaremos el valor que Bajtín da al *tipo* y al *carácter* del personaje.

En este mismo apartado se contará con explicaciones y observaciones en torno a las ideas de Bajtín por parte de Tatiana Bubnova, Iris Zavala, Augusto Ponzio, Antonio García Berrio, Tzvetan Todorov, David Viñas Piquer, Pedro Aullón de Haro, José Domínguez Caparrós, Antonia Cabanilles, J.V. Gavalda y Pierrette Maluczynski, cuyas aportaciones resultan, además de importantes, reveladoras e interesantes. Cabe decir que estas aportaciones jugaron un papel fundamental, no sólo en la aclaración de los conceptos durante la preparación de la metodología, sino también por su trasfondo estético, su alcance filosófico.

En cuanto al enfoque dialógico del género dramático, el tratamiento de la investigación se centra principalmente en la concepción que Miguel Hernández tiene de su héroe, además del papel que juega en la composición de su drama. En el género dramático, el discurso del autor está sujeto al discurso del héroe, la presencia del autor consiste en acondicionar espacial y temporalmente a su personaje principal, en la organización y segmentación capitular: escenas, cuadros o actos, y en las acotaciones que dan sentido estético a su obra. La primera parte del enfoque dialógico trata la obra de modo inmanente; en este sentido, cada lector, para sí, tiene algo novedoso que decir sobre la obra. Pero el otro implemento del método dialógico es la intertextualidad, es decir, se deben tomar en consideración los antecedentes discursivos y literarios objetivos de la obra artística: la historia del tema y el asunto, y la aportación autorial o estilística.

En esto último consiste el segundo capítulo: representa el tratamiento extrínseco del objeto de estudio. Esta segunda parte se condujo a través de los siguientes aspectos: a) se destacan los rasgos formales y de contenido generales de *¡Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras!*, b) se relacionan los ámbitos personal, social y literario en los que se produce el auto sacramental de Miguel Hernández, y c) se revisan las principales críticas y anécdotas alrededor del auto hernandiano orientadas a su estilo.

Para el juicio actual, *¡Quién te ha visto y quién te ve...* pone a Miguel Hernández en una encrucijada existencial cuya ambivalencia va refractando lo que hasta ese momento había manifestado abiertamente y lo que de modo intermitente justificará más tarde. ¡Ni místico ni revolucionario! El poeta-cabrero tiene su más firme raíz en la zona afectiva, aunque intervengan la razón y el intelecto. Ya fuera hacia el aspecto revolucionario o hacia su aspecto religioso, el poeta de Orihuela se mantuvo en una posición vitalista original, siempre latente. Su apasionamiento se debe a la identificación comprometida y solidaria para con el grupo social más cercano: no hay ninguna contradicción, ninguna traición hacia ninguno de los dos enfoques. Su creación siempre ha estado orientada al pueblo, ya lo confirma la inclinación al barroco y el predominio de las formas estróficas tradicionales. Su auto sacramental representa el aspecto interior de su inquietud y el inicio de su transición a la fase social. *¡Quién te ha visto y quién te ve...* contiene de modo elemental aspectos estilísticos que más tarde desarrollará con plenitud, pero a la vez, el auto expresa contundentemente la primera fase creativa del poeta: su desgarrado vuelco hacia el primitivismo del ser humano.

Del mismo modo, este apartado del trabajo contiene al inicio de cada subcapítulo una breve justificación que relaciona la descripción del objeto de estudio con el método anunciado en el primer capítulo; de ahí que resulten fundamentales los juicios de Valentín Voloshinov y Pavel Medvedev, colaboradores de Bajtín. Estos argumentos resultan importantes porque dan razón del modo en que las fuentes son distribuidas en el apartado sobre el género, el tema del auto sacramental (cuya definición se muestra de modo diacrónico), y el estilo autorial de Miguel Hernández cuyas particularidades sólo se notan mediante el análisis del argumento a través de lo que él mismo dice, así como los testimonios de otros, algunos cercanos a él, sobre su auto. Género, tema y argumento forman una sola unidad de análisis, por eso es que su comprensión debe concebirse simultáneamente.

Entre Medvedev, Voloshinov y Bajtín se precisarán conceptos como las *orientaciones del género literario*, fábula, argumento, tema, significado y contexto de una obra; también se tocará la ambivalencia y la transición del auto sacramental desde el enfoque carnalesco; términos como *ideologema*, *axiología* e *ideología*, así como *efectividad del género en la realidad* serán aclarados en este apartado. En otro orden de ideas, también se tomaron en cuenta las aportaciones de varios autores que abordan temas generales sobre el auto sacramental: Ignacio Arellano y Enrique Duarte, María Rosa Lojo de Benter (quien tiene un estudio exhaustivo sobre unos autos de Calderón de la Barca), Juan García Bacca (quien abunda sobre la forma sacramental de *La vida es sueño*), Giacomo Lercaro (quien editó un diccionario de los términos litúrgicos), Kurt Spang, Martha, Laura Villafuerte (de donde tomamos las definiciones de Parker y Wadropper, quienes a su vez abundan sobre el auto sacramental de Calderón) y Gerald G Brown.

En esta segunda parte también se presentarán notas y comentarios de personalidades y estudiosos cercanos a Miguel Hernández, sobre su obra en general, y su auto en particular: José Bergamín, Juan Cano Ballesta, Nicolás de la Carrera, Jean Marie Chevalier, María de Gracia Ifach, José Luis Puerto, Josefina Manresa (quien escribió sus memorias en torno a su esposo: Hernández) Manuel Muñoz Hidalgo, Jesús Poveda, Darío Puccini, Vicente Ramos Pérez (cuyo estudio destaca por abordar analíticamente la obra hernandiana general además de contar con una bibliografía abundante al respecto), y Elvio Romero, uno de los primeros biógrafos de Miguel.

La tercera parte consta de las siguientes aristas: a) establece las marcas textuales en las que confluye la concepción del personaje con el contenido y la forma de la obra, b) aplica los conceptos de “forma espacial”, “totalidad temporal”, y “totalidad de sentido” de Mijail Bajtín en

el auto sacramental de Miguel Hernández, y c) selecciona los encuentros que el autor, el héroe y el lector tienen concretamente en el género dramático para determinar la relación dialógica entre ellos. Los tres criterios a los que Mijail Bajtín alude de cara al análisis del personaje son precisamente las unidades tradicionales del drama: tiempo, espacio y acción; interior, apariencia y axiología respectivamente. A continuación se resume el despliegue de estos criterios:

1. Con el análisis de extraposición espacial describimos la corporeidad del héroe, sobre la cual está fundamentado no sólo su exterior, sino que también está asegurado el valor realista de la representación dramática, que guía al actor y al director en su desempeño escénico. Por esto, las nociones de *entorno* y *horizonte* juegan su mejor papel aquí.
2. La revisión de la extraposición temporal desglosa la relación estética que generan los valores religiosos desde la psique del héroe, en relación con la segmentación dramática: escenas, fases o actos orientados a la vida natural y espiritual del personaje.
3. La unión de estos dos aspectos produce la distinción creativa de Miguel Hernández: por un lado, explota el idealismo metafísico del género del auto sacramental mediante el cual se desarrolla el estilo vitalista que se desprende de las relaciones “fabulosas” entre las entidades abstractas como el bien y el mal, y las formas de la naturaleza como la flora y la fauna etc.; por otro lado, el animismo, tendencia desempeñada por la evolución y el desarrollo perceptivo del héroe cuya trayectoria resulta bien librada debido al realismo propio de la forma dramática a la que Miguel Hernández se apega.

El análisis espacial se desempeña sobre el contenido de la obra describiendo el entorno del héroe en relación con sus sensaciones y su cuerpo; el análisis temporal se centra en el modo trágico de la anécdota a través de la forma interior del héroe, y el análisis de sentido demuestra el rasgo conflictivo en el ser del héroe como producto de una tensión entre su perfil tipificado y su valor de carácter. Con esto último se cierra el itinerario de la investigación planteada aquí, aunque la labor de organizar la teoría haya significado la inclusión exhaustiva de referencias en la primera parte del trabajo, así como la abundancia de sub apartados en el transcurso de esta misma; el lector juzgará la relación entre las ideas estéticas de Mijail Bajtín y la labor artística de Miguel Hernández, lo cual constituye el objeto central de la tesis.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE MIJAIL BAJTÍN

En este capítulo se presenta el planteamiento del marco teórico con el fin de justificar la metodología. Una vez conocida la tradición estética de la que Bajtín parte al establecer su poética dialógica, se divide en tres aspectos: la generalidad de los conceptos básicos para el análisis literario, los conceptos fundamentales para entender la actitud del autor hacia su héroe, y el modo de acercarse al texto: búsqueda y comprensión del sentido en la obra literaria. Con este orden no sólo se justifica la manera en que se aplica la teoría de este trabajo, sino también se reflejará el origen y desarrollo de la estética bajtiniana.

La concepción del teórico ruso tiene como eje de comprensión estética al héroe: “el hombre es el centro de la visión artística, que la organiza desde el punto de vista de la forma y del contenido; todas las relaciones —espaciales, temporales y semánticas— se vuelven artísticamente significativas”.¹ El contenido representa la atención principal de la labor artística, porque la “tensión vital” —ética y cognoscitiva— del héroe expresa el punto de mayor atención del autor, lo cual se ordena mediante una orientación externa (exterior: admirando al personaje y al autor) hacia la obra: “Desde este interés por la realidad incluida en el texto literario, Mijail Bajtín se ocupa de lo contendista en interna relación con lo formal, ya que en lo formal está aquella reflejada, concibiendo y desarrollando una poética de las formas arquitectónicas”.²

Al hablar de análisis o comprensión dialógica, el lector debe entender su carácter relacional de cara al fenómeno literario íntegro. A continuación se cita una de las partes más reveladoras de las ideas de Bajtín al respecto:

Entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra, existe una frontera clara y fundamental. Por eso no se puede mezclar el mundo representado y el mundo creador; el autor-creador con el autor-individuo; el oyente-lector, de épocas distintas, que recrea y renueva, con el contemporáneo oyente-lector pasivo. Todas las confusiones de este tipo son totalmente inadmisibles desde un punto de vista metodológico. Pero es de todo punto inadmisibile que se interprete esa frontera principal como absoluta e imposible de ser superada. A pesar de que sea imposible la fusión entre el mundo representado y el creador, a pesar de la estabilidad de la frontera principal entre ellos, ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción; tiene lugar entre ellos un continuo cambio similar al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente.³

¹ Para comodidad del lector y por economizar espacio, *Estética de la creación verbal* será citada con la abreviatura *ECV* de aquí en adelante: 10ª ed. México, Siglo XXI, 1999, p. 164.

² P. Aullón de Haro. *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, 1994, p. 257.

³ *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 404.

Sobre la relación autor-receptor, ésta no representa la única intervención de Bajtín, pero sí expresa una de las más sintéticas. El método dialógico lleva consigo dos actitudes simultáneas: objetiva hacia la obra, y subjetiva hacia el autor. De este modo está concebido el presente trabajo, es decir, quien efectúa esta labor de investigación tiene como línea conductora la siguiente base:

La obra y el mundo real representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores.⁴

El modo en que se han distribuido los párrafos de esta primera parte tiene dos actitudes implícitas: el primer inciso obedece al compromiso de abordar los conceptos generales de Bajtín con un sentido de aclaración teórica: la justificación y el planteamiento del tesista hacia el acto de investigación literaria (1.1. *El lugar del héroe en la teoría dialógica*), y en el segundo inciso, la responsabilidad de plantear la pertinencia metodológica de este trabajo (1.2. *Rasgos conceptuales operativos*), en palabras de Bajtín: “No vamos a abordar el complejo problema del oyente-lector; destacaremos solamente que toda la obra literaria está orientada a su exterior, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones”.⁵ Sobre el receptor no será esto lo único que se mencionará, antes bien se irá desarrollando en el transcurso de la investigación. Y sobre la relación del autor con el héroe se reserva uno de los siguientes subincisos (1.1.2.), pero para ello tendremos que mostrar un cuadro general del sistema bajtiniano y el significado que él da al “héroe”.

1.1 El lugar del héroe en la teoría dialógica

A continuación presentamos a diferentes autores, cuando menos los más difundidos, que se han dado a la tarea de sistematizar la teoría de Bajtín. Sobre este orden no existe realmente un criterio significativo, a no ser que se observe principalmente una disposición cronológica editada en español.

Primeramente está la biografía editada en inglés (cuyo resumen elaboraron Adriana Silvestri y Guillermo Blanck en editorial Anthropos posteriormente) por Katherine Clark y Michael Holquist en 1984, quienes presentan la producción de Bajtín de acuerdo a los lugares que él recorrió desde 1918 hasta 1943, año en que más o menos se estableció; su obra queda de la

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 407.

siguiente manera: de 1924 a 1929, Bajtín escribió *The Architectonics of Answerability*; una serie de artículos sueltos a nombre de Valentín Voloshinov y Pavel Medvedev, entre otros de sus colaboradores, a los que Clark y Holquist llaman *The Disputed Texts; Freudianism, The Formalists, Discourse in Life and Art, Marxism and the Philosophy of Language*; más tarde, los biógrafos ponen *Dostoievski's Poetics* entre 1926 y 1929-31; después, de 1930 a 1945: *The Theory of the Novel* y *Rabelais and His World*. Mencionan que de 1945 a 1975 sólo reeditó algunas de sus obras pero principalmente escribió pequeños artículos.⁶

Al trabajo de los estadounidenses le sigue el de Tzvetan Todorov, quien en su libro, *La crítica de la crítica*, traducido al español en 1994,⁷ organiza la obra de Bajtín en períodos temáticos:

- 1) Fenomenológico: *Problemas de la poética de Dostoievski* cuyos conceptos fundamentales son pluralidad de voces, novela polifónica, diálogo y relación entre autor y héroe.
- 2) Sociológico-marxista: *El método formal en los estudios literarios, El marxismo y la filosofía del lenguaje, Freudismo*, cuyos conceptos importantes son el aspecto social del lenguaje y el pensamiento, y su lucha contra la psicología y la lingüística objetiva y subjetiva.
- 3) Lingüístico: cuenta con las tres obras del período anterior, cuyos principales conceptos son: la enunciación y la interacción verbal, la translingüística, el estilo *skaz*, la intertextualidad, las voces discursivas y la polifonía.
- 4) Histórico-literario: cuya obra importante es *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* en la que se da a conocer los siguientes conceptos centrales: el carnaval, el cronotopo, las fiestas populares, la pluralidad de voces y la diversidad de discursos en el texto.

Luego viene Martha Elena Munguía Zatarain, quien reseña *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas* de Elsa Drucaroff impreso en la editorial Almagesto, Buenos Aires en 1996. “Drucaroff organizó su libro en los siguientes apartados”: 1. Una vida atravesada por la Historia (Cronología personal y cronología histórica). 2. Una teoría del lenguaje. 3. Una teoría de la ideología. 4. Un teórico de la literatura. 5. Sobre el autor y el personaje: una teoría de las relaciones humanas. 6. Una teoría de los diálogos. 7. Mucho más que una teoría de la novela. 8. Una historia de la

⁶ *Mikhail Bakhtin*. Massachusetts, Harvard University Press, 1984.

⁷ Barcelona, Paidós, pp.71-86.

literatura. En palabras de la misma reseñadora: “Ya la mera enunciación de los capítulos que integran el libro anuncia el problema de la fragmentación”.⁸

La traductora de varios textos de Bajtín al español en la UNAM, Tatiana Bubnova, advierte: “Ha sido notado que toda la obra de Bajtín resulta de carácter fragmentario, si bien a la vez forma de todos modos un sistema de pensamiento, y la fragmentariedad constituye si no un principio, en todo caso, la característica más relevante de la totalidad de su obra.”, en una nota al prologar *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, impreso en 1997 al español.⁹ De este modo, ella explica que la disposición adecuada del método dialógico es la siguiente:

- *Hacia una filosofía del acto ético* (1924)
- *Autor y héroe en la actividad estética* (1924)
- *Problemas del contenido, el material y la forma en la creación verbal* (1924)

El segundo de ellos está finalmente editado en *Estética de la creación verbal*, impreso al español en 1982 por primera vez,¹⁰ el cual se ha convertido en hilo conductor de este trabajo de investigación. El tercero, que trata sobre el modo dialógico de abordar el análisis literario de todo género, fue editado hasta 1989 en *Teoría y estética de la novela* al español,¹¹ artículo del cual hablaremos en el siguiente subinciso.

1.1.1. El contenido, el material y la forma arquitectónica del género dramático

Este apartado expone términos tradicionales de la investigación literaria en sentido dialógico, bajtinista. Sería igual llamarlo aquí relacional, porque el contenido de una obra, y la forma con la que este contenido se compone, son realizados mediante el material verbal, así tenemos tres conceptos con límites parciales: “el objeto estético es inseparable de la materialidad verbal, «de lo dado», pero no coincide con ella, de la misma forma que el sujeto, el «yo», está en función del «otro», lo que no es pero sin lo que no se podría ser”.¹² Entonces, el objeto artístico es un proceso entre autor, texto y lector: “en cuyo seno el artefacto verbal deviene objeto estético”.¹³

⁸ En *Acta poética*. No. 18/19 *Homenaje a Bajtín*. Dir. Tatiana Bubnova. México. UNAM-IIF. 1997-1998. p. 445.

⁹ Barcelona, *Anthropos*, p. xiv.

¹⁰ Antes ya citado en la nota 1.

¹¹ También citado en la nota 3.

¹² J.V. Gavaldá. “El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso” en *Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Visor, Madrid, 1995, p. 98.

¹³ A. Cabanilles. “Bajtín, Medvedev y Voloshinov: el espacio de la «metalingüística»” en *Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Visor, Madrid, 1995, p. 49.

El material verbal es usado para formar y concluir al héroe. Con esto Bajtín proclama tres momentos de la tarea artística desde la perspectiva del autor: contenido, material y forma. Las tres nociones están ordenadas no precisamente por el criterio del investigador sino por su proceso, porque para el artista resulta más importante el contenido ético-cognoscitivo, la forma estética le secunda y al final el material lingüístico-verbal; para el criterio del investigador el orden es el siguiente: forma arquitectónica, contenido contemplado y material lingüístico desempeñado. El contenido y el material se encuentran de acuerdo a la forma artística, una vez aceptado el interés contemplador del autor frente a su personaje —objeto estético— en la obra: “La verdadera noción central de la búsqueda estética no debe ser el material, sino la arquitectónica, o la construcción, o la estructura de la obra, comprendida como un lugar de encuentro y de interacción entre material, forma y contenido”.¹⁴ A continuación se analiza el sentido estético que el material verbal toma al relacionarse con el contenido ético-cognoscitivo del autor durante la arquitectónica del objeto estético: su obra literaria.

Material lingüístico y objeto estético

Las formas del discurso no pueden ser separadas de las formas de la lengua: para Bajtín el lenguaje en literatura no es sólo el medio de comunicación y de la expresión —representación— sino también el objeto de representación. Así, de cara a la literatura, como hacia el conocimiento y a la vida, el lenguaje consiste en el aspecto técnico, porque el material lingüístico está determinado por la contemplación estética del autor. El material lingüístico queda sobrepasado por la finalidad artística: “porque la literatura se construye con material del sistema primario de modelización pero es irreductible a sus categorías y porque la poética ha de fundarse sobre la dimensión «metalingüística» de la enunciación”.¹⁵

La actitud del artista hacia su material lingüístico resulta de una “superación positiva”, porque pertenece a un plano extraestético al igual que la ideología orientada al contenido: “Una tarea artística puramente material es un experimento técnico. La serie semántica se ubica fuera de la tarea artística, fuera de la obra literaria. El problema principal consiste en determinar ante todo la tarea artística en su contexto real” (*ECV*, pp. 168-170). Así, Bajtín fundamenta el material verbal con base en la relación que el autor establece entre contenido y forma: 1. “La forma con

¹⁴ T. Todorov. *Op. cit.* Paidós, Barcelona, 1994, p. 73.

¹⁵ A. Cabanilles. *Op. cit.* p. 49.

significación estética se refiere verdaderamente a algo; 2. está orientada a algo que se encuentra fuera del material al cual está ligada; 3. El contenido nos permitirá interpretar la forma profundamente”.¹⁶

Aquí mismo Bajtín justamente advierte: “El análisis estético debe dirigirse de manera no mediatizada hacia la obra”, es decir: “El autor no puede ni debe ser definido por nosotros como persona, porque nosotros estamos en él, vivenciamos su visión activa” (ECV, p. 180). La actitud inicial del investigador debe ser puramente estética. El centro del análisis expresa el contenido de la actitud contemplativa autorial ante su obra:

Se puede afirmar en general que la ética persuasiva de la obra está íntimamente vinculada al grado de eficacia en la representación artística de la tesis moral, como señalaba el mismo Bajtín, ya que en definitiva lo propio de la argumentación general artística de la literatura es *la seducción del lector por la simpatía de la representación* en cada momento de la misma, lo que depende fundamentalmente de la capacidad de acierto literario en las estructuras artísticas de la expresividad.¹⁷

Entonces, el objeto estético representa el contenido de la actitud de contemplación que implica la percepción sensorial concebida y expresada por el escritor, es decir, “la totalidad del acto artístico desempeñado por el autor”.¹⁸ La obra reside en un área donde el autor tiene dos disposiciones: a) utiliza el trabajo lingüístico necesario para materializar su contemplación y b) se coloca con originalidad y con libertad entre las fronteras extraestéticas y estéticas: “Bajtín, Medvedev y Voloshinov señalan que lo estético ha de definirse en el seno del conjunto de relaciones que vinculan autor, texto y lector, que la diferencia entre literario y no literario es relativa”.¹⁹

El análisis propuesto por Bajtín sitúa el proceso de producción del sentido en el ámbito del discurso:

Ignorar la diferencia entre los tres aspectos mostrados por nosotros (a. objeto estético; b. realidad material extraestética de la obra; c. organización compositiva del material, entendida teleológicamente), proporciona a los trabajos de la estética material —y esto se refiere a casi toda la teoría del arte— ambigüedad y confusión; conduce a un permanente *quaternio terminorum* en las conclusiones: se refiere al objeto estético, a la obra externa o a la composición. La investigación oscila, predominantemente, entre el segundo y el tercer aspecto, pasando de uno a otro sin ningún rigor metodológico; pero lo que es todavía más grave, la composición de una obra con objetivo especial, entendida acriticamente, es declarada directamente con valor estético,

¹⁶ *Teoría y estética de la novela*. p. 21.

¹⁷ A. García Berrio. *Teoría de la literatura*. 2da. ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 229.

¹⁸ *Teoría y estética de la novela*. *Ibidem*.

¹⁹ A. Cabanilles. *Op. cit.* p. 49.

objeto estético. La actitud artística (y la contemplación), que no se entiende metódicamente, es sustituida por un juicio de orden cognitivo y por una defectuosa apreciación técnica.²⁰

Quaternio Terminorum dialógico

Así llama Bajtín a la distribución del análisis literario, dividiéndolo en tres aspectos, cuya unidad procedimental se explica a continuación:

a) Introducirnos a la contemplación del autor, hacia su objeto referido: “entender el objeto en su especificidad puramente artística”,²¹ lo propiamente contemplativo, en donde dominaría la atención el contenido. Corresponde a la inducción hacia el contenido de la obra, como la comprendió el autor mismo sin rebasar las fronteras de esta valoración contemplativa:

El objeto estético exige un sujeto contemplativo, y de esa manera, cualquier hecho y su sentido es valorado inmediatamente por un pensamiento emotivo-volitivo que implica una actitud de conciencia responsable. [...] para Bajtín, la obra es el producto de la unión entre un material sensible y un sentido social: la autoría y la recepción. [...] hay un diálogo entre el autor y su destinatario, y que ese diálogo se da a través del texto.²²

Lo que es más, el investigador y el autor de la obra en cuestión se encuentran en actitud contemplativa hacia el objeto artístico, ante lo que su obra envuelve: el personaje.

b) La realidad material extraestética de la obra: “La obra debe ser entendida de manera integral, en todos sus aspectos, como fenómeno del lenguaje, sin entender el objeto estético realizado por ella”,²³ en su aspecto arquitectónico general; aquí la forma sería el foco de atención. Es el aspecto discursivo en su totalidad, la relación entre el contenido ideológico y la arquitectónica alrededor del género literario:

El sentido del texto nos remite a su correlación con un determinado pacto pragmático, con una determinada orientación axiológica: las relaciones jerárquicas entre los interlocutores, la valoraciones por parte del sujeto discursivo acerca del tema y del lector, determina la elección de tipo de texto, su modelización, su formalización estilística y léxica.²⁴

Con esto, Bajtín plantea la unidad dinámica, relacionante, entre contenido, forma y material lingüístico de la obra, con fronteras limitantes parcialmente fijas; esto es, un principio de

²⁰ *Teoría y estética de la novela*. p. 24.

²¹ *Ibíd.*, pp. 22-23.

²² P. Villaseñor. “Bajtín y la literatura”, en *Acta poética*. No 18/19 *Homenaje a Bajtín*. Dir. Tatiana Bubnova. México. UNAM-IIF. 1997-1998, p. 456.

²³ *Teoría y estética de la novela*. *Ibíd.*

²⁴ A. Cabanilles. *Op. cit.* p. 47.

colocación y recolocación, tanto por el artista como por el lector entre la forma, material y contenido; en una actitud de lo que más tarde encontraremos como “extraposición”.

c) Organización compositiva del material perfilada prácticamente: “entender la obra material externa como aparato técnico de la realización estética; [...] mediante el método teleológico”,²⁵ cuyo aspecto principal sería el material lingüístico. Es el conjunto de los recursos estilísticos o retóricos desempeñados para tal o cual intención poética.

La arquitectónica representa el modo en que forma, contenido y material se organizan en la obra literaria. Aullón de Haro explica, en su aspecto metodológico, el doble sentido de la arquitectónica:

Las incisiones artísticas en el soporte material de las palabras, determinantes de las formas composicionales de las que habla Bajtín, no son sino un primer estrato de la forma. El texto artístico lo componen por tanto el soporte material verbal y el espesor inmaterial imaginario. [...] La apelación social define en todo caso el ámbito colectivo, lo universal real de las formas arquitectónicas; pero lo que las describe son, sin duda, las raíces míticas de la imaginación.²⁶

La arquitectónica se orienta a la concreción del contenido (personaje) por un lado, y por otro a la composición de la forma: género literario. A continuación aclaramos estas funciones.

Forma arquitectónica y forma compositiva

La realidad material extraestética está delimitada en función de las propiedades artísticas dominantes desde el ámbito social; ya sea mediante la identificación del discurso temáticamente tipificado (por ejemplo: el auto sacramental cuyo tema siempre es la confirmación o la negación de los valores cristianos) o mediante las características dadas por el género literario (por ejemplo: las acciones en el drama). La forma arquitectónica expresa la individualidad temática, a la que Bajtín llama “autosuficiencia formal contemplativa”, producida a causa de un acontecimiento, una persona o un objeto convertidos en objeto estético mediante la labor artística.

El motivo principal de la arquitectónica consiste en la noción de conclusión que cubre el proceso de la obra, el acabado del contenido. Desde la perspectiva relacional de Bajtín, el género literario representa una forma compositiva, pero también advierte que expresa la forma compositiva más importante: “Cada forma arquitectónica se realiza a través de ciertos procedimientos compositivos”; en este mismo orden, “por ejemplo, las de género, les

²⁵ *Teoría y estética de la novela*. Ibídem.

²⁶ P. Aullón de Haro. *Teoría de la crítica literaria*. p. 522.

corresponden formas arquitectónicas esenciales en el objeto realizado”.²⁷ Ahí mismo, Bajtín ejemplifica claramente las dos formas: “El humor, la heroización, el tipo, el carácter, son formas arquitectónicas, pero se realizan a través de ciertos procedimientos compositivos: el poema, el relato, la novela corta, son formas compositivas puras, formas de género; el capítulo, la estrofa, el verso, son elementos compositivos”.²⁸

Función arquitectónica y función compositiva

Se diferencian la forma arquitectónica de la forma compositiva en que la primera emana del objeto estético, y la segunda de un sistema extraestético empleado a disposición de la arquitectónica, en la que entran moldes discursivos componentes de la obra:

Las formas arquitectónicas son formas de valor espiritual y material del hombre estético. Las formas de la naturaleza, como son el ambiente, las formas de acontecimiento en su aspecto personal, de la vida social e histórica, etc., son todas ellas logros, realizaciones; no sirven para nada si no son autosuficientes: son formas en su especificidad, de la existencia estética.²⁹

Esta diferencia será relevante de acuerdo a la función formal más evidente de acuerdo a las particularidades de la obra, así Bajtín continúa:

Las formas compositivas que organizan el material, tienen carácter teleológico, unitario, como inestables, se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta qué punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica. La forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva.³⁰

Composición arquitectónica del género dramático

Arquitectónica y composición —la mano del autor y el género respectivamente— van siempre unidas porque se generan de la realidad material extraestética alrededor de la obra; la expresión arquitectónica no existe de forma acabada. Las formas compositivas, como los géneros literarios, existen en una actitud de molde determinado por la atmósfera cultural:

Es una forma compositiva (diálogos, división en actos, etc.); pero lo trágico y lo cómico son formas arquitectónicas, se puede hablar también de las formas compositivas de la comedia y de la tragedia como variantes de la forma dramática, tomando en cuenta los procedimientos de ordenación compositiva del material verbal, y no los valores cognoscitivos y éticos.³¹

²⁷ *Teoría y estética de la novela*. p. 25.

²⁸ *Ibíd.*, 26.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*

En cuanto al drama, Bajtín define la orientación de la investigación: “Así, la forma de tragedia (la forma del acontecimiento, y en parte de la personalidad, es el carácter trágico) elige la forma compositiva adecuada: la dramática. La situación cambia muy poco mientras las formas arquitectónicas van ligadas a la temática, y las compositivas a la estilística”.³²

En consecuencia, el contenido estético expresa el centro del acto de crear, el arte representa un acto estético en la esfera de acontecimientos humanos. El nivel estético subordina al acto cognitivo del saber y al acto ético de existir, estos consisten en hechos extraestéticos pero nunca separados de la actividad cultural total. Con esto Bajtín reconoce que el conocimiento (la cognición) tiende hacia lo verdadero, la vida (el existir) tiende hacia lo bueno, y el arte (la creación) se inclina hacia lo bello: “Así, todos los actos son conmensurables con la enunciación y con los valores sociales y personales, estilísticos o morales en ella implícitos. Es más, el propio objeto de las ciencias humanas se definirá como el «ser expresivo y hablante»”.³³ En esto consiste su *filosofía del acto ético*...: “El texto principal sobre la estética y la ética fincada en la óptica de la alteridad es *Autor y héroe*”.³⁴

Contenido: el interior y el exterior de la obra

El contenido de la obra artística tiene dos funciones: ética y cognoscitiva, mediante las cuales el autor influirá durante los momentos de elaboración en su totalidad, desde el interior o desde el exterior, pero siempre hacia el objeto estético: el héroe. Bajtín determina esto en uno de sus más significativos pasajes: “Todos los valores espaciotemporales y de contenido semántico se estructuran en torno a estos momentos centrales emocionales y volitivos: yo-para-mí, yo-para-otro, y otro-para-mí”.³⁵ Y en esta misma cadena de sentido, nos apropiamos del enfoque bajtiniano para abordar el siguiente apartado —1.1.2—: “La siguiente parte estará dedicada al acto estético en cuanto proceder ético: no desde el interior de su producto, sino desde el punto de vista del autor en cuanto participante responsable, y de la ética de la creación artística”³⁶ cuya intención y cualidad se aplican durante este trabajo de investigación, sobre todo en el tercer capítulo, de acuerdo a la metodología de Bajtín.

³² *Ibíd.*, p. 27.

³³ Prólogo de Tatiana Bubnova a *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México, Taurus, 2000, p. 22.

³⁴ *Ibíd.*, p. 25.

³⁵ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*. Barcelona, Anthropos, 1997, p. 61.

³⁶ *Ibíd.*

1.1.2. La actitud del autor hacia el héroe en la actividad estética

En las siguientes líneas, el lector reconocerá el carácter relacional con que Bajtín matiza nociones tradicionales de la crítica literaria, las cuales no sólo resultan importantes para la finalidad esbozada en este trabajo, sino también notaremos la unidad de su concepción estética. Los autores que en las siguientes páginas se citan apoyan la interpretación aquí planteada.

Unidad y totalidad

Para Bajtín la actitud del autor hacia su personaje principal expresa la relación concreta y dinámica en la obra literaria; cada momento artístico se nos presenta como reacción del autor: “el autor es el que da tono a todo detalle de su personaje” (ECV, p.13). Con esta idea Bajtín nos introduce a la noción de totalidad; explica que en la vida real no nos interesa saber el todo de alguna persona: “Tal reacción frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética” (ECV. p. 13). El autor “recoge todas las definiciones y valoraciones cognitivas y estéticas y las constituye en una totalidad única”. El artista no encuentra instantáneamente una visión permanente y segura de su héroe: “La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo” (ECV, p. 14). Los lectores nos enfrentamos al personaje sólo en la medida que está completo en la obra, una vez que la obra ya está “dada”.

Esa interacción se revela también muy claramente, en algunos momentos compositivos elementales: toda obra tiene un comienzo y un final, de la misma manera que también tiene un comienzo y un final el acontecimiento representado en ella; [...] estamos ante dos acontecimientos, el acontecimiento acerca del cual se habla en la obra (en este último, también participamos nosotros como oyentes-lectores) y al mismo tiempo están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario, pero complejo, que podemos denominar obra, incluyendo también aquí la realidad material exterior, su texto, el mundo representado en ella, el autor-creador y el oyente-lector.³⁷

Extraposición o transgresión

Las extraposiciones atañen a situaciones concretas de desdoblamiento del sujeto en entidades parcialmente autónomas, expresan constantes movimientos espaciotemporales:

Hay que entender su definición de los conceptos de «exotopía», el necesario emplazamiento exterior de todo sujeto respecto a cualquier otro, «elemento transgrediente», aquel elemento de la

³⁷ M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. pp.405-406.

conciencia exterior a la misma pero sin embargo indispensable para su constitución, para la constitución de la relación necesaria externa exotópica, de la intersubjetividad.³⁸

Este concepto de transgresión, extraposición o exotopía sólo refleja la noción relacionante de desplazamiento y recolocación constante entre las estructuras generales de la actividad estética: “El excedente de visión y de conocimiento para la percepción del horizonte o campo de visión del otro y su entorno, [...] Bajtín se remonta en el conjunto de problemas éticos y estéticos, a una teoría de los valores, de la axiología. [...] la extraposición supone comprensión y valoración, y no pérdida del propio lugar”.³⁹

La visión totalizadora del autor hacia su héroe deviene “creativamente positiva” (*ECV*, p. 15); esto es, que de cara al personaje equivale a conocer más de lo que una persona conoce de sí misma, uno no puede dar conocimiento pleno de sí mismo. Entonces, esta visión abarcadora del autor en el arte reifica u objetiva al héroe; al hacerlo, esta condición resulta deteriorada o favorecida por la forma y el estilo en que se desarrolla, pero nunca predominante o innecesaria, sino con toda intención. Así, la transgresión expresa la constante interacción del autor sobre la estructuración del héroe: “La reacción entera, que crea el objeto como un todo, se realiza de una manera activa pero no se vive como algo determinado. El autor transmite la postura emocional y volitiva del personaje pero no su propia actitud hacia él” (*ECV*, p. 15), hay momentos intensos y momentos de relajación durante la exotopía. Un personaje es heroizado o degradado gracias esto.

La extraposición representa este recolocarse permanentemente en los límites o las fronteras de la creación artística: “El autor crea pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formado, únicamente ve la generación del producto y no al personaje psicológicamente determinado. Así son todas las vivencias activas de la creación: uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto pero no el proceso de su propia vivencia” (*ECV*, p. 15). No sólo se trata de tomar distancia o situarse afuera, sino de producir aberturas y cruzar límites: “se podría decir que el objeto aquí —el otro— se introduce como forma de accesibilidad a la realidad, y que adquiere una función simbólica y cumple el papel de frontera y de límite”.⁴⁰ La extraposición se convierte en un punto nodal de reconocimiento, de divergencia y polémica; en suma, una constante disipación y reconstrucción de bordes.

³⁸ J.V. Gavaldá. *Op. cit.*, p. 98.

³⁹ I. Zavala. “Bajtín y el acto ético: una lectura al revés”, en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Bajtín, M. Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 200-201.

⁴⁰ *Ibidem*.

Igualdad de fuerzas significativas

Bajtín concibe la relación autor-héroe como “correlatos de la estructura artística” (ECV, p.16). Entonces, la obra consiste en la totalidad concatenada de unidades: el autor representa la forma de la obra y el héroe expresa el contenido. Los intereses vitales, éticos y cognoscitivos del personaje están subordinados a los intereses estéticos del autor, hay ciertas condicionantes discursivas provenientes del estilo, particularmente del género literario, pero no son tan determinantes debido a la supremacía del objeto estético: el acabado, la conclusión del héroe (ECV, pp.17-18): “Es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje en la obra. Esta unidad se extrapone a cada momento determinado del acto artístico.

La totalidad conclusiva no puede aparecer desde el interior del protagonista, puesto que llega a ser nuestra vivencia” (ECV, p.19) como lectores activos. En la relación del autor hacia el héroe existe cierta igualdad de fuerza participativa, en palabras de Bajtín: “El autor no puede orientarse hacia el interior de su héroe, la conciencia de la unidad desciende al autor como un don de otra conciencia, que es su conciencia creadora. El personaje vive cognoscitiva y éticamente, sus acciones se mueven dentro del abierto acontecimiento ético de la vida o dentro del mundo determinado de la conciencia” (ECV, pp.19-20). El autor forma el exterior del personaje inicialmente, el paso siguiente consiste en que el personaje constituya su interior en el contexto interno de la obra.

Excedente de visión y actitud contemplativa

Todorov llama “exotopía” a esta propiedad estética en que el autor se sobrepone y se recoloca ante su obra: “aquella en que una de las personas envuelve completamente a la otra, y por eso mismo la culmina y la dota de sentido”.⁴¹ La extraposición explica la actitud observadora del autor sobre el héroe gracias a su excedente visual: el autor contempla el horizonte temporal y domina el entorno espacial del personaje. Este excedente de visión autorial, por un lado, es portador de “conclusividad” o “acabamiento”: hay sucesos, momentos y aspectos externos que transgreden la conciencia del personaje; y, por su lado, el héroe se opone al autor debido a su carácter inconcluso y de apertura permanente. La extraposición autorial representa la unidad formal que ensambla, justifica y concluye al personaje: “la plenitud de imagen externa, la apariencia, el fondo sobre el cual se presenta, su actitud hacia el acontecimiento de la muerte y

⁴¹ T. Todorov. *Op. cit.* p. 74.

del futuro, etc.” Bajtín advierte que la transgresión o extraposición “se trata a menudo de una lucha moral” (*ECV*, pp. 20-21). Todorov explica la visión formal abarcadora del autor sobre su héroe, su contenido artístico, que representa la contraparte estética independiente: “Relación asimétrica de exterioridad y de superioridad, que es una condición indispensable para la creación artística”.⁴²

Contexto axiológico del autor por el contexto literario del héroe

El contexto se establece gracias a la actitud que el autor tiene constantemente hacia el contenido de la obra. Este primer momento de la actitud es recibido por el autor como “dación vivencial” (*ECV*, p. 170), es decir, “tensión ético-cognoscitiva” (*ECV*, p. 170), que consisten en un conjunto de concepciones seleccionadas de la realidad. Realmente el autor construye un mundo con ayuda de la palabra, “la expresión de la actitud del autor hacia el mundo” (*ECV*, p. 171). El objeto estético no nace de las palabras, sino de los momentos del universo. En éste nace el impulso creador del autor, y desarrolla formas nuevas hacia su mundo literario, el autor se mantiene en los límites entre uno y el otro. Al entender esta condición por sí misma, tenemos la parte más importante del pensamiento bajtiniano.

La falta de coincidencia entre el contexto valorativo del autor, que da el sentido a la obra, y el contexto literario del héroe, que da verosimilitud al contenido, se experimenta una tendencia dominante sobre el segundo. La unión de los contextos del autor y del héroe florece del espacio liminal en el que se intercambian funciones durante diferentes momentos artísticos. Todorov afirma la independencia estética del héroe en el transcurso de este proceso: “El autor no posee ventaja alguna sobre el héroe, no hay ningún excedente semántico que lo distinga, y las dos conciencias tienen derechos perfectamente iguales”.⁴³

Aunque el héroe ofrece resistencia “vital” contra el autor, el principio activo inicial, o sea, la orientación ético-cognoscitiva dada en la obra, pertenece indirectamente al autor:

Bajtín inscribe la alteridad en la misma atmósfera del yo; postula la imposibilidad de la clausura del yo; hace de la alteridad la condición de la propia identidad [...] en la visión humana hay un punto ciego, producto de la ley de emplazamiento. Las ideas sobre la alteridad constituirán el fundamento de las oposiciones: concluso/no-concluso, interior/exterior, monológico/dialógico,

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibid.* p. 75.

oficial/no-oficial, épica/novela. Bajtín desplaza su atención hacia la no-coincidencia entre las estrategias mediante las que el yo y el otro construyen la representación de la realidad.⁴⁴

Bajtín llama “reglas” a estas dos fuerzas que fijan la totalidad artística; “la regla del héroe” y “la regla del autor”, significan: “la regla del contenido y la regla de la forma” respectivamente (*ECV*, pp.172-173).

Héroe, por la gracia de la actividad artística

El autor encuentra al héroe ya dado: un personaje no es creado siempre por aspectos meramente estéticos; si esto fuera, no se sentiría su sentido artístico. Bajtín explica que el autor no puede generar al héroe a partir de sí mismo, si esto sucediera, el personaje no sería convincente; el acto artístico tiene mucho de realidad extraestética. El héroe representa otra conciencia contemplada por el autor; su visión excedente nos objetiva la relación junto al personaje. Gracias al dominio cognoscitivo del autor sobre la forma y la determinación ética del héroe en el contenido, se generan acontecimientos de la vida con sentido valorativo y significativo para ambos. Bajtín aclara: “así es como se mide la verosimilitud artística” (*ECV*, p. 174), que se concreta a beneficio de la “fidelidad al objeto” u objetividad artística mediante los siguientes aspectos: “de la orientación vital ético-cognoscitiva del hombre, la verosimilitud del argumento, del carácter, de la situación, de un motivo lírico, etc.”(*ECV*, p. 174). Con esto Bajtín facilita el sentido del análisis literario desempeñado en este trabajo:

En un acontecimiento artístico participan dos: uno es real pasivamente, otro es activo (autor-contemplador); la desaparición de uno de los participantes destruye al acontecimiento artístico. De este modo la forma no tiene un significado tan sólo dentro del mundo de las formas. El contexto de valores en que se realiza y cobra sentido una obra literaria no es sólo contexto literario. Una obra de arte debe sugerir la realidad valorativa y eventual del héroe (*ECV*, p. 175).

Reacciones del autor y reacciones del héroe

Cada momento, cada elemento de la creación literaria, ya sea el concepto o intención que el autor pretende en su obra, la imagen constituida por estos o aquellos recursos estilísticos, o su contemplación ante el referente, vive en dos planos axiológicos: el contexto del autor y el contexto del héroe; según las propiedades de cada género literario, aumenta o se deteriora alguno de los dos. Estas reacciones no existen en estado puro ni fuera de la totalidad de la obra: “la verdadera reacción ético-cognoscitiva es pura, pero su expresión para otro adquiere

⁴⁴ J.V. Gavaldá. *Op. cit.*, p. 97.

inevitablemente un elemento estético, y toda expresión en cuanto tal es ya expresión estética”.⁴⁵ La relación más importante en la obra es la que se establece entre autor y héroe; existen otras reacciones orientadas a varios aspectos de la arquitectónica literaria, pero estas reacciones están subordinadas a la mayor: “La reacción que se refiere directamente al objeto, y por consiguiente la entonación del enunciado, no puede ser artísticamente productiva sino tan sólo a nivel cognoscitivo y ético, mientras que la reacción estética es reacción a la reacción, y no la reacción ante el objeto y el sentido por sí mismos”.⁴⁶ El autor responde en la forma estética, secundando las respuestas ético-cognoscitivas del héroe. Aquí se evidencia más la valoración oral que el método dialógico permite durante la interpretación del texto dramático. Aunque la finalidad de este trabajo no sea el análisis de la representación, la actitud del lector es favorecida por la presuposición y la empatía hacia la obra a través del personaje, el enfoque oral legitima al “tono”.

Reacciones en el diálogo dramático

Durante la interacción discursiva entre héroe y autor hay relaciones dialógicas jerarquizadas, pero la más general y evidente se da entre la arquitectónica y la composición. A continuación es Bajtín quien explica las reacciones en el drama: “en un diálogo dramático no sólo la entonación de las palabras del héroe expresan su posición emocional y volitiva, sino también su selección, su significación temática y las imágenes, siendo que estos últimos momentos poseen también otras funciones”.⁴⁷ Estas “imágenes” y “significación temática” son enunciados orientados a diversos planos de la obra, ya sea por su intensidad, por su efecto o para personificar al héroe, o también para cumplir con algún aspecto del género literario: la escritura del texto dramático prepara el tono de la puesta en escena, a la cual sólo accedemos a través de la expectación.

Bajtín define el valor del “enunciado” en la obra: “¿Cómo se introduce en el material —en la palabra— la personalidad creadora y qué aspecto de ese material domina preponderantemente?”.⁴⁸ Ante esta pregunta Bajtín antepone varios momentos actitudinales: “El sentimiento de la actividad verbal, del engendramiento activo del sonido significativo (elementos motores): articulaciones, gestos, etc., una cierta posición axiológica y semántica, del sentimiento de

⁴⁵ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 93.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸ *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus, 1989, p. 66.

generación de la palabra significativa”.⁴⁹ Estas actitudes, y en el mismo sentido actividad, se orienta al tono, al significado, a las relaciones compositivas y a su valoración moral simultáneamente. En el caso del diálogo dramático, la noción de estilo directo resulta insuficiente para explicar su aspecto estético:

Luego no sólo el ritmo, sino también el lugar que ocupa un cierto enunciado del héroe en el diálogo, así como la ubicación de todo el diálogo, su matización entonacional y a veces su significado temático y sus imágenes expresan no sólo la reacción del héroe, sino la reacción abarcadora del autor, su orientación con respecto al todo y a las partes.⁵⁰

Del interior al exterior, las reacciones del héroe tienden a interiorizarse mientras las reacciones del autor se inclinan hacia la forma exterior del héroe, de tal modo que la totalidad de sentido abarca ambas valoraciones y las orienta hacia el género literario. La labor compositiva es atraída por el canon del género con todos sus valores y criterios. Bajtín advierte que en el planteamiento inicial del autor “en relación con el héroe predomina incondicionalmente un enfoque ético”⁵¹ orientado hacia su interior, que puede quedar implícito o explícito en su obra: “la arquitectónica según la cual, a partir del lugar único que ocupa la forma insustituible, se construye y organiza la unicidad y unidad volitivo-emotiva de un mundo, es decir, de aquel conjunto no sistemático, sino concretamente arquitectónico en el plano axiológico”.⁵² La noción de “reacción” no está restringida por la autonomía del género literario, todo lo contrario es de carácter simultáneo; de este modo, cuando al héroe le toca su turno de replicar, lo hará aproximándose a su contexto, hacia los demás personajes, hacia su entorno; con esto el autor se intercambia, se traspone; Bajtín lo explica: “La totalidad del héroe es de carácter puramente ético, de índole no discursiva, sino emocional y volitivo: vergüenza, prestigio, amor, etc.”⁵³

Ahora bien, en el mismo lugar Bajtín dice: “predomina un enfoque ético, que no cognoscitivo”. Tal posición puede tener otro aspecto y llevarse a cabo a través de la actitud al héroe o en acciones definitivas, incluso en apariencias, es decir, ya lo cognoscitivo demanda expresiones más externas por lo que suelen estar orientadas hacia su exterior:

Como objetivada, la reacción a la vida, al héroe, no tiene ya un carácter provisional y funcional a un fin práctico o cognoscitivo. A la obra de arte le es esencial una reacción cognoscitiva y práctica

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 100.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² A. Ponzio. “Para una filosofía de la acción responsable”, en *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 238.

⁵³ M. Bajtín. *Ibidem.*

que recoja todas las individuales reacciones cognoscitivas y emotivas-volitivas, y las unifique en un todo arquitectónico.⁵⁴

Las reacciones expresan las constantes oscilaciones del autor ante diferentes aspectos estéticos de su obra por el afán de colocarse en los límites entre su héroe y su vida real; gracias a ello contempla a su personaje y visualiza ambos contextos durante la labor artística; de este mismo modo se abstrae de la existencia mediante la contemplación de la vida; al respecto Bajtín dice: “antes de ocupar una posición puramente estética con respecto al héroe y su mundo, el autor tiene que poseer una posición puramente existencial”.⁵⁵

1.1.3. El texto literario y su unidad de interacción discursiva

Uno de los conceptos más controversiales de la teoría bajtinista se halla en el sentido oral del enunciado, por esto resulta importante dedicar un espacio considerable a este aspecto:

Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» y, al mismo tiempo en el plurilingüismo social e histórico. Ese es el lenguaje de un día, de una época, de un grupo social, de un género, de una corriente, etc. De cada enunciado se puede hacer un análisis completo y amplio, descubriéndolo como unidad contradictoria, tensa de dos tendencias opuestas de la vida lingüística. El medio auténtico del enunciado, en el que vive y se está formando, es el *plurilingüismo dialogizante*, anónimo y social como lenguaje, pero concreto, saturado de contenido y acentuado, en tanto que enunciado individual.⁵⁶

Primeramente, se denota un sentido diacrónico y sincrónico del enunciado; se puede hablar de enunciado con una conducta dialectal y gramatical a la vez, así como también se percibe un enunciado impregnado de contexto, y de lo no dicho, es decir, de lo supuesto:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejido alrededor del objeto de ese enunciado por consecuencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte.⁵⁷

El significado del enunciado no sólo coincide con su estructura puramente lingüística sino que deviene producto de una comprensión, valoración y sentido vivencial, es decir, su expresividad y entonación son exclusivas de lugar específico y de ese específico momento.

La significación lingüística de un enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido actual se entiende en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre el mismo tema, en el

⁵⁴ A. Ponzio. *Op. cit.*, p. 240.

⁵⁵ *Hacia una filosofía...* p.101.

⁵⁶ M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid. p. 90.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 94.

trasfondo de las opiniones, puntos de vista y apreciaciones plurilingües, es decir, en el trasfondo de lo que complica el camino de toda palabra hacia su objeto.⁵⁸

La unidad discursiva refleja la interacción social e histórica entre oyente, hablante y el tercero que lo testimonia, el tercero. Está dirigido a su esfera ética, cognoscitiva, política o estética, es un juicio que abarca con su unidad histórico-social, individual y momentánea todas esas condiciones:

Ese medio plurilingüe de palabras ajenas no es dado al hablante en el objeto, sino en el alma del oyente, como su fondo aperceptivo, lleno de respuestas y objeciones. Y hacia ese fondo aperceptivo del entendimiento (no lingüístico, sino objetual-expresivo), se orienta todo enunciado. Tiene lugar un nuevo encuentro del enunciado con la palabra ajena, que ejerce una influencia específica nueva en el estilo de ésta.⁵⁹

De este modo, el enunciado será la unidad que porte rasgos antecedentes, otro rasgo neutro o propiamente lingüístico, y un rasgo individual, de quien lo use en el momento presente. El uso de la lengua se desarrolla mediante enunciados principalmente orales. Otras clasificaciones que Bajtín hace sobre la unidad discursiva, como también llama al enunciado consiste en: concretas y singulares, internas y externas, etc. Pero Bajtín se referirá al enunciado como “género discursivo” la mayoría de las veces, el cual consta de:

1. Contenido temático
2. Estilo tonal expresivo y
3. Composición o estructura

Los componentes de los géneros discursivos están ligados indisolublemente. Para él, existe una diversidad de enunciados:

Los géneros discursivos secundarios (complejos)—a saber, novela, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. —surgen en condiciones de la comunicación más compleja, relativamente más desarrollada y organizada principalmente escrita: comunicación artística, científica y sociopolítica, etc. En el proceso de su formación, estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados de otros (*ECV*, p. 250).

Tatiana Bubnova ha esquematizado la teoría del enunciado-género discursivo en el modo que se presenta a continuación:

Todos estos momentos están presentes en cualquier enunciado concebido como una totalidad del sentido nacido en un intercambio comunicativo:

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 98.

⁵⁹ *Ibíd.*

1. El enunciado está delimitado por el cambio de los sujetos discursivos.
2. El enunciado tiene un carácter específicamente conclusivo determinado por los siguientes criterios:
 - a) El enunciado puede ser contestado.
 - b) Es una totalidad porque:
 - Es capaz de agotar el sentido de su objeto, en una situación concreta.
 - Pone de manifiesto la concepción que el hablante tiene del objeto del discurso, o la instancia volitiva.
 - Está constituido por formas genérico-composicionales típicas que lo marcan como perteneciente a un género discursivo específico.
3. El enunciado se caracteriza por la capacidad de establecer relaciones específicas con los enunciados de otros a través de:
 - a) un momento expresivo
 - b) un momento estilístico
 - c) una evaluación personal⁶⁰

Bajtín concibe al discurso como un segmento de la “cadena discursiva” con lo que nos ofrece la noción de formación histórica, de la cual se desprende que hay géneros discursivos estandarizados y hay otros más libres: “Todo enunciado es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor)” (ECV, p. 250). En el discurso cotidiano se encuentran los gérmenes del discurso artístico. La esencia social del enunciado se difunde hacia todos los discursos más sofisticados. Así como los enunciados están clasificados en simples y complejos, Bajtín tiene otra clasificación que se origina del binomio conciencia/autoconciencia:

Su lectura pretende evidenciar la estructura lingüística del inconsciente, dejar de considerar a éste como anterior, o exterior, al lenguaje. Tanto el discurso externo como el discurso interno, que no puede ser analizado sino a través de aquél, operarían según las leyes generales de la conducta verbal: es el lenguaje donde tomamos conciencia de nosotros mismos; la conciencia es discurso interno y externo, ambos objetivos, materiales, histórico-sociales.⁶¹

El propósito de los géneros literarios consiste en expresar esta individualidad potencial recogida de la esfera comunicativa. Al contrario de ciertos géneros discursivos que formulan formas estandarizadas, los cuales tienen menor animación, así puede haber géneros literarios que presentan el mismo fenómeno; por esto es que el escritor desarrolla el estilo individual con el fin de distinguirse: ya sea que se desplace en la entonación a través de ciertos recursos específicos, ya sea que introduzca su opinión entre paréntesis o mediante subordinadas, o simplemente agregue un objeto nuevo o un rasgo particular al contenido, o en la anécdota de la obra.

⁶⁰ T. Bubnova. “El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado de M. Bajtín”, en *Acta Poética* 4-5/1982-83. UNAM, pp. 215-233.

⁶¹ A. Cabanilles. *Op. cit.*, p. 47.

Tipos temáticos y plano cultural

La literatura transcurre como un sistema complicado de estilos discursivos. Los géneros literarios complejos (épica, novela, tragedia y comedia) pertenecen al conjunto de discursos más elaborados porque reflejan un estado relativamente avanzado de su cultura originaria, pero a su vez atraen a cualquier discurso simple (no literarios, sino cotidianos) con todas sus características, subordinándolos a su propósito estético:

El discurso citado revela cómo un texto se configura como encrucijada de escrituras, como discurso sobre el discurso, en el discurso: ninguna voz puede ser despojada de las voces que la integran: el dialogismo es la condición de toda voz. Las nuestras, subraya Bajtín, son siempre «palabras ya habitadas»; todo texto emerge y se inscribe en unas determinadas relaciones intertextuales.⁶²

Por ejemplo, el género dramático subordina al carácter imperativo de las instrucciones para dar prioridad a los avisos en mayúsculas que dan pie a los parlamentos, lo cual sería prioritario en el drama: “Son determinados géneros los que dan el tono y estos no sólo son géneros secundarios, sino también primarios. [...] En su mayoría, estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales [...] Donde existe un estilo existe un género” (ECV, pp. 253-254).

La noción de género discursivo desempeña un papel importante para asegurar el objeto de estudio literario, pero lo principal de esta idea reside en comprender la inestable concatenación de discursos al interior de la obra, como lo advierte Bajtín:

Las múltiples formas de transmisión dialógica de la palabra ajena, elaboradas en la vida de cada día y en la comunicación ideológica extraliteraria, se utilizan de dos maneras. En primer lugar, son presentadas y reproducidas todas esas formas en enunciados —costumbristas e ideológicos— de los personajes de la novela, así como también en géneros intercambiados tales como diarios, confesiones, artículos periodísticos, etc. En segundo lugar, todas las formas de transmisión dialógica del discurso ajeno pueden estar directamente supeditadas a la tarea de representación artística del hablante y de su palabra, teniendo como objeto la imagen del lenguaje y sometiéndose, al mismo tiempo a una nueva reelaboración artística.⁶³

En este mismo ejemplo: el autor dramático tendrá cierta libertad de cara al contenido, pero, por principio, tendrá que ceñirse a las reglas estandarizadas del género, o sea a su composición ya asimilada en la tradición literaria. Con esto el autor se intercambiará entre el aspecto rígido y el aspecto libre de su forma; en última instancia, tiene la esfera estilística a su favor, porque definitivamente se mueve en una actividad de carácter estético:

⁶² *Ibíd.*, p. 49.

⁶³ *Teoría y estética de la novela*. p. 171.

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial o cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, compositivos y estilísticos de enunciados determinados relativamente estables. [...] El estilo entra como elemento en la unidad genérica del enunciado (*ECV*, p. 252).

Bajtín considera que el acto estético consiste en escoger del todo de la cadena discursiva cierto enunciado: “La misma selección de una forma gramatical determinada por el hablante es un acto de estilística” (*ECV*, p. 255).

El estilo, entonces, no está aislado del contenido del enunciado, ni de su género compositivo, sino que forma parte de la estructura tonal y expresiva del discurso. Pero al respecto es Valentín Voloshinov (uno de los colaboradores de Bajtín) quien define la concepción dialógica del estilo frente a nuestra orientación metodológica:

El estilo de un poeta se origina a partir del estilo de su discurso interno, no sujeto a control, y de este discurso viene a ser el producto de toda su vida. «El estilo es el hombre», sin embargo, podemos decir: el estilo son por lo menos dos hombres, o más exactamente, el hombre y su grupo social en la persona de su representante activo —el receptor—, que es el partícipe permanente del discurso interno y externo del hombre.⁶⁴

Comprensión dialógica del texto

Toda obra literaria, igual que cualquier argumento en diálogo, orienta su sentido hacia la comprensión o respuesta de otros. Bajtín dice que esta respuesta “comprensiva” puede adoptar varias formas por su situación comunicativa:

1. Intención educadora con respecto a los lectores
2. Propósito de convencimiento
3. Comentarios críticos
4. Influencia con respecto a los seguidores y epígonos

Con esta noción de sentido discursivo, Bajtín aporta una característica sustancial al análisis de la obra: “el cambio de sujeto” (*ECV*, p. 265) o pausa discursiva, con lo que los lectores nos incluimos independientemente que seamos o no “el destinatario nocional del autor” (*ECV*, p. 265). En el artículo “El problema del texto en la lingüística, la filología y las ciencias humanas”; incluida en esta misma obra, Bajtín define claramente la actitud del investigador de cara al texto literario: “Hay dos momentos que determinan un texto como enunciado: su proyecto (intención)

⁶⁴ “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *Hacia una filosofía del acto ético*. p.135.

y la realización de éste. Las interrelaciones dinámicas entre estos dos momentos, la lucha entre ellos, determinan el carácter del texto. La divergencia entre ellos puede significar muchas cosas” (*ECV*, p. 295). Aunque fuera una obra literaria, tiene una intención estética sobre su oyente.

La idea bajtiniana del discurso literario es histórica, dentro de una cadena discursiva proyectada en el pasado hacia el futuro. A la relación de lo dado y lo planteado en la teoría de Bajtín, Domínguez Caparrós dice: “Todo enunciado tiene dos aspectos: uno reiterable, que procede de la lengua, otro único, que viene del contexto de enunciación”.⁶⁵ Este sentido ambivalente al que Domínguez Caparrós alude representa precisamente el punto inicial de comprensión dialógica de toda expresión, porque toda manifestación tiene algo fijo y conocido en sí, pero adquiere algo innovador que la distingue de los demás fenómenos.

A continuación Bajtín traslada el carácter relacional del dialogismo al texto con la finalidad de determinar sus fronteras explicativas:

Cada texto presupone un sistema comprensible para todos [...] comprende una gran cantidad de textos heterogéneos naturales carentes de carácter sígnico que salen fuera de la esfera de una investigación humanística. [...] No existen ni pueden existir textos puros. [...] Así detrás de cada texto está el sistema de la lengua (*ECV*, p. 296).

Bajtín se refiere aquí a lo dado en la obra, a lo que se trasluce, que no pertenece al autor, a lo que el autor está contestando o acentuando. La intertextualidad o correlación de influencias sería aquí la noción más cercana a esto; así, por ejemplo, el género sincrético del auto sacramental medieval fue cultivado en el seno del pueblo, y temáticamente tipificado más tarde por Pedro Calderón de la Barca en un tono más religioso y maniqueo, oficializando su forma.

En cuanto a la noción de “texto puro”, se origina en la idea de que no hay discurso o palabra neutra, es decir, que no tenga un sentido o valoración. Bajtín alude aquí a cierta pureza o neutralidad sólo en tanto carácter lingüístico, material y objetivo del enunciado: “La concepción bajtiniana de las relaciones texto/contexto hunde sus raíces en su concepción de las relaciones yo/otro: no existe el texto en sí mismo; el texto como el “yo”, no puede aspirar a una clausura definitiva, a una autonomía excluyente”.⁶⁶ Y en este mismo sentido correlativo:

Pero al mismo tiempo cada texto (visto como enunciado) es algo individual, único e irrepetible, en lo cual consiste todo su sentido (su proyecto) [...] Este segundo momento o polo pertenece al texto mismo pero se manifiesta únicamente en la situación y en la cadena de los textos (dentro de la comunicación discursiva de una esfera dada) con otros texto (irrepetibles) mediante los específicos vínculos dialógicos (*ECV*, p. 296).

⁶⁵ *Teoría de la literatura*. Madrid, Centro de Estudios Román Areces, 2002, p. 230.

⁶⁶ J.V. Gavaldá. *Op. cit.*, p. 99.

Este último momento proviene del contexto puro, ligado a la idea de “autoría”; este texto recientemente elaborado o planteado “por un nuevo sujeto” representa un eslabón distinto en la cadena histórica. Con esto, Bajtín indica: “El texto (a diferencia de la lengua como sistema de recursos) nunca puede ser traducido hasta el final, porque no hay un texto de los textos, potencial y único” (*ECV*, p. 297). El elemento primordial para la comprensión del texto es representado por la permanencia de límites claros y fundamentales entre la parte dada (establecida) de la obra respecto de su parte creada (planteada) al mismo tiempo:

En su *Estética de la creación verbal*, Bajtín subraya cómo todo enunciado, sea de las dimensiones que sea, está precedido por enunciados de otros y le suceden enunciados-respuestas de otros, de modo que todo texto establece una relación dialógica con otros textos anteriores y posteriores. Bajtín habla de voces enmarcadas (varias voces enmarcadas en un mismo texto), es decir, un texto funciona de marco para que se reproduzca en él otro texto.⁶⁷

Hay que distinguir el desplazamiento de las marcas textuales entre el discurso autorial y el discurso ajeno a través de los “momentos” estéticos en la obra para ubicar los estilos.

El estilo surge debido al frecuente posicionamiento del autor entre su limitada visión de la vida y la libertad que el mundo de la obra le otorga. La selección del estilo directo o indirecto proviene de la relación entre los procedimientos estructurales y conclusivos que cubren al héroe y a su mundo, y el empleo de los recursos de elaboración y adaptación del material verbal. La noción de estilo en la mente del autor, por un lado concreta la unidad de las tensiones significativas del héroe, y por otro desempeña una extraposición segura, autónoma y positiva — originada en la parte más profunda de la subjetividad del autor— para salir librado estéticamente.

El artista selecciona determinado material lingüístico que lo ayude a interpretar la axiología de su vida. En esta frontera, entre la vida y su intención artística, existe una relación de conflictos y reconciliaciones. En el estilo existirá una de las dos concepciones siguientes: de novedad, o de énfasis. Esta intensa extraposición entre seguir la tradición o la posibilidad de innovar determina por sí misma una frontera donde el autor se desplaza desde la proyección de su obra.

El autor se encuentra en el umbral de lo subjetivo y lo objetivo, “entre la vida y la obra artística” correspondientemente; Bajtín explica: “en una aspiración a actuar y a crear directamente en el acontecimiento único del ser como su único participante” (*ECV*, p. 176). Gracias a la extraposición artística, el autor reduce al mínimo los momentos críticos: “la vida se vuelve comprensible y significativa tan sólo desde el interior, únicamente cuando la vivo en tanto

⁶⁷ D. Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002, p. 468.

que yo, en la forma de la actitud hacia mí mismo” (ECV, p. 177). Esta categoría valorativa del yo-para-mí en el autor tiene sentido de autoevaluación que se expresa en dos direcciones:

Una cultura estética es cultura de los límites y por ello presupone una atmósfera de profunda confianza que abraza la vida [...] El estilo confiere unidad a la apariencia transgrediente del mundo, [...] La visión del mundo organiza y une el campo de visión del hombre, el estilo organiza y une su entorno (ECV, p. 178).

Por ello, el estilo representa la forma de respuesta que el autor tiene hacia el futuro en el mundo, frente a la vida; al final se concreta gracias a su intención por conectar al personaje con la realidad. El horizonte del héroe está creado por sí mismo, pero de algún modo condicionado a su entorno trastocado por el autor. Esta interrelación los hace responsables ética y estéticamente.

Subjetividad del estilo y objetividad del género

La posición externa del autor tiende a dispersarse a tal grado que puede perder su especificidad estética; esta dificultad se genera por evidenciar la vida. Bajtín advierte que la extraposición “llega a ser un fenómeno morbosamente ético” (ECV, p. 179). El desplazamiento siempre se arriesga en dirección a lo cotidiano y así convive con los planos sociales y políticos, por eso se inclina hacia el aspecto ético. Esta transgresión externa de la forma estética se suscita “precipitada” y “ágil” (ECV, p. 180); en otra de sus obras Bajtín nos aclara mejor esta situación:

Es como si él mismo se encontrase en la tangente de la realidad que está representando. Esa contemporaneidad desde la cual observa el autor, incluye en sí misma, en primer lugar el campo de la literatura y el de la cultura, constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella.⁶⁸

Ahora bien, en oposición surge la extraposición interna, cuyos móviles son la “serenidad” y la “facilidad”, el autor goza de mayor libertad (ECV, p. 180); al respecto Bajtín explica:

De ahí que el término «imagen del autor» me parece no logrado; todo lo que, dentro de la obra, se ha convertido en imagen, y entra, es algo creado y no creador: si por eso entendemos autor creador, es una *contradictio in adjecto*; toda imagen es siempre algo creado, y no creador. Naturalmente, el oyente puede crear él mismo para sí una imagen del autor, generalmente la crea: es decir se imagina de alguna manera al autor.⁶⁹

La naturaleza misma del estilo conlleva a dificultades de carácter interno, y ese origen legítimo de los conflictos externos aparece debido a la idea de tradición en el autor. Se pone,

⁶⁸ *Teoría y estética de la novela*. p. 406.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 407.

como creador, a controlar estas dos variables artísticas: “Dentro de la obra, el autor es para el lector un conjunto de principios creativos que deben ser realizados, la unidad de los momentos transgredientes de la visión actualmente referidos al héroe y su mundo” (ECV, p. 181).

1.2. Conceptos operativos: itinerario dialógico del héroe

Es el planteamiento central de la metodología. Una vez conocido el origen de donde autor y héroe destacan durante la actividad artística, se desarrollan las tres unidades de análisis hacia el texto literario; la forma espacial-corporal, la interioridad temporal y el sentido poético en relación con el héroe son las líneas prioritarias en esta parte del presente trabajo:

La demostración de Bajtín se vincula a dos aspectos de la persona humana. El primero espacial, es el del cuerpo: ahora bien, mi cuerpo sólo se convierte en un todo cuando está desde fuera, o en un espejo (mientras que veo, sin el menor problema, el cuerpo de los demás como un todo acabado). El segundo es temporal y se refiere al “alma”: sólo mi nacimiento y mi muerte me constituyen como un todo, pero, por definición, mi conciencia no puede conocerlos desde el interior. El otro es a la vez constitutivo del ser, y fundamentalmente simétrico respecto a él: la pluralidad de los hombres encuentra su sentido no en una multiplicación cuantitativa de los “yo”, sino en cuanto que cada uno es el complemento necesario del otro.⁷⁰

1.2.1. La forma espacial del héroe

Esta parte de la teoría dialógica inicia con la posición exterior. Aquí se operan conceptos como extraposición, excedente de visión, entorno y horizonte, ya que aluden al análisis espacio-corporal del héroe: “En la tensión de estas relaciones se constituye la representación artística del mundo, que materializa una estrategia valorativa; toma cuerpo ese «encontrarse fuera» del sujeto discursivo respecto al universo representado”.⁷¹ Aquí se aprecia la expresión del objeto artístico en su contexto literario valorado por el autor, es decir, es el yo-para-el otro del héroe; por esto se dice que esta parte del análisis se orienta al exterior del personaje.

Para Bajtín las ideas estéticas han pasado por un debate histórico en cuyo centro temático florece la imagen del hombre, discusión que se ha extremado: unos defienden el interior espiritual del Ser, y otros se oponen desde lo material de la Existencia. Este diálogo comenzó en la época griega, se agudizó durante la era cristiana y ha llegado a estabilizarse en el Renacimiento; Bajtín conceptualiza estas corrientes extremas en “expresiva” e “impresiva”, consolidadas así en la época contemporánea. El período más productivo de esta histórica polémica sobre la imagen del

⁷⁰ T. Todorov. *Op. cit.*, p. 81.

⁷¹ J. V. Gavaldá. *Op. cit.*, p. 98.

hombre empieza con el neoplatonismo cristiano cuyo cuestionamiento será precisamente el límite o umbral entre el cuerpo interior y el cuerpo exterior.

El análisis espacio-corporal del héroe va del exterior al interior: apariencia externa, fronteras exteriores, acciones exteriorizantes, imagen corporal y representación. También nos centramos en las conexiones del cuerpo con el ambiente: el entorno cercano al héroe y los alcances del héroe: el horizonte. Entre la apariencia del personaje y su horizonte, hay un recorrido sobre la singularidad de su ser respecto de los objetos materiales a su alrededor, su valoración sobre las cosas, es decir, su percepción y el valor de los otros sobre él. De este modo, la lejanía o cercanía entre él, los otros personajes y la naturaleza o la cultura tienen ya un sentido de extraposición estética de cara al autor, porque se aprecia su unidad temática a través de los planos espaciales, de su acabado superficial. Por lo tanto, el autor presenta el mundo al héroe y pone a su vez al héroe en el mundo para el receptor.

1.2.1.1. La vivencia autoconsciente del héroe

El autor confiere el propósito vital al héroe como a un sujeto hacia su mundo en tanto “frontera estéticamente significativa” (ECV, p. 28); ahí mismo, Bajtín se refiere a esta parte como “orientación hacia el cuerpo del personaje”. Cada individuo tiene mejor contemplación del otro según la distancia en que se encuentre: “las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada” (ECV, p. 28). El propósito del autor es otorgar singularidad o unicidad al héroe, cuyo interior está repartido cognoscitiva, ética y estéticamente. Entonces surge la independencia del héroe como producto de la vivencia con el autor en una suerte de coincidencia: el autor asume el horizonte vital de su personaje junto a los objetos —ya sean imágenes o conceptos— accesibles desde su extraposición. La conclusión y la constitución del héroe representan los puntos de encuentro entre las vivencias del autor con el mundo interior de la obra. De este modo, los valores que componen la imagen del héroe son extraídos de la visión, voluntad y sentimiento del autor durante su actitud artística.

La apariencia externa del héroe

Una vez orientándose la vivencia y la conclusión, se produce con ellas la apariencia externa: “conjunto de todos los momentos expresivos del cuerpo humano [...] su valor estético” (ECV, p. 33). Sólo así, la vivencia del cuerpo detona la experiencia interna hacia el individuo a través de

los sentidos, la sensación en general es interna. Los personajes alrededor del protagonista están representados externamente para él, y cada personaje se vive por dentro. El autor se debate entre el interior y exterior de su héroe, en su expresión hacia fuera. Así, “la apariencia no debe tomarse aisladamente con respecto a la creación artística verbal; [...] las imágenes de la juventud, edad madura o vejez en su continuidad plástica: todos éstos son momentos que pueden ser expresados como historia del hombre exterior” (ECV, p. 39).

Las fronteras exteriores del héroe

Al momento liminal entre el ser y el mundo se le denomina “plástica externa del hombre”. La vivencia en la frontera se traduce en términos expresivos de indicios, imágenes y nociones: “Es la conciencia del hecho de que yo no me encuentro, en toda mi plenitud, en esta imagen [...] lo más importante de una vivencia real de uno mismo permanece fuera de la visión exterior” (ECV, p. 41). Las limitaciones externas del héroe expresan indicios de su autoconciencia. Por esto, el autor no puede incluirse con plenitud en las objetivaciones de su héroe, porque está por encima de toda su creación. Autor y héroe “no se imaginan seres distintos del todo entre sí”; en ambos casos “el otro está constituido y ubicado para mí en su imagen externa” (ECV, p. 42). En este punto es la vivencia concreta puramente estética el centro del análisis aquí planteado.

Acciones exteriorizantes del héroe

El tercer momento consiste en el exterior del héroe expresado hacia el mundo, es decir, sus actos. Con esto se vive el valor estético de las acciones junto a su plano consciente, se viven tanto las acciones como su espacio de acción. Significa que la autoconciencia del que actúa se vivencia; porque todo lo que está dado espacialmente tiende hacia dentro. A través de los sentidos el exterior se traduce en sensaciones propias, se vislumbra su diálogo interno. Se vive desde el interior porque los sentidos completan lo vivido: la conciencia y la autoconciencia. Este tercer momento produce la relación del sujeto con objetos, o con otros sujetos, determinados por el aquí y ahora. Bajtín se refiere a una concepción plástica y visual de la acción verbal, cuyas características pictóricas de las acciones exteriorizantes no coinciden en momentos con la finalidad interna de la misma acción ni con su sentido: la extraposición autorial resulta intensa e interpretativa respecto del umbral interior-exterior del héroe.

1.2.1.2. Encarnación de los valores internos del héroe

La proyección exterior representa el momento en que se incorporan los valores internos; la encarnación de estos valores se ha conformado a través de estas tres etapas: 1. Las vivencias dentro de la autoconciencia en relación al otro; 2. La apariencia exterior y los límites externos; y 3. Las acciones físicas externas. El cuerpo propio se vive interiormente y el cuerpo del otro es exterior siempre, así el cuerpo tiende a singularizarnos. No es posible contemplarse uno mismo, la intuición ayuda a contemplar al otro, cada quien se reconoce mediante la admiración del otro en un plano valorativo y estético. El cuerpo resulta autosuficiente sólo a través del otro, por la acción formadora del otro: “Es sólo el cuerpo interior —la carne pesada— lo que se le da al hombre mismo, y el cuerpo exterior del otro a penas está planteado: el hombre tiene que crearlo de una manera activa” (ECV, p. 52). Nuestro cuerpo, por sí sólo es una totalidad relativa respecto a los otros, y respecto del ambiente, al mismo tiempo; nuestro ser exterior es sólo una parte del todo.

Imagen del cuerpo

Históricamente, la imagen de la forma exterior del hombre se ha desarrollado positivamente para la estética y la crítica literaria. Las caracterizaciones se han diversificado desde el principio en dos tendencias: “en el primer caso, el fundamento sería la categoría valorativa del yo, a la cual se reduce también el otro; [...] en el segundo caso, se trataría de la categoría del otro, que también abarca al yo” (ECV, p. 53). Bajtín da mucha importancia a la discusión sobre la imagen del hombre porque de ella se desprenden juicios no sólo estéticos, en cuanto a la disyuntiva plástica o pictórica, sino éticos y gnoseológicos de cara a la filosofía. De este modo, las fases de conceptualización son las siguientes:

- **Dionisiaca:** El cuerpo y el alma existen separadamente, ya que ésta es de carácter etéreo y difuminado en la naturaleza: “predomina una vivencia interna pero no solitaria del cuerpo”; el interior del ser es mediador: “las facetas plásticas empiezan a decaer”; se encuentra el cuerpo, el alma y los otros sin relación: “lo interior perdió su autoritaria forma exterior, pero todavía no ha encontrado una forma espiritual” (ECV, p. 54).
- **Epicúrea:** Se desarrolla una tendencia mediadora entre el interior y el exterior del Ser: “se trata de un cuerpo interior, es un cuerpo que aún no se aísla del valor positivo del

otro”; en tanto conjunto de necesidades y satisfacciones: “el cuerpo individual toma conciencia de sí mismo” (ECV, p. 54).

- **Estoica:** Florece la negación absoluta del exterior y se acentúa el interior del individuo: “En la base de la concepción del hombre se coloca la vivencia propia (el otro soy yo) de allí que aparezca la dureza (el rigorismo) y la fría falta de amor en el estoicismo”. La negación del cuerpo alcanza su punto máximo con la siguiente tendencia, pero mientras: “muere el cuerpo exterior y se inicia la lucha con el interior” (ECV, p. 55).
- **Platónica:** Surge la aceptación de la dicotomía del ser en una sola unidad irrepetible: “tiene lugar un desdoblamiento, se crea una nueva persona y ésta a su vez se desdobra en el reflejo propio; [...] la teoría de la emanación: yo me pienso a mí mismo, yo en tanto alguien pensado (producto del autorreflejo) me separo del yo pensante” (ECV, p. 55).

De estas corrientes se van retomando aspectos específicos en el transcurso de cada época del pensamiento posterior; el platonismo significó una breve estabilidad ya que “resolvió” los conflictos anteriores. Entonces, desde la antigüedad, durante lo que Bajtín llama “proceso de constitución de la idea del hombre” se definieron claramente estas dos vertientes que se expresan todavía en el siglo XX. En la primera tendencia, domina una concepción individual: “el hombre soy yo tal como estoy viviendo a mi persona y los otros son idénticos a mí”; y en la segunda tendencia domina una visión colectiva: “el hombre más bien se identifica con los otros hombres que lo rodean; tal como yo los percibo y yo soy igual a otros” (ECV, p. 53).

Bajtín advierte que, durante la constitución de estas visiones sobre el otro, resultó la interpretación estética positiva; “el cuerpo, dice Bajtín, vivía como un valor biológico; más tarde se inclinó hacia lo cognitivo y después al idealismo puro” (ECV, p. 54). Estas valoraciones son simultáneas y complementarias, porque el hombre está determinado por ambos aspectos a través de su existencia individual y social; el carácter se constituye en función de los otros, pero siempre conservando el interior singular hasta donde es posible.

La idea de cristianismo en Bajtín surge a raíz de la imagen del hombre; Tatiana Bubnova anota lo siguiente: “La interpretación bajtiniana del mundo en el *Antiguo Testamento*, en pocas y exactas palabras, resume toda una serie de intuiciones propias y ajenas” (ECV, p. 186). Y la traductora nombra a Moses Mendelssohn, Herman Cohen, Martin Buber y Franz Rosenzweig, quienes comparten la misma noción con Bajtín, pero destaca el enfoque de éste último:

La corporeidad del *Antiguo Testamento* se describe por excelencia como interior, es decir, no como contemplación desde el exterior, sino como vivenciada empáticamente en el interior, en tanto que necesidad y satisfacción, y sin embargo no como la corporeidad individual de un solo hombre sino como la corporeidad colectiva de una comunidad étnico-sagrada: «la unidad del organismo del pueblo» (ECV, p. 186).

En esta misma nota Bubnova va aclarando la importancia del matiz bajtiniano, y recorre varios pasajes del *Nuevo Testamento* en relación a la imagen corporal judeocristiana, que a continuación se resume: “cuerpo santo”, “único cuerpo”, “cerrazón corporal”, “principio ascético”, “una sola carne”, “todo pecado que cometa el hombre es algo exterior a él”, y “gran misterio del matrimonio” son motivos alusivos a su sincretismo romano-helenístico (ECV, p. 187). En consecuencia, la imagen del cuerpo cristiano se incorporó al neoplatonismo durante la época romana con Plotino, Porfirio, Gregorio Niceno, más tarde con Meister Eckart, Bernardo de Claraval y Francisco de Asís (ECV, p. 188).

Neoplatonismo y cristianismo

La extraposición estética toma importancia como pilar fundamental en la alteridad según Bajtín: nuestro poder de auto-transgresión resulta estéticamente positivo. En la vida no puedo pasar desapercibido de cara a la existencia de los demás, esta idea es relevante en Todorov también:

Las pocas referencias explícitas a la religión en sus escritos publicados, permiten reconstruir su posición. El cristianismo es una religión en ruptura radical con las doctrinas anteriores, y particularmente el judaísmo, en cuanto ya no ve a Dios como una encarnación de la voz de mi conciencia, sino como un ser fuera de mí, que proporciona el tipo de transgresión que necesito.⁷²

En la fase neoplatónica se da un progreso: “el ser se consagra a sí mismo en el inevitable arrepentimiento del cuerpo. [...] todo, —el universo, Dios, los otros hombres— es un yo-para-mí [...] el hecho de que todos ellos también sean un yo-para-otros es casual e inconsistente y no origina una apreciación nueva” (ECV, p. 55). La fase cristiana siempre fue compleja y heterogénea; la actitud para con la persona deviene “intachablemente pura” y con un aspecto estético fundamental: la bondad. El cristianismo se concentra en lo ético del yo-para-mí, pero infinitamente bueno hacia los otros: “el sacrificio absoluto de sí mismo y el perdón absoluto para el otro” (ECV, p. 56). Para el cristianismo lo estético siempre está subordinado a lo ético.

El saber que el otro puede verme condiciona radicalmente mi conducta: “Debo amar a otro y no debo amarme a mí mismo, pero él puede y debe amarme. Cristo es el otro sublimado, otro

⁷² *Op. cit.*, p. 83.

puro y universal”.⁷³ El carácter social del ser humano cimienta su moral no en la piedad, ni en conceptos universales abstractos sino en el reconocimiento de las relaciones humanas concretas: “La diferencia importante no está en la naturaleza humana o divina de este mediador universal: “el Cristo de Bajtín es una figura suficientemente humana [...] el otro participa e interviene en mí comparativa y constitutivamente”.⁷⁴

Finalmente, de cara a la época moderna, Tatiana Bubnova va anotando los preceptos neoplatónicos que se mezclaron con el cristianismo durante la Edad Media y el Renacimiento, en cuyo transcurso se ha dado una serie de cambios culturales enriquecedores para el arte literario y pictórico, cambios no sólo reveladores sino fundamentales en la época contemporánea. Con esto se confirma la idea que Bajtín desarrolla sobre el beneficio positivo —en el sentido de “exitoso”— hacia la conciencia estética; porque la imagen del héroe fue reconociendo todos estos cambios —con todo su sincretismo—. El naturalismo místico de San Francisco de Asís en el “Canto del Sol” y el “Hermano Asno” de sus *Floreциllas*, las pinturas naturalista-sagradas de Giotto di Bondone, la ambivalencia y sofisticación en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, el antropocentrismo realista divinizado de Leonardo Da Vinci, Rafael y Miguel Ángel, el individualismo sensualista de Bocaccio son ejemplos que enlista Tatiana Bubnova a propósito de las alusiones mencionadas por Bajtín, y *Secreto (Secretum)*, que por su naturaleza temática se perfila como género simbólico, en relación al auto sacramental, a propósito:

Diálogo de Francisco Petrarca, surgido entre 1342 y 1343, reelaborado entre 1353 y 1358, en cuyas alegorías destaca el mismo Petrarca (Francisco), la Verdad personificada, [...] como pecaminoso; y se defiende o mejor dicho, se describe acriticamente como una dación objetiva no sujeta a cambios (la figura principal de Petrarca como participante del diálogo) (*ECV*, p. 190).

La concepción que del cristianismo tiene Bajtín es de índole histórica, se refiere a su transcurrir a través de las tradiciones. De este modo atribuye su influencia más fuerte durante la Edad Media y sólo muy pocas variantes en el Renacimiento: “En una salen al primer plano las tendencias neoplatónicas: el otro es ante todo un yo-para-mí; la carne en sí misma, tanto en mí como en él, es mala. [...] En la otra encuentran su experiencia ambos principios de la actitud valorativa en su particularidad: la actitud hacia uno mismo y la actitud hacia el otro” (*ECV*, p. 57). Estas concepciones se han polarizado en la época moderna de tal modo que “la idea del hombre

⁷³ T. Todorov. *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

es siempre monística” o monológica; y el siglo XX se caracteriza por el regreso a “viejos símbolos y antiguos mitos” (ECV, p. 391).

Uno de los problemas, dice Bajtín, de las ciencias humanas consiste en la falta de relación con el pasado para identificar los fenómenos culturales y de identidad de esta época; esa idea corre a través de su teoría cronotópica (ECV, pp. 381-392). Al explicar la vaguedad en el pensamiento filosófico actual, Bajtín asevera: “En las ciencias humanas la precisión representa la supresión de la otredad de lo ajeno sin convertirlo en puramente propio”; aquí mismo Bajtín da los pormenores a seguir al respecto:

La fase antigua de la personificación (personificación mitológica). La época de cosificación de la naturaleza y el hombre. La fase actual de la personificación de la naturaleza (y del hombre), pero sin la pérdida de la cosificación. En esta fase, la personificación no tiene carácter de mito, aunque no le es hostil y usa a menudo su lenguaje (convertido en lenguaje de símbolos) (ECV, p. 391).

Es así como la percepción de las formas de la naturaleza, la observación entre nosotros mismos, de nuestra apariencia, resulta coyuntural para el avance histórico, porque se está conformando una nueva imagen del hombre ahora mismo, cosa que por la falta del enfoque histórico no estamos comprendiendo:

Era necesario devolver al hombre (al protagonista) el nombre perdido. El modelo de la totalidad última, el modelo del mundo que se encuentra en los cimientos de cada imagen artística. Este modelo del mundo se va reconstruyendo a lo largo de los cientos de años (en términos radicales, a lo largo de milenios). Las nociones espaciotemporales en las que se funda este modelo, sus dimensiones semánticas y axiológicas y sus gradaciones. El sistema de los símbolos folclóricos que se han ido construyendo durante milenios, encaminados a representar el modelo de totalidad última. En los símbolos de la cultura oficial se encuentra sólo una pequeña experiencia de la parte específica de la humanidad (además, se trata de un momento dado, interesado en su estabilidad).⁷⁵

Bajtín da a entender que el hombre del siglo XX permanece en búsqueda, pero con el transcurrir de la Historia cada vez más echa un paso atrás; la volatilidad actual encuentra cierta estabilidad en los referentes pasados, contrario a lo que promueven los postmodernistas.

1.2.1.3. Las funciones expresivas e impresivas del cuerpo exterior

¿Para qué hace Bajtín este recorrido sobre la imagen antropomórfica?, ¿Qué sentido metodológico encierra? Los enfoques vertidos desde la antigüedad hasta el renacimiento incurren en posiciones radicales que para los siguientes siglos resultarán positivos porque atrajeron una

⁷⁵ *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 154.

concepción fundamental hacia la estética: la percepción del objeto artístico. El aspecto espacial-corporal del análisis dialógico resuelve las polémicas más trabadas de la estética: la contemplación activa del autor frente a la contemplación pasiva del personaje. Pavel Medvedev —uno de los colaboradores de Bajtín— escribe sobre las reacciones formales entre autor y héroe:

Los formalistas reducen la percepción, tanto la contemplativa como la creativa, a unos actos de confrontación, comparación, distinción y contraposición, es decir, a actos analíticos puramente lógicos. Estos actos competen por igual tanto a la percepción adecuada del lector como a la intención creativa del propio artista. Gracias a ello, la percepción artística se racionaliza extremadamente y llega a ser inseparable del análisis histórico-literario.⁷⁶

El devenir de este binomio estético se explica aquí porque es a través de la forma artística corporal del héroe donde se encuentran el interior poético de la obra y el exterior vivencial del autor, es decir, se vuelve un asunto de carácter espacial. La actividad transgresora del autor representa el enfoque impresivo y la permanencia del héroe manifiesta la función expresiva de esta relación artística. El autor se desempeña a través de la función impresiva, y la función expresiva refleja el desempeño del héroe como sujeto. Tanto el rasgo impresivo como el expresivo se desarrollan a raíz de la contemplación compartida del autor como lector “potencial”; con esto, el autor se coloca en actitud de lector posible debido a su excedente de visión estética. El autor es contemplador respecto del héroe contemplado, entonces el lector es contemplador junto con el autor respecto al mismo héroe, comprensión fundamentada en la alteridad como condición comunicativa primordial del arte.

Bajtín reúne estas oposiciones y advierte: “ahora, cuando hemos aclarado el significado de los momentos expresivos e impresivos en el acontecimiento artístico, se vuelve claro el hecho de que es precisamente el cuerpo exterior el centro valorativo de la forma espacial” (*ECV*, p. 86). De aquí que la noción espacial de la obra literaria resulte complicada porque se remite a sus propias relaciones de parecer, lo cual puede resultar subjetivo e impertinente para el análisis estético. Pero es precisamente aquí donde Bajtín se da a la tarea de explicar la dialéctica entre la colocación empática del autor hacia el interior corporal de su héroe, surge la labor de exteriorización, como llama Bajtín a la representación del exterior del héroe: su apariencia artísticamente desempeñada. Los conceptos que ayudan a confirmar las fronteras estéticas de esta relación son el “horizonte” y el “entorno” del héroe desarrollados por Bajtín.

⁷⁶ *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza, 1994, p. 259.

Interioridad y “empatía amorosa”

Primeramente, al respecto, Todorov aclara el lugar que la simpatía tiene en el análisis dialógico: “El objeto de sus análisis literarios es otro: el estatuto de los discursos en relación con los interlocutores presentes y ausentes (monólogo, diálogo, cita y parodia, estilización y polémica), por una parte; la organización del mundo representado, particularmente la construcción del tiempo y del espacio (el “cronotopo”), por otra”.⁷⁷ La empatía florece de la vivencia.

Bajtín explica que “el momento puro de la vivencia participativa o empatía es en su esencia extraestética”, formalmente cognitiva pero éticamente externa, y continúa: “Pero no existe este momento interno unitario; [...] En casos semejantes incluyen al autor como ayuda: al participar de su vivencia nos posesionamos de la totalidad de su obra” (*ECV*, p. 64). Resulta del trabajo en los umbrales, desplazándose con su excedente de visión —en lo que los impresionistas llaman “juego”— aludiendo a la imitación e ilusión estética de la realidad; pero el juego es positivo para el objeto estético, aunque no pertenezca a la obra ni sea la intención del autor: “el juego no representa nada sino que imagina” (*ECV*, p. 72). Bajtín acepta la empatía “emparentada con el amor”; esta explicación cambia bruscamente el origen psicológico que la estética expresiva le daba. Esta idea matiza la expresión emocional y volitiva del héroe, le da tono significativo, le otorga alma y cuerpo, porque la empatía amorosa reconoce enteramente el significado de la vivencia estéticamente: “es una vivencia realizada en una forma totalmente diferente de la que aparecería en una real para el mismo sujeto de esta vida” (*ECV*, p. 78).

Para confirmar esta interpretación, los argumentos de Antonio García Berrio se citan a continuación: “el autor promueve sus tesis dejando asociar su propias preferencias mediante procedimientos fácilmente reconocibles por su público: el más común de los cuales es la simpatía”.⁷⁸ Se trata de fuerzas vivas que determinan la forma y el estilo del texto literario: autor-héroe y receptor; García Berrio continúa: “se puede afirmar en general que la solidaridad ética persuasiva de la obra está íntimamente vinculada al grado de eficacia en la representación artística de la tesis moral, como señalaba el mismo Bajtín”.⁷⁹ Una percepción artística fiel está representada vívida y específicamente por la interrelación del autor con el mundo representado, donde radica su destinatario. En consecuencia, García Berrio afirma: “ya que en definitiva, lo propio de la argumentación general artística de la literatura es la seducción del lector por la

⁷⁷ *Op.cit.*, p. 85.

⁷⁸ A. García Berrio. *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1994. p. 227.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 229.

simpatía de la representación en cada momento de la misma, de lo que depende fundamentalmente es de la capacidad de acierto literario en las estructuras artísticas de la expresividad”.⁸⁰

Representación o exterioridad

Bajtín explica el objeto estético como acontecimiento y reconoce el concepto de “representación” por los siguientes motivos: a) “puede ser válido tanto para las artes espaciales como para las temporales”; b) “esta palabra transfiere el centro de gravedad del héroe al sujeto estéticamente activo que es el autor”; y c) “en ese sentido se puede decir que la forma es resultado de la interacción entre el héroe y el autor” (*ECV*, p. 79). En la representación, el héroe se muestra pasivo pero a su vez concreta la forma, ésta debe ser congruente en tanto sus propósitos vitales, porque el autor se encarga, desde el exterior, de que la forma sea expresiva y conclusiva. Esto se logra mediante una intensa y solidaria transgresiva del autor-contemplador: el que se mantiene activo es el autor.

El artista, dado su excedente visual, crea un héroe concreto y único a la vez, pero no concluido todavía; el héroe permanece abierto debido a que el autor ha ofrecido nuevas oportunidades al consolidarlo estéticamente; el héroe no presiente el sentido artístico, sino el aspecto ético, pero el autor lo concluye estéticamente: “de ahí que el ser estético —hombre total— no se fundamente desde el interior, desde una posible autoconciencia, y es por eso por lo que la belleza, dado que nos abstraemos de la actividad del autor contemplador, nos parece pasiva e ingenua y espontánea” (*ECV*, p. 86).

1.2.1.4. Horizonte y entorno: totalidad espacial del héroe

La creación verbal no se estructura en una forma espacial externa porque no opera con el espacio, el material literario consiste en palabras, la disposición textual, llámese estrofa, capítulo o acto. Bajtín dice que el de la literatura “es un material no espacial (el sonido de la música es aún menos)”. El otro aspecto de la forma deviene interior, “forma de objeto estético”, reside en el significado artístico que refleja una visión estética: “un mundo que se construye sobre la base de una obra artística dada” (*ECV*, p. 87). De este modo, el cuerpo externo del héroe está dado estéticamente a través de límites colindantes al mundo, y los valores de su mundo son dados ética

⁸⁰ *Ibidem*.

y cognoscitivamente, esto representa el momento necesario de la dación artística; el héroe desarrolla los valores ético-cognoscitivos que le pertenecen y el autor lo contiene mediante la formación estética, esta reciprocidad axiológica es a lo que Bajtín llama “necesariedad”: “un poeta crea una apariencia, una forma espacial del héroe y de su mundo mediante el material verbal; su falta de sentido interno y de su facticidad cognoscitiva externa son comprendidas y justificadas por él estéticamente, al volverla artísticamente significativa” (ECV, p. 89).

En este sentido la extraposición se torna fundamental, ya que la selección del material y la ideología están subordinadas a la arquitectónica del héroe; el autor debe permanecer en la frontera de lo interno y lo externo, entre el espacio y el tiempo. La permanencia del autor-creador da contenido vivencial al héroe desde el exterior, y da forma, con base en valores estéticos, a la concordancia del héroe en la obra. El autor medita y visualiza el rededor lejano y cercano de su héroe. Los objetos exteriores “fortuitos” al héroe están creados mediante la relación entre horizonte y entorno: “Es una doble combinación del mundo con el hombre: desde su interior, como su horizonte, y desde su exterior, como su entorno” (ECV, p. 90). El entorno es en gran medida una aportación del autor, pero el horizonte es producto del héroe. El lector, el tercero en la discusión, es quien da el sentido a estos dos elementos de la comunicación artística.

1.2.2. La Totalidad temporal del héroe

Esta parte de la teoría se desplaza desde el yo-para-mí del héroe, en su interior, como valoración orientada hacia la conducta cognoscitiva, en su contenido perceptual. El autor trabaja la mente del héroe, su entendimiento, la visión de su propio mundo; es precisamente aquí donde el autor se coloca hacia la concreción compositiva del género literario: “Bajtín afirma la necesidad de distinguir la empatía, la identificación, por la que el novelista se pone en el lugar del personaje”.⁸¹ La noción del tiempo en la creación literaria está determinada por las cualidades del género literario y la proyección del autor por dar fin a la anécdota: “El autor creador se desplaza libremente [en la obra]: puede comenzar su narración por el final, por el medio, o por cualquier momento de los acontecimientos representados, sin que destruya, sin embargo, el curso objetivo del tiempo en el acontecimiento representado”.⁸²

⁸¹ J. V. Gavaldá. *Op. Cit.*, p. 98.

⁸² M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. p. 406.

Durante el desplazamiento estético, el autor compensa la objetivación artística que ejerce sobre su héroe, al proyectarlo mediante anticipaciones formales, con un trato más simpático, más cercano; dado que la disparidad de tiempos entre ellos trae una lucha de intereses: “Aquí aparece claramente la diferencia ente el tiempo representado y el tiempo que representa. Pero ¿desde qué punto espacio-temporal observa el autor el acontecimiento que está representando?”⁸³ Hay dos tiempos en la obra: el tiempo vivencial del personaje y el tiempo verosímil del género literario, al que el creador se ciñe. El autor tiene que alejarse, en una suerte dialéctica, porque a través de la extraposición puede tomar aspectos de la vida que se reflejan al interior de su héroe: “si hablase de un acontecimiento que me hubiera sucedido a mí mismo, ahora mismo, me encontraría, como narrador de ese acontecimiento, fuera ya del tiempo-espacio en que se acaba dicho acontecimiento”⁸⁴ La transgresión temporal resulta más difícil por ser más delicada.

Bajtín resuelve esta complicación a través de las refracciones del estado interior del autor y el estado interior del héroe; surge una suerte de reflejos entre ellos, esto es precisamente lo que va resolviendo tanto la interioridad ético-cognoscitiva del héroe como la labor estética del autor:

Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio «yo», con el «yo» acerca del que estoy hablando, es tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo. El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación.⁸⁵

La memoria, como actividad cognoscitiva dada, juega un papel importante tanto en el autor como en el héroe de cara a la estructuración del género, por eso la posición fronteriza del autor se vuelve más intensa entre el discurso interior del héroe y el transcurso vital del mismo personaje. Esta noción tiene repercusiones estéticas, por un lado, hacia el canon del género, y por otro, hacia el estilo del autor en su obra. El creador debe resolver el ciclo vital del héroe con el estatuto temporal que el género literario trae consigo. De este modo, la vida o la muerte de un personaje están directamente relacionadas con cualquier aplicación estructural del autor hacia su composición y hacia su estilo, como hacia la temporalidad y hacia la espacialidad a la vez:

Basta de decir que en ningún dominio de la creación ideológica, excepto en el arte, existe el problema de la conclusión en el sentido propio de la palabra. En la literatura, la clave del asunto está justamente en esta conclusión sustancial, objetiva y temática, pero no en una superficial conclusión discursiva del enunciado. Cada género es un modo especial de construir y de concluir

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 407.

⁸⁵ *Ibíd.*

la totalidad, y, sobre todo se trata de una conclusión sustancial, temática y no de una terminación sólo condicional o formal.⁸⁶

Todo momento temporal, en el héroe o en el autor, se orienta hacia cualquier parte de la estructura compositiva de la obra, por eso el autor se desplaza para contrarrestar esta discordancia temporal. De este modo, el significado artístico del nacimiento o la muerte de un personaje resulta delicado frente a la temporalidad de la obra, porque adquiere doble significado estético: en lo espacio-corporal y en lo interior-temporal. La meta del autor es salir librado rumbo al sentido.

El cuerpo interior se expresa plenamente en la forma del alma, entonces, ésta se genera a través del tiempo, y regresa a él. De este modo el alma representa una totalidad dada gracias al tiempo; consiste en la manifestación de la vida interior: “se constituye mediante categorías estéticas” (*ECV*, p. 93). El tiempo o el alma muestran el Ser en proceso; entonces la conciencia se afianza y la autoconciencia se incrementa debido a la participación de la memoria. De este modo, Bajtín se refiere a la totalidad temporal del héroe y menciona que la discusión sobre el alma se desarrolla en la estética, metodológicamente pertenece a la estética; ya que el tiempo expresa una determinación tácita del hombre, se manifiesta emocional y volitivamente en la creación. Cualquier noción o uso del tiempo debe ser positivo para la forma de la contemplación: la estructura temporal parece ausente pero ya está ahí, implícita en la organización de los actos o capítulos, en el interior del héroe, quien puede no verlo en sí debido a que el tiempo tiene una expresión diferente para él, en cuanto contenido de la obra, respecto de la concepción formal-temporal para el autor.

1.2.2.1. Actitud emocional y volitiva hacia el determinismo interior del hombre: el doble problema de la muerte (desde dentro y desde fuera)

El desarrollo del alma atañe a la vida, el nacimiento y la muerte son sus límites. La memoria muestra el aspecto infinito del interior. Es en ella donde las cosas (objetos), los eventos y cualquier identidad cobran sentido para nosotros. Los cimientos del alma representan la base de la vida interior hacia fuera, “desde otra conciencia” (*ECV*, p. 94); el artista trabaja del umbral interior hacia fuera, ya que su personaje se encuentra frente a mí: “de una extraposición interna y una contraposición del otro” (*ECV*, p. 94). La configuración la mente está formulada en la frontera de mi yo-para-mí y en la situación del otro-para-mí. La visión de cada quien se mantiene activa

⁸⁶ Pavel Medvedev. *Op. Cit.*, pp. 208-209.

tanto hacia el exterior como al interior del otro; esta condición “lucrativa” y “productiva” se genera en el plano vivencial orientándose estéticamente, porque detona la comprensión, cuyo matiz simpático es dado tácitamente.

Comprensión simpática

El otro aspecto de la valoración, ya sea ético o cognitivo está en la comprensión, pero ésta no es enteramente satisfactoria para la estética, así que la actividad artística le agrega el ejercicio del alma: “en el seno de toda instancia discursiva no puede haber comprensión sin valoración, sin juicio de valor. Las dos operaciones son inseparables, subraya reiteradamente Bajtín; se ejercen simultáneamente y constituyen un acto total”.⁸⁷ La visión simpática proyecta una actitud de valoración entonacional: “La comprensión no puede ser jamás neutra: en realidad, siempre resiste a cualquier tentativa de neutralización o eliminación”.⁸⁸ Es en la entonación donde la valoración encuentra su expresión más pura. La entonación establece un vínculo entre la palabra y el contexto extraverbal. Esto último refleja la condición oral de la comprensión dialógica.

La comprensión simpática hacia el otro establece una valoración constantemente renovadora, proyecta la arquitectónica de uno ante la vida interior del otro; al desarrollarse la comprensión empática, se reconstruye estéticamente un nuevo Ser en afán de perfección: “La vida interior (el alma) se construye o bien en la autoconciencia, o bien en la conciencia del otro, y en los dos casos el empirismo del alma se supera igualmente” (*ECV*, p. 94). Son fronteras temporales el principio y el fin de la vida: “su nacimiento y muerte en su significación conclusiva” (*ECV*, p. 95). Uno no puede autodefinirse, sólo el otro puede valorarnos, uno mismo no puede encontrar la definición de uno mismo, el sentido se da en función del otro. Tenemos noción de la vida interior gracias al discurso, al diálogo. En la comprensión amorosa se da lugar a dos o más voluntades mediante sus almas: es la comunicación.

Este participar permanente de todos los actos de nuestra conciencia determina no sólo su contenido, sino también aquellas valoraciones que van impregnando la conciencia y el tono emocional de la misma conciencia; al respecto Malcuzyński afirma: “Esto nos lleva al “tercero” en la concepción tripartita bajtiniana de la dialogía [...] No se limita a recibir pasivamente el

⁸⁷ P. Malcuzyński. “Posiciones bajtinianas: diálogo y poética”, en *El horizonte interdisciplinario de la retórica*. Helena Beristáin. UNAM, México, 2001, p. 206.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 207.

rumor polisémico, sino que escucha, coparticipa, activamente, creativamente.”⁸⁹ La comprensión simpática configura el grado de intimidad entre autor y héroe, y por su parte, el oyente se desenvuelve en una constante interrelación con el autor.

Memoria, conocimiento temporal

La memoria, cognitivamente, representa una noción dada a través del tiempo, estéticamente establece la interiorización del mundo y el modo de la autoconciencia. De esta manera, la memoria participa como elemento común entre autor, héroe y lector: “Con ello Bajtín da importantes pasos para la ampliación del formalismo hacia una fenomenología de la comunicación y de la recepción, pasos que constituyen el tránsito del formalismo a la Pragmática”.⁹⁰

El tiempo consiste en “determinismo fronterizo” (ECV, p. 96) puro, la memoria es el aspecto cualitativo coetáneo al tiempo. Con la noción de memoria se concreta la conclusión proyectiva de la obra. Bajtín va forjando aquí la idea de que la forma del héroe tiende hacia la forma de la contemplación artística y el tiempo del héroe tiende hacia el contenido de la contemplación artística: “se puede estéticamente justificar y concluir al otro, mas no a uno mismo” (ECV, p. 97). La noción de la muerte produce un punto de inflexión en la actividad estética: “se me presenta toda la vida del otro fuera de mí, y es ahora cuando se inicia la estetización de la personalidad”, (ECV, p. 98) precisamente mediante la memoria, que juega un papel doble en la creación artística: “en la autoconciencia del héroe y en la forma temporal de la obra” (ECV, p. 98).

La transgresión temporal permite esta actividad intensa que va del interior del héroe a la forma compositiva de la obra. La memoria representa un elemento cognitivo implícito en la totalidad temporal de la estructura: “Para Bajtín, un texto es siempre una forma de comunicación, un acto de habla que espera un lector, que produce discusiones activas, comentarios, críticas, etc., y está orientado por lo que otros textos han dicho sobre el tema y, del mismo modo, condicionará lo que futuros textos digan”.⁹¹ En estética, el tiempo equivale a ritmo, es segmentación formal.

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ P. Aullón de Haro. *Op. cit.*, p. 257.

⁹¹ D. Viñas Piquer. *Op. cit.*, p. 461.

Vivencia y reflejo

Durante la extraposición entre héroe y autor, el acto, la memoria y el tiempo trabajan sobre las fronteras semánticas y espaciales de la obra. La vivencia, que se orienta con el sentido valorativo, contiene una función de totalidad, producida por la simple posición, y con ello, una actitud y una contemplación. Pero las vivencias de cada quien no se viven sino con el paso del tiempo, el tiempo las objetiva. Bajtín advierte que esto sucede gracias a un punto de apoyo semántico: “un punto vivo y creativo, y por lo tanto justificado” (*ECV*, p. 103). La noción de reflejo aparece inherentemente a la dación vivencial: es una cara de lo ya dado a los ojos del sujeto contemplador. Al respecto, Bajtín indica que puede desarrollarse en dos vertientes: la cognoscitiva —también la llama gnoseológica— y la psicológica —o interiorizante—; pero explica que estos aspectos del reflejo están despojadas de valoración. Estos enfoques destacan porque logran objetivar al héroe, pero artísticamente resultan perjudiciales debido a su exceso extraestético: “La contemplación estética debería abstraerse de la significación forzosa del sentido y propósito” (*ECV*, p. 104). Pero con esto, el autor corre el riesgo de transferir valores “cognitivos” o “psicológicos” sin ningún propósito artístico.

1.2.2.2. Extraposición temporal, ritmo semántico y sentido final

El objeto estético, expresado por el héroe —ya que se establece como centro del contenido artístico—, el sentido extraestético y el propósito —y en este mismo sentido proyecto— artístico adquieren un carácter aleatorio respecto de la vivencia ética del héroe y de la vivencia estética del autor. La última necesita despojarse del sentido para plasmarse estéticamente. El autor se ubica alternándose entre autor-creador y autor-persona de cara al héroe, en una suerte de transgresión extrema: “El ritmo es la ordenación valorativa de la dación interna, de la existencia [...] presupone una inmanentización del sentido con respecto a la misma vivencia. [...] La actitud hacia uno mismo no puede ser rítmica, no es posible encontrarse a sí mismo en el ritmo” (*ECV*, pp.105-108). Con esto Bajtín reconoce en el tiempo una fuerza restrictiva contra la actitud estética, debido a la determinación natural organizada tácitamente en el alma. Por esto, el ritmo para Bajtín proyecta una “narcosis”, representa “estar poseído para el otro”, sucede con plenitud en la lírica; pero para el otro, el personaje, surge su oportunidad de “heroización” —con el sentido de autoliberación—: “No es mi naturaleza humana, sino la naturaleza humana en mí la que puede ser bella, y es el alma la que está llena de armonía” (*ECV*, p.109).

Discordia temporal entre autor y héroe

Por una parte, la relación de uno mismo con respecto al tiempo deviene extraestética, por otra, el sentido artístico se opone a toda temporalidad y a toda duración como algo inconcluso, irrealizado e incompleto. Como principio, el tiempo resulta lineal: para uno mismo, la noción de futuro no tiene relación con el pasado, ni guarda dependencia con el presente, por lo tanto el tiempo de cada quien “carece de clímax”, advierte Bajtín (*ECV*, pp. 110-111). La objetivación de uno mismo aparece en función del testimonio u observación proveniente del otro; para uno mismo el mundo del futuro surge como enemigo del pasado y del presente. En el plano vivencial cualquier anticipación hacia uno mismo, por muy completa o perfecta que pareciera, es, indica Bajtín, considerada como limitada; la memoria de cada quien se proyecta al futuro para uno mismo, el recuerdo sobre mí corresponde al pasado del otro. Por ejemplo, el drama está condicionado al presente de su representación, la narrativa es predominantemente pretérita —ya que su desplazamiento obedece al relato—, y la lírica está preparada para permanecer, por la intención del ritmo en actitud de coro, el tono profético, etc., hacia el futuro.

Anticipación

Uno puede buscarse y se encuentra de modo fragmentario en el otro. La definición de cada uno de nosotros se da en función del futuro. No se puede examinar la persona misma plenamente. Tanto el autor como el héroe se saben en el tiempo, ya sea a modo de reflexión, o como simple conciencia del tiempo: “Esta postura de extraposición hace que no sólo sea física, sino también moralmente imposible” y en sí misma la visión de uno mismo (*ECV*, pp. 112-115). Toda valoración respecto al otro implica, para Bajtín, obtener una posición individual en la totalidad de la existencia; la falta de coincidencia representa el motor de esta relación; no se puede ser neutral. Bajtín advierte que la interacción estética “no busca ante el héroe revelaciones de sentido” (*ECV*, p.116); la postura del autor se expresa intencional o naturalmente ingenua y espontánea hacia su héroe como hacia otro sujeto. La anticipación estética llega a su máxima expresión en tanto que la noción de la muerte se desarrolla en el héroe, y la idea de conclusión de la obra en el autor. Estéticamente, la memoria, la anticipación y el ritmo juegan el papel principal de cara al desarrollo de las ideas de vida y muerte, y junto con esto la noción temporal en la segmentación de la obra.

1.2.2.3. Discurso o lenguaje interior

El tiempo se manifiesta en la vida interior, para Bajtín alma y vida representa el enfoque de cada quien. En este sentido concluye: 1. “El alma es un don de mi espíritu al otro”; 2. “El mundo objetual en el arte, donde vive y se mueve el alma del héroe, es estéticamente en tanto que entorno de esta alma”; 3. “Un mundo dentro del arte no es el horizonte de un espíritu que avanza, sino el entorno de un alma en proceso de desaparición, o desaparecida” (*ECV*, p. 118). Gracias al aspecto temporal las categorías espaciales encuentran su implemento comprensivo; tal es el caso de “entorno” que en Bajtín tiene un significado temporal de presente, y “horizonte” que conlleva una noción de futuro, el pasado del individuo toma formas de valores y acciones.

Bajtín reconoce una relación básica entre el tiempo, la conciencia y el acto de enunciar en el devenir de la vida, la existencia como vivencia: “La palabra ya pronunciada suena a irremediable en su carácter ya enunciado [...] es carne mortal del sentido” (*ECV*, p. 119). El aspecto temporal de la conciencia aparece como “la ya-existencia”; percibir el tiempo implica precisamente permanecer en el espacio del presente; en este punto Bajtín alude a cierta conducta fenomenológica del autor. La relación liminal entre los tiempos se torna artísticamente productiva debido a que el héroe es portador de un contenido vital, mientras que el autor posee la conclusión estética de aquél (*ECV*, pp. 120-122). Entre el cuerpo y el alma no existe conflicto alguno ya que se construyen con las mismas “categorías valorativas” y desarrollan sólo una relación creativa en la dación del hombre hacia la existencia, en esto consiste el acontecimiento estético.

1.2.3. El héroe como totalidad de sentido

“La arquitectónica de la visión artística no sólo ordena los momentos espaciales y temporales, sino también los de significado; la forma no sólo puede ser espacial y temporal, sino semántica” (*ECV*, p. 123). Con esto Bajtín afirma que el autor selecciona momentos transgredientes orientados a la conclusión proyectada, estos momentos son diversos pero están condicionados por la totalidad semántica: “las totalidades espacial, temporal y semántica no existen por separado” (*ECV*, p. 123).

La identificación de los géneros discursivos no expresa el propósito principal del autor; las formas enunciativas no representan el centro valorativo fundamental del acto artístico; siempre es el héroe el centro de atención del autor-creador. El análisis del carácter y el de tipo son visualizados como discursos objetivados, ya sea a través de los parlamentos o de las acotaciones.

De este modo, tipo y carácter proyectan dos diferentes grados de objetivación o representación a desarrollar: el primero con predominio de rasgos de tipificación social; y el segundo con predominio de rasgos de caracterización individual. En consecuencia, con estos dos aspectos se fundaría la explicación semántica del discurso en relación con el héroe; ya que en la totalidad espacial se dedica al héroe en relación con su entorno y su horizonte. Por otro lado se analizan las relaciones temporales de la obra a través del interior del héroe. Ahora con la totalidad de sentido, se atraen dos relaciones: temporal y espacial. Con esto se visualiza al héroe como plenitud de sentido una vez conocidas las dos instancia discursivas en la obra dramática: autor y héroe delimitados textualmente.

1.2.3.1. El problema del carácter como forma de interrelación entre el autor y el héroe

Una vez iniciada la relación entre autor y héroe aparecen dos contextos de apreciación valorativa productores de sentido: el primero expresa “el contexto de visión (horizonte) del héroe y la importancia existencial ético-cognoscitiva de cada momento (de cada acto, objeto) del mismo héroe dentro del horizonte” (*ECV*. p. 123), y el segundo es “el contexto del autor que contempla, en el cual todos estos momentos llegan a ser característicos de todo el héroe, adquieren una importancia determinante y delimitante del mismo (la vida resulta ser modo de vida). El autor aquí es crítico” (*ECV*. p. 123). Bajtín considera la realización del carácter en tanto que el autor piensa en el “lector” de su obra: “desde un principio el héroe se nos presenta como un todo, y desde el principio la actitud del autor recorre sus límites esenciales; todo se reduce y sirve de contestación a la pregunta: ¿Quién es él?” (*ECV*, p. 123).

De este modo, para Bajtín, la expresión del carácter toma tres vertientes: a) estructuración clásica; b) estructuración romántica; y c) estructuración realista. Y a continuación Bajtín define el carácter, cuyo significado resulta válido para cualquiera de sus tres expresiones: “llamamos carácter a la forma de realización recíproca entre el héroe y el autor que realice la tarea de crear la totalidad del héroe como personalidad determinada y en que esta tarea aparezca como la principal” (*ECV*, p. 123). Ahí mismo, Bajtín matiza el carácter como individuo sobresaliente, con marca o rasgo distintivo respecto de otros semejantes: el ser egregio.

Carácter clásico: linaje, culpa y destino del conflicto

El cimiento del carácter clásico es expresado por el destino, éste aparece como valor determinante de la existencia en una personalidad; se construye desde el interior: piensa, siente, actúa. El sentido de su vida está determinado por sus propósitos. Todo esto se desarrolla artísticamente, en ello se encuentra depositado el ser y su comprensión, su juicio es artístico, lo cual regirá dos aspectos fundamentales del contenido y la composición: la necesidad interna de la imagen del héroe en su forma espacial, y la unidad de la obra en su totalidad temporal.

En la forma clásica del carácter, la individualidad proyecta la determinante esencial de la existencia, ya que marca toda la vida; los actos están predeterminados por esta peculiaridad: actos y originalidad se realizan uno al otro. La muerte es concebida como necesaria y predeterminada; se expresa confianza a través de imágenes de “providencia divina”, como subordinándose a una fuerza: “no comprendemos la lógica de la providencia sino que sólo creemos en ella; [...] el destino artístico es transgrediente a la autoconciencia [...] aprovechamos nuestra extraposición respecto al héroe para comprender y ver la totalidad de su destino” (*ECV*, pp.154-155).

El análisis dialógico trabaja en las estructuras concatenadas; Bajtín atribuye un tratamiento dramático en el carácter clásico gracias a la lucha que en mayor o menor grado representan los valores de la culpa y el linaje junto al destino. Hay tanto valores y temas como contextos culturales determinantes que convierten al destino en una fuerza que organiza y concluye la vida del otro artísticamente. Bajtín reconoce su importancia al notar lo siguiente: a) la manifestación de la culpa aunque no sea central en los contenidos de la obra, y b) el linaje —“superioridad”— expresado también de un modo no dominante en la temática de la obra (*ECV*, p. 156).

La genealogía transforma al destino en categoría “positivamente valorable” para la organización de la obra, tanto en la perspectiva del autor como en la conclusión interior del héroe. En este momento de la extraposición, el autor y el héroe “no discuten”, se mantienen sin acuerdos pero estables y “fuertes”. El autor está limitado, aunque tiene el excedente de la extraposición no ingresa al mundo del héroe, ya que su visión y percepción hacia resulta pasiva (*ECV*, p. 157). El autor del héroe clásico tiene otros medios para intervenir en su héroe.

Carácter romántico: el ideal y el sentimentalismo

La base del carácter romántico obedece a la idea, Bajtín afirma que expresa la encarnación de la idea; su vida, los sucesos importantes y el entorno “objetual” aparecen como símbolos. El

romántico desecha el sentido concentrado y autoritario que el clásico destaca: “El carácter romántico es arbitrario y posee la iniciativa valorativa [...] El valor de destino que presupone la presencia de la familia y la tradición es impropia para una conclusión artística. [...] El romántico es una forma de héroe infinito” (ECV, p. 158).

El sentimentalismo aparece como resultado de la desintegración del carácter clásico. El ir y venir de los momentos transgredientes terminan por debilitar la independencia del héroe, esto resulta así debido a dos factores: el reforzamiento del elemento moral de la extraposición, y la carga del elemento cognoscitivo. Bajtín lo sintetiza: “el autor hablando desde la altura de nuevas ideas y teorías empieza a examinar a su héroe errado” (ECV, p.159).

En consecuencia, a través de la historia literaria, los diferentes caracteres se han asimilado mediante la construcción de otro nuevo: “Empezamos a reaccionar respecto al héroe como si fuera una persona real, a pesar de que artísticamente este héroe sea mucho menos vital que un personaje clásico. [...] El héroe sentimental es el que más encaja con las obras tendenciosas, por despertar una compasión social o una hostilidad social extraestética” (ECV, p. 159). Al final, el cambio de carácter refleja también un cambio en la preferencia del lector a través de las épocas.

Carácter realista de conflicto existencial

Este carácter presenta una ilustración social, una teoría o una idea desarrollada por el excedente cognoscitivo del artista; por esto los autores de héroes realistas se desenvuelven en caracteres de conflictos existenciales que, en la mayoría de los casos, no tienen nada que ver con lo propiamente teórico o filosófico. Así, el héroe de carácter realista depende del valor situacional, aunque represente más bien una desintegración social: “El autor resuelve sus problemas cognoscitivos (apenas plantea el problema a propósito de los personajes) [...] Todos estos momentos debilitan la independencia del héroe” (ECV, p. 160).

1.2.3.2. El problema del tipo como forma de relación mutua entre el héroe y el autor

Bajtín diferencia al tipo del carácter mediante tres expresiones: a) Las formas del carácter son plásticas, mientras el tipo es pintoresco; b) la arquitectónica del carácter está orientada hacia el pasado, mientras el tipo se inclina al presente y c) el contexto del carácter es simbólico mientras que el mundo objetual del tipo representa un inventario. A continuación, Bajtín matiza al tipo con base en su manera de relacionarse con el autor:

El tipo es una postura pasiva de la personalidad colectiva. En el excedente del autor determinado por su extraposición, el elemento cognoscitivo tiene una importancia preponderante, aunque no se trate de un elemento cognoscitivo científico ni discursivo (a veces cobra un desarrollo discursivo). Esta utilización del excedente cognoscitivo será designada “generalización intuitiva”, por una parte, y como “dependencia funcional intuitiva” por otra (ECV, p. 160).

Generalización intuitiva

Mediante la generalización intuitiva el autor domina sobre el héroe porque asegura los valores que el tipo debe a terceros: “fundamenta la tipicidad de la imagen del hombre y presupone una extraposición firme, tranquila, segura y plenamente autoritaria con respecto al personaje” (ECV, p. 160). Así el autor permanece desde el exterior como si ese mundo estuviera “muerto valorativamente para él”. La generalización intuitiva se desarrolla del siguiente modo:

1. El tipo sigue siendo una forma artística, porque la actitud del autor siempre va dirigida al hombre y por consiguiente el acontecimiento sigue siendo estético.
2. El mundo de la generalización tipológica es marcadamente transgrediente; lo más imposible es tratar de tipificarse uno mismo.
3. En este sentido la tipicidad es aún más transgrediente que el destino (ECV, p. 161).

Mientras que en el carácter hay una determinación formulada por la axiología que el héroe contiene en su interior, el tipo está condicionado por su exterior, por su entorno, y no por situaciones antecedentes como sucede con el carácter; de aquí se desprende que el autor de un personaje-tipo sea hasta cierto punto más activo respecto de un personaje de carácter, porque hacia éste último se le puede ir determinando con memoria e interiorizaciones, en contraste del tipo, a quien su autor no toca, sino que le debe instalar un entorno u otros personajes que lo ayuden a elevar su autoconciencia, lo cual implica cierta complejidad a través de acciones.

Dependencia funcional intuitiva

El tipo se debe a su mundo circundante, está determinado por su entorno objetual; los momentos del tipo están condicionados por el universo representado. A continuación Bajtín desarrolla la dependencia funcional intuitiva:

1. El tipo es el momento necesario de cierto entorno (no es la totalidad sino apenas una parte de esta)
2. El tipo presupone la supremacía del autor respecto al héroe y su total no participación en el mundo del último; de allí que el autor suela ser un crítico absoluto.
3. Es absolutamente imposible la aportación al tipo de momentos líricos (ECV, p. 162.)

A través de la comparación entre tipo y carácter, se notará la expresión de la conciencia del héroe y su autoconciencia en el transcurso del análisis. Por esto es que el sentido relacional de dialogismo pide que carácter o tipo se comprendan como dos fuerzas generadoras del héroe; así, se entenderá tanto su aspecto estructurador como su forma conclusiva. Como dos aspectos de un solo modo de representación, dos sistemas activos productores de sentido. Esta doble cara del héroe arroja la esencia intencional que el autor proyectó en su inicio, antes de envolverlo espacial y temporalmente:

Los personajes, acontecimientos, tiempos y escenas capaces de persuadir sobre la posibilidad y conveniencia verosímil de sus historias individuales, son meros indicios convincentes, síntomas de animación individual muy lograda de algunos grandes movimientos orientados del espíritu, universales “arquitectónicos” próximos a la intuición de Bajtín.⁹²

El primer capítulo representó la labor de sistematización teórica, con lo que se cierra el marco referencial de la investigación en dos sentidos: 1) la orientación empática con la finalidad de colocarnos entre Miguel Hernández y su personaje principal; y 2) su interpretación metodológica de rigor con la que se verifica la pertinencia del procedimiento dialógico.

*

Las dificultades que se encontraron, las cuales se reflejan en la cuantiosa distribución del aparato crítico, fueron principalmente dos: por un lado, la asistemática publicación del pensamiento bajtiniano, lo cual resultó en una organización muy rebuscada al momento de exponerla; por otro lado, su terminología filosófica existencial orientada a la escuela alemana neokantiana de Marburgo, lo cual se justifica porque hacia ellos se dirige el debate formalista. Pero para agradecer la amabilidad del lector, he aquí un escueto consuelo: 1. La mayoría de las pocas fuentes alrededor de Bajtín aun lo interpretan desde la perspectiva semiótica, retórica, pragmática y estructuralista; 2. El apartado aquí desarrollado puede considerarse como una introducción imparcial sobre las ideas del teórico ruso, y 3. La dialéctica de la extraposición es la clave sobre la que su comprensión *aloista* (alteridad) se desarrolla. Al final de este trabajo resultó abrumadora tanta referencia, pero esto fue el riesgo que tuvimos que correr por darnos cuenta de la trascendencia de sus ideas.

⁹² A. García Berrio. *Op. Cit.*, p. 455.

CAPÍTULO II. EL TEXTO DRAMÁTICO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

En el presente capítulo se darán a conocer los principales momentos en la vida de Miguel Hernández alrededor de su drama mientras se justifica y se aborda la descripción extrínseca del auto sacramental. *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!* representa una obra dramática escrita en 1933 y publicada hacia el año siguiente en la revista *Cruz y Raya* editada por José Bergamín. Miguel Hernández compuso un auto sacramental en tres actos con el que incursionó en el género dramático. Esta obra fue escrita en Madrid, aunque su tercera parte fue terminada y revisada en Orihuela. Con una forma más extensa que los autos calderonianos, M. Hernández ambienta “el estado de la inocencia”, “el estado de las malas pasiones” y “el estado del arrepentimiento”: el sujeto que despierta al mundo, su caída en el pecado y su redención refleja la trayectoria del Hombre alegórico. En el primer acto, el Hombre-Niño pierde su inocencia debido a la tentación de la carne “danzarina”, lo que lo conduce a abandonar a sus padres, a conocer el trabajo campesino, las estaciones del año y el sabor del pan. En el segundo acto, el Hombre joven conoce el cansancio, la discordia y el error pecaminoso, que lo llevan a matar al Pastor, aludiendo a la fábula de Caín y Abel. El tercer acto presenta al Hombre rendido ante un final trágico y de ascensión a la vez. Los personajes se presentan en el siguiente orden:

- Primera Parte: Esposo anciano, Esposa anciana, Amor en apariencia de palmera, Inocencia en convertida en espuma, Deseo en forma de chivo, Hombre-Niño, la Carne y los Cinco Sentidos con significado de villanos, la Virgen, los Ángeles, el Viento, el Sueño, el Ruy-señor, la Abeja, la Mariposa y la Rosa.
- Segunda Parte: Pastora, Pastor, las Cuatro Estaciones y los Cuatro Ecos.
- Tercera Parte: la Voz-de-Verdad, el Buen Labrador, el Campesino y los Siete Pecados Capitales.

Así, el ambiente del auto como los personajes mismos recuerdan temas y formas de los periodos anterior y simultáneo a 1933-1934 de la producción poética hernandiana: *Limón, Adolescente, Olores, Abril*, de sus primeros poemas; y *Árbol desnudo, Diario de junio, Oda a la higuera, Abeja y flor, Otoño-mollar, Estío-robusto, Invierno-puro, Dátiles, Frutos, Era, Cuerpo y alma, Primera lamentación de la carne, Ciego espiritual, A María Santísima, Mar y Dios, De mal en peor, Del ay al ay por el ay, Profecía sobre el campesino*, y otros de 1933 a 1934.⁹³ Precisamente

⁹³ *Obras completas*. Tomo I. 4ta. ed. Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 89-193.

en vísperas de su segundo viaje a Madrid (junio del 34), Miguel Hernández ya tiene avanzado su auto sacramental, en la época de la Segunda República. Esta obra fue concebida antes de su conversión al republicanismo comunista. La obra contiene dos elementos: los temas bucólicos de Orihuela y las alusiones sociales urbanas; el auto representa una visión cristiana del joven poeta provinciano y el enfoque nuevo, “reciente”, durante sus frecuentes viajes a la capital. Su estreno no llegó sino hasta el 13 de febrero de 1977 en el Teatro Circo de Orihuela por el grupo “La Carátula”.⁹⁴

2.1. Género, tema y argumento de *¿Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!*

La concepción objetiva de la obra, es decir, el enfoque objetivo sobre el acto literario, en la investigación literaria representa para Bajtín sólo un lado de la comprensión estética: uno es el de “comprender la obra así como la comprendía el autor mismo, sin rebasar las fronteras de esta comprensión”, lo cual se ha justificado en la primera parte de este trabajo; el segundo “propósito es el de aprovechar toda la extraposición temporal y cultural de uno. Incluir todo en el contexto nuestro (ajeno para el autor)” (ECV, p. 367). Aquí está el origen del modo en que la obra será abordada enseguida: “la segunda fase es el estudio científico (descripción, generalización, localización histórica)” (ECV, p. 367). Bajtín advierte que la vivencia artística (primera fase) y el análisis científico devienen simultáneos, y no siempre pueden ser separados.

“Comprender” para Bajtín consiste en valorar la obra, con lo que se busca y descubre su sentido: “La comprensión vista como confrontación con otros textos y como una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro)” (ECV, p. 384). La actitud del estudio en este apartado llevará el siguiente orden: a) el punto de partida del texto dado, b) el movimiento hacia atrás, los contextos pasados, c) el movimiento hacia delante, la anticipación y comienzo de un contexto futuro.

El estudio del *género*, el *tema* y el *argumento* viene a constituir el recorrido histórico de la obra incrustada dentro de esa cadena discursiva productora de sentido:

Un enunciado nunca es sólo reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluido. Un enunciado crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepetible, [...] Pero lo creado siempre se crea de lo dado (la lengua, un fenómeno observado, un sentimiento vivido, el sujeto hablante mismo, lo concluido en su visión del mundo, etc.). Todo lo dado se transforma en lo creado (ECV, p. 294).

⁹⁴ “Vicente Ramos Pérez” en www.miguelhernandezvirtual.com. Perteneciente a La Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela. 08 de agosto 2012.

En consecuencia, el género ha trascendido hasta Miguel Hernández a través de la figura de Pedro Calderón de la Barca: “Como otros dramaturgos experimentales de este período, quería romper con las convenciones teatrales al uso devolviendo al teatro español algunos de sus rasgos tradicionales, especialmente los de sus admirados Siglos de Oro”;⁹⁵ la comprensión histórica no sólo es legítima de cara a la didáctica de la tesis planteada aquí, sino necesaria por tratarse de una manifestación espiritual entre el poeta y quien efectúa esta comprensión, por tratarse de una relación intersubjetiva: “el sujeto al que hay que comprender y el sujeto que comprende” (ECV, p. 391). Recordemos la implicación que el enunciado merece según la teoría de Bajtín: “El observador no tiene posición fuera del mundo observado, y su observación forma parte del objeto observado” (ECV, p. 318).

Sólo mediante la revisión del tema y el género podremos diferenciar el estilo general de *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!*: “Los tres momentos mencionados —el contenido temático, el estilo y la composición— están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por enunciados, a los que denominaremos géneros discursivos” (ECV, p. 248). De esta manera, el auto sacramental está temáticamente tipificado, por eso el elemento diferenciador de M. Hernández pasa por el devenir del tema sacramental ya señalado y las variaciones genéricas dadas en la cadena histórica del discurso. Entonces lo planteado por el autor estaría evidenciado en el análisis del argumento mismo de su obra, donde los elementos estilísticos dominantes se reorientan: “Dos enunciados, uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos, revelan una relación dialógica” (ECV, p. 317).

La caracterización de *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!* desde la perspectiva extrínseca del enunciado literario se muestra de la siguiente manera: 1. El auto sacramental de Miguel Hernández posee formas genéricas típicas que destacan por el acabado estilístico propio. 2. El sentido del héroe se agota en el contenido temático tratado particularmente por el autor. 3. El estilo está determinado por la intención particular que el autor otorga a su obra hacia la posteridad.

⁹⁵ G. G. Brown. *Historia de la literatura española* 6, *El siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1974. p. 204.

2.1.1. Género del auto sacramental

La razón por la que el recorrido del auto sacramental se presenta de este modo, junto a la organización de las fuentes, obedece al esquema dialógico de Pavel Medvedev: “La poética debe tomar el género como punto de partida. El género es la forma tipificada de la totalidad de la obra, de la totalidad del enunciado. Una obra sólo es real en la forma de un género determinado. La importancia estructural de cada elemento puede corresponderse únicamente en relación con el género”.⁹⁶

Esto es en lo que a la disposición o actitud del investigador se refiere; pero sobre la orientación de la investigación: “Una obra está orientada, en primer lugar, hacia los oyentes y los receptores y hacia las determinadas condiciones de la ejecución y percepción”.⁹⁷ La obra se introduce en espacio y tiempo inmediatos, destinada a la lectura, o a ser escuchada: templo, escenario teatral, espectáculo o festividad, o simplemente al ocio; implica la noción de auditorio, receptor o lector; se determina en la comunicación. Entonces, se dirige hacia un horizonte más amplio, trascendental: “En segundo lugar, una obra está orientada en la vida desde el interior, mediante su contenido temático. A su modo, cada género se orienta temáticamente hacia la vida, hacia sus sucesos, problemas, etc.”⁹⁸ La obra es parte de la vida y con esto se aproxima a otras esferas ideológicas; una vez dada, conecta con diferentes aspectos de la realidad.

La finalidad básica del auto sacramental no es literaria; este género conserva el objetivo ideológico original, el cual está fundamentado por el adoctrinamiento hacia el cristianismo católico. Su carácter ideológico expresa sensiblemente la conducta de su receptor; aprovecha los objetos, formas o nociones de la realidad para usarlas dogmáticamente para su beneficio.

Miguel Hernández subtitula su obra: “auto sacramental” para incrustarse en la tradición nacional; favorecido por el ambiente local de Orihuela, logra profundizar en el misterio del hombre con la ayuda de su amigo: Ramón Sijé. Históricamente, el género se reposiciona con la labor de M. Hernández; una vez conocido el esquema calderoniano, veremos cómo el autor lo reacentúa. El auto llega a él como una obra expresiva ya tipificada temáticamente, él replantea aspectos que sólo con una revisión sobre el género, el tema y el argumento podremos comprender. A continuación se desarrolla la definición y origen del auto hernandiano a través de varias autoridades que difieren en algunos aspectos pero coinciden en lo general.

⁹⁶ *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza, 1994. pp. 206-207.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 209.

⁹⁸ *Ibíd.*

Kurt Spang dice: “el auto sacramental es una pieza de un solo acto, su elaboración se basa en la alegoría y sus figuras son personificaciones de conceptos abstractos (prosopopeyas). El tema se relaciona estrecha o remotamente con la eucaristía aunque la trama, el argumento, puede inspirarse en ámbitos que no guardan ninguna relación con el sacramento del Altar”.⁹⁹ Esta definición inicial engloba las características del género dramático a cuyo estudio nos referiremos más adelante. Pero Ignacio Arellano y Enrique Duarte escribieron un tratado al respecto, el cual ofrece varias definiciones, de entre las cuales mostramos una muy significativa de *Loa entre un villano y una labradora* de Lope de Vega:

Comedias
a honor y gloria de pan
que tan devota celebra
esta coronada villa:
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra
todas de historias divinas.

al lado de otra que aquí resulta fundamental por pertenecer a Calderón de la Barca en *Loa para el auto de la segunda esposa*:

Sermones
puestos en verso, en idea
representables cuestiones
de la Sacra Teología
que no alcanzan mis razones
y el regocijo dispone
en aplauso de este día.¹⁰⁰

La obra ya mencionada desarrolla un estudio completo no sólo por la abundante bibliografía y profundidad de explicaciones, sino en cuanto al resurgimiento del género. Los puntos siguientes vienen a confirmar lo anterior pero de una forma más sintética: es la enumeración de elementos sobresalientes en los autos sacramentales de Calderón a cargo de María Rosa Lojo de Benter por un lado, y por otro, Martha y Laura Villafuerte Thomas; ambos estudios cuentan con más semejanzas que diferencias, ya que uno se orienta al contenido y el otro lo justifica formalmente:

⁹⁹ *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 147.

¹⁰⁰ *El auto sacramental*. Madrid, Laberinto, 2003, pp. 16-17.

Villafuerte Thomas¹⁰¹

Catolicidad
Eucaristismo
Redencionismo
Carácter litúrgico y didáctico
Abstracción y universalismo
Simbolismo
Psicologismo
Carácter técnico
Musicalidad
Españolismo

Lojo de Benter¹⁰²

Fiesta de Corpus Christi
Exaltación del Santísimo Sacramento
Teología dramatizada
Intención educadora
Fusión de elementos líricos
Alegorismo
Atemporalidad: naturaleza fusionada con lo sobrenatural
Profesionalización y diversidad de fuentes
Complicación y brillo escenográfico
Españolidad

El auto sacramental no sólo representa la lucha entre el bien y el mal, sino que es producto de un diálogo entre la tradición popular pagana y la ideología católica; todavía se conservan, ya sea en la forma o en el contenido, elementos de su origen ambivalente:

Esta inversión de la procesión religiosa del día de corpus puede aparecer, a simple vista, monstruosamente sorprendente y profana. La historia de esa fiesta en Francia (sobre todo en España) nos indica que las imágenes grotescas del cuerpo [...] eran bien comunes [...] esta procesión tradicional y claramente carnavalesca, tenía una predilección muy marcada por la representación corporal. En España se representaban espectáculos dramáticos especiales para celebrarlo, llamados “auto sacramentales”.¹⁰³

Realmente el género del auto consiste en una síntesis de los rituales cristianos y de la multiplicidad de voces vernáculas en la cultura pagana de España; a la larga, como vemos, se produjo un sincretismo cuyos elementos claramente opuestos se reflejan, a veces, expresamente junto a los contenidos básicos en diversas proporciones e influencias. Así, por mencionar algunos, tenemos el misterio que comprende la “encarnación, nacimiento, pasión, muerte, resurrección y ascensión del salvador”.¹⁰⁴ Mientras se exhiben gigantones elaborados a manera de disfraz, tarascas representadas por serpientes de gran tamaño y danzantes alegres cuya música con oboes y tambores vascos destacaba por semejarse más a las saturnales que a los cantos solemnes, que más tarde predominaron: “Se trataba de representaciones que se hacían en misa, a veces en maitines y a veces en vísperas, y dramatizaban esas estrofas”.¹⁰⁵

¹⁰¹ *Apuntes autodidácticos para estudiantes: La vida es sueño*. Fernández Editores, México, 1989, pp.35-36.

¹⁰² *Autos Sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*. Kapelusz, Buenos Aires, 1983, pp.18-19.

¹⁰³ M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 205-206.

¹⁰⁴ G. Lercaro. *¿Cuál es el vocabulario de la liturgia católica?* México, Novaro, 1960, p.176.

¹⁰⁵ I. Arellano y E. Duarte. *Op.cit.*, p. 23.

Antes de su oficialización otorgada por Concilio IV de Letrán en 1215,¹⁰⁶ se habían dado manifestaciones híbridas entre la festividad saturnal y los esfuerzos de predicación católica. Así, en el auto sacramental vemos este choque de fuerzas populares contra la erudición monacal en las formas de disputas, debates, dichos, moralidades, milagros, mezclados con temas de diálogo filosófico, leyendas de aventuras fantásticas entre el Olimpo, la Tierra y el Hades, simbolismo de la naturaleza o del paisaje, entre los que surgen visiones grotescas y humorísticas confrontadas con elementos “bellos” o sublimes, que más tarde se relacionaron con lo sagrado y lo divino.¹⁰⁷ Con el tiempo van tomando forma las estructuras discursivas más sofisticadas como la diatriba, el sermón cristiano, el soliloquio y el género discursivo más cercano al teatro clásico: el simposio.

Uno de los conocedores más polémicos sobre el auto es Wadroppe, quien atribuye el arte del auto sacramental al combate antiherético de la iglesia católica del siglo XVI: “*El Corpus Christi* llegó a ser el día de la movilización para esa lucha y los autos el tambor que atraía a los reclutas”.¹⁰⁸ Por otro lado, Marcel Bataillon difiere un poco de Wadroppe toda vez que éste no considera la libertad artística tanto del público como del sector que organizaba estas festividades:

1. Si el auto nació como arma contra la herejía, ¿por qué no fue utilizado en países que, como Francia, tenían el mismo problema?
2. En los dramas sacramentales no hay casi alusión a la herejía.
3. No es verdad que España haya celebrado el Corpus con inusitada brillantez a partir de la Contrarreforma.
4. La Recopilación en metro de Sánchez de Badajoz, principal conjunto dramático del tiempo de Carlos V, de autor y fecha conocidos, de obras casi sacramentales, no se inspira en la animosidad contra la herejía.¹⁰⁹

Por ejemplo, la pieza dramática en romance conservada, anterior al siglo XV, es la denominada *Auto de los reyes magos* a la que originalmente no se le encontró título: “entre los predecesores del auto se suele citar las obras de Gómez Manrique (1412-1490), las églogas de Juan de Encina (1468-1529) y las farsas de Lucas Fernández (1474-1542), los autos de Gil Vicente (1475-1536), formas de transición hacia el auto sacramental”.¹¹⁰ Pero es Fernán López de Yangués con *Farsas sacramentales* de 1521 con quien inicia formalmente la producción del auto;¹¹¹ *Farsa de la Muerte* de 1525 y su *Recopilación en metro*, 1547; el *Códice de los autos viejos* 1578 entre

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁰⁷ M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2da ed. México, FCE, 2003, pp. 144-257.

¹⁰⁸ en I. Arellano y E. Duarte. *Op.cit.*, p. 21.

¹⁰⁹ en Lojo de Benter. *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰ K. Spang. *Op. cit.*, p. 14.

¹¹¹ I. Arellano y E. Duarte. *Op.cit.*, p. 89.

los que destaca el *Auto de la resurrección* representado en 1578; otro autor pre-calderoniano es Juan Timoneda quien en 1558 dedicó *Auto de la oveja perdida* y otros más a un arzobispo de su época.

De los precursores y coetáneos de Calderón se encuentra Lope de Vega: *El bosque de amor*, *El labrador de la marcha* y otros; Tirso de Molina: *El colmenar divino*, *Los hermanos parecidos* y otros; destacan también Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán, José de Valdivieso, Felipe Godínez. El representante máximo es Pedro Calderón de la Barca; no por nada los estudios, investigaciones y comentarios sobre el teatro religioso español se refieren a él. Fue una figura admirada por M. Hernández y sus compañeros del grupo literario de Orihuela, junto a Garcilaso, Quevedo, Góngora y Lope de Vega.

Gracias a su profesionalización escénica, el auto sacramental había sufrido una serie de transformaciones argumentales que reflejan cambios dados en la sociedad, pero el aspecto estructural y el tema seguían profundamente intactos. Aunque el imperio español empezaba a declinar en el siglo XVII, era uno de los centros de actividad artística más importante de Occidente. España tenía influencia cultural no sólo en Europa sino en América. La fiesta de Corpus se había instituido y era, desde hace mucho, autorizada y administrada por los gobiernos locales. De representarse en cuatro carros que servían de tablado, tramoya, vestuario y escenario durante el siglo XV, ya para 1644 se había trasladado a las plazas centrales. En el transcurso del siglo XVII podían representarse dentro o fuera de las iglesias, finalmente se recorrió frente al atrio, ya que las plazas públicas debían estar exactamente frente a las iglesias, como único modo de supervisar los contenidos del auto.¹¹²

Calderón vive la mejor época de auspicio para el teatro en España; realmente proliferaban las compañías: “El teatro calderoniano funciona de similar manera a como lo hacía la arquitectura de las grandes catedrales barrocas”.¹¹³ Del encuentro entre el auto sacramental medieval con el arte barroco resulta, de cierta manera, el ingreso de formas e imágenes culteranas y valores conceptistas junto a la laicidad humanista: “Calderón respeta las leyes sociales y las leyes morales, pero sin dejar de ser lúdico además de ser didáctico; sin dejar de ser cristiano por manejar lo laico”.¹¹⁴ El cultivo del auto sacramental se debió a la rápida profesionalización de los

¹¹² *Ibíd.*, pp. 73-75.

¹¹³ J. Coronado. “Lo que va del manierismo al barroco”, en *400 años de Calderón*, Aurelio González, México, UNAM, 2001, p. 65.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 64.

dramaturgos, pero el caso de Calderón fue más allá porque se da la oportunidad no sólo de introducir aspectos culteranos, sino que además abunda en planteamientos conceptistas propios de temas filosóficos: “Es trascendente y lúdico al mismo tiempo. Conjuga y no divide los tiempos, tanto históricos como estéticos. Es hijo al mismo tiempo de la grandiosa decadencia de la monarquía, del monstruoso aparato de la Contrarreforma y del fenomenal esplendor artístico”.¹¹⁵

Con Pedro Calderón de la Barca el auto llegó para permanecer como un género exclusivo de España en el marco de las particularidades destacables de la literatura universal:

Es un dramaturgo y un poeta al mismo tiempo. El teatro como género le permite cumplir su función de difusor ideológico y llegar así a un público más numeroso (popular), pero su forma de estructurar las obras y el trabajo poético tan elaborado nos deja entrever que le está hablando, todavía, a un público cortesano como el de los tiempos manieristas.¹¹⁶

El teatro en general está en apogeo, pero inicia el descenso del valor popular del auto sacramental porque otros géneros dramáticos vienen mejor con la burguesía española entrante, como la “aristocratización” de la zarzuela, y los circos nómadas; las carpas cómicas se desplazan a los grandes centros urbanos y las mascaradas se vuelven privadas, muy locales; en general se divide el teatro culto de las manifestaciones dramáticas originalmente vernáculas.

El género del auto sacramental ya no cambia en lo fundamental ni en su tema central porque ya no pertenece a los valores culturales y literarios de épocas posteriores. Si el auto se mantiene es porque se ha asimilado en la cadena tradicional de corte paródico, o bien ha quedado en el interior de algún género más complejo, pero no con su forma medieval o renacentista, sino digerido como género discursivo primario. De este modo, en el enfoque dialógico de Pavel Medvedev queda entendido el constante devenir por el cual tema y género se suceden históricamente: “Resulta evidente que las formas de la totalidad, es decir, las genéricas, también definen sustancialmente el tema”.¹¹⁷ La unidad temática de una obra literaria es inseparable de su orientación inicial hacia su realidad circundante. En el género se unen orgánicamente el tema y todo lo que es exterior a la obra: modas, dichos, creencias, información histórica real, etc.

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 212.

2.1.2. Tema del auto sacramental

La unidad temática solamente se da en una manifestación de enunciado total, a él pertenece una significación determinada y unificadora que da sentido exclusivo a la obra. Valentín Voloshinov abunda sobre esto: “El tema de un enunciado es siempre concreto, como lo es el instante histórico al que el enunciado pertenece. Sólo el enunciado, en su plenitud concreta como fenómeno histórico, posee un tema”.¹¹⁸ La esquematización dialógica sobre el tema que Voloshinov desarrolla es precisamente el que, en este apartado, con ayuda de la bibliografía sobre Miguel Hernández, se presenta. Primero Voloshinov aclara qué es y dónde está el tema de una obra, de un enunciado literario: “Junto al tema, dentro del tema el enunciado posee también un significado. A diferencia del tema, entendemos por significado todos los aspectos repetibles e idénticos a sí mismos en todas las repeticiones del enunciado. El tema de un enunciado es indivisible”.¹¹⁹

El tema del auto sacramental expresa un complejo de alegorías que se adecuan a un determinado momento de la generación histórica. La significación es el “aparato técnico” de su realización orientada al tema (contenido temático). Entonces Voloshinov explica la relación del tema siguiendo la diacronía significativa productora de un solo sentido: “El tema debe apoyarse en cierta estabilidad de la significación, de lo contrario, perderá su nexos con los enunciados anteriores y posteriores, esto es, perderá su sentido por completo. En este caso, el tema absorbe, diluye en sí el significado, no deja que se establezca y solidifique”.¹²⁰

El auto sacramental representa un género sofisticado; si se aísla del todo social, perderemos su símbolo. Éste tiene un sentido potencial, en cambio el tema es siempre concreto. Por último, y con esto se concreta la justificación del análisis temático del auto, Voloshinov aclara la posición de quien comprende este itinerario extrínseco de la obra: “Sólo la comprensión activa puede abordar el tema [...] Comprender un enunciado ajeno significa orientarse respecto de él, encontrarle un lugar apropiado en un contexto correspondiente [...] El cambio de la significación es en el fondo, siempre una revaloración: la transferencia de una palabra determinada de un contexto valorativo a otro”.¹²¹

¹¹⁸ *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza, 1992, pp. 138.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 139.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 140.

¹²¹ *Ibíd.*, pp.143-145.

Precisamente con el fin de comprender la generación histórica del tema del auto y de los cambios de significados, que lo realizan, es necesario considerar su valor social. El sentido actual se revela frente al anterior pero con su ayuda se contrapone; así es como veremos a continuación el significado del auto, después de Calderón llega a M. Hernández, a pesar de que no lo produce con la intención de igualarlo, esto se explica mediante el reconocimiento de su época.

¡Quién te ha visto y quién te ve... muestra el conflicto trascendental del ser en el interior de su personaje “Hombre”; el auto sacramental representa desde su nacimiento el desarrollo dramático de esta tensión vital. Miguel Hernández se introduce en este diálogo histórico reabriendo el tema de cara al contexto contemporáneo. El género literario se desenvuelve en cierta atmósfera social con la cual comparte enunciados temáticos típicos; en consecuencia, el contenido surge gracias a cierto entorno que recibe o produce tal o cual género discursivo por simple o complejo que haya sido. A continuación veremos la trayectoria temática del auto sacramental en virtud de su permanencia y de mutaciones.

La naturaleza y propósito de este género se manifiesta entre la representación litúrgica y la festividad carnavalesca que la motiva desde la Edad Media: “El asunto de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier “historia divina”—histórica, legendaria o ficticia— con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del asunto”.¹²² La forma simbólica sale del tema y se extiende en forma de alegoría al auto, ya que siempre estará de acuerdo con la metafísica católica y no necesariamente con la verosimilitud temporal o espacial. El objetivo litúrgico del auto es que los espectadores se acepten dentro de la fe sin la labor limitada de la razón; esta actitud didáctica tiene su contraparte pagana: “Los dioses de la mitología griega, degradados al rango de diablos por el cristianismo, lograron sobrevivir en la Edad Media, siendo precipitados por la conciencia cristiana ortodoxa en el infierno, donde introdujeron su espíritu saturnalesco”.¹²³ La ideología anterior al cristianismo se va menguando.

El conflicto interior del personaje no sólo refleja esta contradicción ambivalente del ser sino también la naturaleza polisémica del género, tema y argumento en la obra de Miguel Hernández. Este sincretismo literario dio origen al auto sacramental. Geográficamente, a lo largo de las fronteras entre España y Francia (Provenza), pero avanzados los años se presentaron temas contra los árabes, como mucho más tarde contra la religión judía y los protestantes. El auto sacramental

¹²² Alexander Parker en I. Arellano y E. Duarte. *Op. cit.*, p. 19.

¹²³ M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. p. 353.

refleja la contienda de estas dos fuerzas ideológicas: la pretensión catequizante contra los valores aborígenes precristianos. Esta fuerza clerical se introduce a la manera culta: con alusiones a las formas dramáticas griegas pero con alegorías cristianas, fueran institucionales o apócrifas, del Viejo o del Nuevo Testamento. La intención vernácula estaba siempre antecedida por una festividad local, ya fuera de la recolección, del pastoreo, o de las actividades colectivas en lagos y ríos, es decir, de toda labor agreste: “El paraíso es el reino utópico y corporal, la edad de oro de Saturno, sin guerras, sin luchas, sin sufrimientos donde todo existe libremente”.¹²⁴

Mientras que para el pueblo algo era “humorístico”, para las autoridades católicas era una aberración, pues urgía adoctrinar a los infieles. Al final vence el auto sacramental de contenidos bíblicos, aunque dentro de éste existen elementos o formas antecedentes: ¡Se santificarán las fiestas! Los temas tendrán siempre una alusión realista pero predominará la tendencia teológica y política. El auto sacramental será partícipe de la comicidad consolidada en la zarzuela y de la solemnidad de la liturgia en combinación con la loa, la cual madura ya entrado el Renacimiento; el hecho es que el género del auto dejó de ser el foco en el grueso de los espectáculos dramáticos.

Es precisamente durante la transición entre la Edad Media y el Renacimiento cuando el tema del auto se consolida: “Lo que caracteriza al cuadro del cosmos en la Edad Media es la graduación de los valores en el espacio; los grandes espaciales que iban de lo bajo a lo alto correspondían rigurosamente a los grados de valor [...] y en la escala de valores eran consustanciales al hombre de la Edad Media”;¹²⁵ ya que el cambio de la estructura social de señores feudales a mercaderes burgueses se daba de modo paulatino, lo que trajo consigo manifestaciones artísticas combinadas hacia ambos valores. En el teatro se expresaba la religiosidad popular por un lado, y la religiosidad aristocrática por otro. García Bacca, conocedor de la obra calderoniana, explica esta transición simbólica: “Y cuando el hombre se renació en plan individual, surgió esa herejía del libre examen, de la libertad de la conciencia, de la libertad de religión, de la fundación original de todas las ciencias, de reacción nueva ante el universo que, en una palabra, se denomina Renacimiento”.¹²⁶ Pero el problema de la dicotomía no termina ahí.

Esto parece cada vez más claro en el género dramático, ya que el aspecto principal es el suceso vital y conflictivo reflejado en el carácter del héroe; aunque en el Renacimiento haya un vuelco hacia el aspecto humano, lo cierto fue que el aspecto religioso, madurado durante el

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 360.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 328.

¹²⁶ *Introducción literaria a la filosofía*. Barcelona, Anthropos, 2003, p. 81.

Barroco, avanzó en detrimento del humanismo liberal, toda vez que este período favoreció al catolicismo: “Bajo el Renacimiento, el cuadro jerárquico del mundo se descompuso, sus elementos fueron situados en el mismo nivel; lo alto y lo bajo se volvieron relativos; el acento es desplazado a las nociones de delante y detrás”.¹²⁷ La diferencia entre lo material y lo espiritual se hizo cada vez más profunda.

De este modo, la fragilidad de lo material y la inestabilidad de lo espiritual son temas que pasan a formar el contenido básico del auto en varios de sus aspectos: “La historia humana integral, desde su creación y caída hasta su Redención: la varia conducta del hombre en uso de su libre albedrío que le permite elegir la senda del bien o la del mal, la libertad del mecanismo alegórico y tradiciones culturales...requieren vastos escenarios que pertenecen a todos los niveles cósmicos”.¹²⁸

Calderón vive la época de inestabilidad política pero de gran éxito para la religión católica; la teología se convirtió en el punto de atención de los poetas, dramaturgos e intelectuales. La inclusión de formas y temas grecolatinos realmente se produjo a modo de concesión hacia el humanismo renacentista. La producción de Calderón es enorme, se conserva desde aquella época en cuatro tomos: 109 obras dramáticas. A propósito de la clasificación temática de sus autos, Ángel Valbuena Pratt los distingue así:

- Autos filosóficos y teológicos: *El gran teatro del mundo, La vida es sueño, Lo que va de hombre a Dios.*
- Autos mitológicos: *Los encantos de la culpa, El divino Orfeo, El verdadero Dios Pan, El laberinto del mundo.*
- Autos del Antiguo Testamento: *La siembra del Señor, Sueños hay que verdad son, A tu prójimo como a ti.*
- Autos del Nuevo Testamento: *Tesoro escondido, Diablo Mudo.*
- Autos de circunstancia: *La segunda esposa y triunfar muriendo, Nuevo palacio del Retiro, El lirio y la azucena.*
- Autos históricos y legendarios: *A María el corazón, La devoción de la Misa, La protestación de fe.*
- Autos Marianos: *Las espigas de Ruth, La hidalga del valle.*¹²⁹

Otra clasificación semejante es la que realiza Alexander Parker, quien los distribuye por “asunto”:

- Dogmáticos
- Escrituras bíblicas (historia teológica)

¹²⁷ M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* p. 328.

¹²⁸ I. Arellano y E. Duarte. *Op. cit.*, p. 72.

¹²⁹ en M. R. Lojo de Benter. *Op.cit.*, pp. 23-24.

- Apologéticos
- Éticos
- Devocionales (hagiológicos) o hagiográficos¹³⁰

Según este autor, la variedad de argumentos no se contradice con el tema de la eucaristía, ésta siempre se muestra, pero en cierta complejidad de asuntos. Lo cierto es que mientras se polemice sobre el auto sacramental, tendrá que destacar la figura de Pedro Calderón de la Barca para resolver cualquier ambigüedad formal o temática.

Mención aparte merece Juan García Bacca (Pamplona, 1901-Quito, 1992), quien en 1943 había publicado *Introducción literaria a una probablemente posible filosofía*, el cual fue finalmente reeditado y revisado hasta 1964 con el título *Introducción literaria a la filosofía*. Es un estudio extenso cuyo significado en esta investigación cobra mucho valor debido a que cuenta con una revisión filosófica general. Es un libro en cuyo centro de atención está el sentido del auto sacramental de la filosofía española a propósito de *La vida es sueño*, por lo cual lo hemos de considerar importante al hablar del tema y los contenidos de este género. García Bacca, al inicio, fundamenta la existencia del auto mediante tres elementos heredados de la cultura griega:

1. El *ágora* o plaza pública [...] la personalidad política y social de cada individuo.
2. El *teatro* o lugar en el que deja constancia la posesión de la personalidad artística.
3. La *filosofía* [...] presenta a concurso, discusión y diálogo las ideas individuales para obtenerles *dignidad, demostración y universalidad*.¹³¹

El autor da a entender que el origen de la personalidad cultural española se debe a la síntesis de las culturas griega, romana y la expansión cristiana de la Edad Media, las cuales se concretan con el “individualismo” y “personalismo” del Renacimiento: “Ante la ciudad-Estado (polis) tenía el heleno la obligación de dar un doble tipo de espectáculo: a) el de espectáculos buenos, y b) el de espectáculos bellos de ver”.¹³² Así, el autor explica la asimilación o síntesis cultural en España durante el devenir histórico; García Bacca habla de “personalidad espiritual”. Más tarde “el sentido original y propio de la filosofía romana es imperial y dominador”.¹³³ A continuación la diferencia enriquecedora de los romanos: “Para el griego hay causas realmente distintas: material,

¹³⁰ M. E. Villafuerte Thomas, *Op. cit.*, p. 32.

¹³¹ Barcelona. Anthropos, 2003, p. 36.

¹³² *Ibíd.*, p. 39.

¹³³ *Ibíd.*, p. 62.

formal, eficiente y final. El griego distingue cuidadosamente entre los sentidos y el entendimiento; para el romano la acción de todos ellos es fundamentalmente la misma”.¹³⁴

García Bacca va construyendo la identidad cultural mediante los símbolos occidentales adyacentes a España durante el devenir histórico: “El romano notará que el hombre posee un imperio interior”.¹³⁵ Y continúa: “El universo helénico de las ideas, o formas de ver, lo trocó pragmáticamente el romano en imperio ideológico, [...] toda la filosofía occidental sería una carrera desenfrenada por el dominio de lo real, por el aumento y preponderancia de la técnica”.¹³⁶ Según el autor, durante la Edad Media se da la consolidación del cristianismo: “Dios mueve como el objeto amado mueve al amante. El mundo se mueve continuamente por amor a Dios”.¹³⁷ Continúa en su labor por identificar la trascendencia del ser humano “a la española”: “La religión cristiana fue la primera que cambió el juicio de valor acerca de los tipos de ser. Y afirmó resueltamente que Dios es vida”.¹³⁸

Más abajo dirá que la “luz”, “verdad” y “palabra” ya habían sido inventadas por los griegos, pero “Jesucristo no se contenta con el abstracto” Y es precisamente éste el punto de inflexión en la historia cultural de España: “Hay vida sobrenatural; es decir, por de pronto, una vida que no proviene de la naturaleza, ni de la naturaleza sensible ni de la inteligible”.¹³⁹

Ahora llegamos al sentido “individualista” de la filosofía renacentista, con lo que la construcción de “identificación” adquiere un sentido plural con su matiz de alteridad. Son tres aspectos los que han jugado un papel histórico a lo largo de la filosofía occidental: la unidad singular, la unidad individual y la unidad de persona, las cuales se heredan a una especie histórica: personalidades individuales y singulares que mientras orientan cuatro órdenes relacionantes del ser o en el ser:

- La materia no se individúa por sí misma, se individúa por la cantidad, accidente...
- La forma, el alma, no se individúa tampoco por sí misma, se individúa por la materia...
- La materia no tiene de sí especie alguna, se especifica por la forma...
- Las potencias se especifican por sus actos.
- Los actos se especifican por los objetos.¹⁴⁰

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 50.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 57.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 61.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 65.

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 66.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 93.

Y así la materia, la forma y los accidentes se individualizan, se especifican y existen por sí mismos. Con esta disertación ontológica es como García Bacca va fundamentando el contenido del auto sacramental hasta llegar a comparar el *Fausto* de Goethe con *La vida es sueño* a través de la profundidad de los planteamientos alegóricos en las palabras, el sentido, la fuerza y la acción que existen entre el ser y el deber en el individuo humano: “¡Convertir los actos de nuestra voluntad nada menos que en principios de universal legislación! ¡Los actos individuales de un ente confinado en tiempo y espacio, en valores universales!”¹⁴¹

En lo sucesivo García Bacca encontrará los siguientes sentidos o propósitos del auto: fenomenológico, vivencial y existencial de la filosofía contemporánea. Para el filósofo, *La vida es sueño* trasciende porque al interior, en su base compositiva, late el auto sacramental, dentro del cual se manifiesta su sentido primordial:

1. Plan ontológico, cósmico y simbólico del mundo físico.
2. Estados natural, sobrenatural y sacramental de la naturaleza humana.
 - Plan natural. Vida natural. Indicios sobrenaturales.
 - Vida sobrenatural. Primera trascendencia del hombre.
 - Vida hipostática. Segunda trascendencia del hombre.
 - Vida eucarística o sacramental. Segunda trascendencia de los individuos humanos todos.
 - El modelo sacramental del filosofar español.¹⁴²

El autor de esta teoría resulta importante porque instaura el género del auto no sólo en el centro de la cultura española sino también recrea el enfoque cultural sin perder la perspectiva literaria. En general sus planteamientos son útiles para esta investigación, ya que congenia —en algunos aspectos— con la metodología de cara a la obra hernandiana. García Bacca coloca a Calderón en un punto “pertinente” de correlaciones histórico-discursivas, en donde se produce su trascendencia y la de su obra en el siguiente sentido: a) condiciones históricas estructurales que hacen de España la capital política y religiosa de Occidente; b) la difusión del pensamiento humanístico renacentista y del arte barroco hacia la Nueva España, y c) la pasión por el género del auto sacramental con la expresión ambivalente original tanto en su aspecto social: popular y aristocrático, como en su sentido ideológico: pagano y religioso. No es difícil imaginar el sonido de los panderos, clarines y chirimías, al tono de villancicos y el júbilo del pueblo con la

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁴² Dice García Bacca: “El hombre podía ser engendrado y nacer con nuevo y jamás visto nacimiento, por obra de la gracia divina, por una cierta especie de generación divina que nos hace hijos de Dios.” *Op. cit.*, p. 191.

personalidad dramática de Calderón: “Con música, se descubre otra vez el globo celeste, y en él una mesa con cáliz y hostia, y el actor sentado a ella; y sale el Mundo.”¹⁴³

El “sello” calderoniano ha influido a lo largo del Siglo XVII como en Rojas Zorrilla a través de temas más grecolatinos, son de él: *El caballero de Febo* (1639), *El robo de Elena y destrucción de Troya* (1647) entre otros; Agustín Moreto utiliza temas sociales como en *La fe de Hungría* (1668), *La gran casa de Austria* (1672) y *Divina Margarita* (1680); Bances Cándano: *El gran químico del mundo* (1684), *El primer duelo del mundo* (1687), y Sor Juana Inés de la Cruz: *El cetro de José* y *El divino Narciso* (1688).¹⁴⁴ Algunas de las colonias españolas del nuevo continente se encargaron de cultivar el auto sacramental debido a que los grupos u órdenes católicas tenían una tarea titánica de evangelización, así que el teatro popular en México tiene una variedad considerable de elementos ambivalentes todavía, en los que el sincretismo y la lucha ideológica vuelven a aparecer.

Si en España no se conservó tanto fue debido a la labor falsamente laica de los inocentemente intelectuales afrancesados, impulsores de la ideología aristocrática española durante el siglo XVIII. El clima político cambió los valores estéticos con la llegada de Carlos III: “Los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos muy indignos y desproporcionados para representar los sagrados Misterios de que tratan. [...] la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno”.¹⁴⁵

Se publicó la prohibición de los autos en junio de 1765; los valores barrocos son contrarios a la “estética” neoclásica española; durante los años anteriores se habían dado controversias que alcanzaron la pluma de Leandro de Moratín: “Entre los desaciertos del teatro, no era menor la representación de los autos sacramentales [...] los apóstrofes hediondos del patio y las barandillas dirigidos a la cómica interrupción y sacrílega algazara”.¹⁴⁶ El auto sacramental no fue desplazado por el público de los otros géneros dramáticos de la época neoclásica, sino por los intelectuales que debían defender la tradición temática ambivalente de este género, junto a los planteamientos estéticos y ontológicos que lleva consigo, sólo se prohibió por decreto debido a que la aristocracia eclesiástica no estaba interesada durante la intervención napoleónica de ese período.

¹⁴³ *El gran teatro del Mundo*, en Lojo de Benter. *Op. cit.*, p.115.

¹⁴⁴ I. Arellano y E. Duarte. *Op. cit.*, pp.151-159.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 161.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp.161-162.

No obstante, en otras latitudes se conservó sin autoridades y al margen de la burocracia eclesiástica o a pesar de ella. Y aunque no sea la primera vez que los poetas rescatan algún aspecto ya olvidado de la literatura hispánica, sí vale mencionar la actitud que George Gordon Byron (1788-1824) tuvo al escribir *Caín, un misterio*¹⁴⁷ en tres actos, en el que el fratricida bíblico simboliza al género humano: Adán, Caín, Abel, el Ángel del Señor, Lucifer, Eva, Ada y Cila son personajes de esta digresión del *Génesis*. Y el *Fausto* de Goethe: El Señor, Milicias Celestiales, Mefistófeles, Espíritu maligno, Rapiñador (Cuervo), Urraca, Helena (Margarita) y el Fausto, que simboliza al hombre alternante entre el deber y el ser, son personajes alegóricos de un drama trágico. Con estos dos ejemplos románticos vemos que la influencia del auto sacramental no se limitó al contenido ni a la forma (aunque adquieren diferente sentido) todo lo contrario, se conservó diseminándose en otros “géneros” literarios. Ahora, no nos parece difícil notar que la estructura y la intención del auto fueron imitadas por Miguel Hernández.

La fábula (donde existe) caracteriza al género desde el punto de vista de su orientación temática en la realidad. El argumento caracteriza lo mismo, pero desde el punto de vista de la realidad concreta del género en el proceso de su realización social. La orientación hacia el argumento, es decir, hacia el desenvolvimiento efectivo de la obra, es necesaria aunque sea para comprender la fábula. Mediante la óptica del argumento reconocemos la fábula incluso en la obra.¹⁴⁸

El argumento es el medio en donde se observa el desempeño de los recursos del autor hacia la realización concreta de la obra: los elementos tendientes a la escenificación del auto. De acuerdo al enfoque histórico, resulta importante la condición social en la que el género dramático se produce: “En el siglo XX, el teatro es sin duda el género literario en el que España tiene menos que ofrecer al conjunto de la cultura europea”.¹⁴⁹ Existe una relación divergente entre el contexto de Pedro Calderón y M. Hernández que resulta fundamental para el recorrido histórico aquí planteado: “El teatro vivo opuso una tenaz resistencia y contrarrestó las tendencias del siglo XX orientadas hacia un teatro experimental y minoritario, y no apareció ningún nuevo Calderón que hiciese gran literatura y gustara además a las masas”.¹⁵⁰ El argumento de una obra y la sociedad en la que se produce aparecen claramente una vez vislumbrando el género literario. La influencia calderoniana siempre ha estado, en la actualidad, por antonomasia se habla del auto sacramental en relación a la obra de Calderón de la Barca.

¹⁴⁷ Trad. Manuel Núñez Nava. México, Hiperión, 1984.

¹⁴⁸ *El método formal en los estudios literarios*. p. 119.

¹⁴⁹ G. G. Brown. *Historia de la literatura española 6, El siglo XX*. p. 173.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

2.1.3. Argumento y estilo en *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!*

El contenido corresponderá a la unidad temática, y la forma a la realización efectiva de la obra. El artista busca y selecciona el material lingüístico pertinente de cara a una visión global y conclusiva entre el contenido temático y su ejecución concreta al receptor. En este orden de ideas Voloshinov contribuye a la definición del estilo: “La situación inmediata y sus participantes sociales más próximos determinan la forma ocasional y el estilo del enunciado. [el] grado de conciencia, claridad, y formulación de enunciado es directamente proporcional a su orientación social”.¹⁵¹ El artista busca un material lingüístico que lo ayude a situarse en el punto intermedio de varias series concurrentes hacia la obra; por eso cuando M. Hernández adopta ciertos recursos compositivos, actualiza su creación en una actitud singular, libre y trascendente hacia el tema y al género del auto, puede decirse que pulimenta al género.

El autor valora y expresa en un mismo recurso cada estructura compositiva de su obra con tono emocional y volitivo singular:

La estructura de la obra es, en efecto, jerárquica, y en este sentido se aproxima a las gradaciones políticas y jurídicas. Como éstas, crea un contenido estructurado artísticamente, un complejo sistema de interrelaciones jerárquicas: cada elemento suyo —por ejemplo, un epíteto o una metáfora— o eleva y lo define en grado máximo, o bien lo rebaja e iguala.¹⁵²

La exigencia principal del estilo es su jerarquía respecto a la forma compositiva global frente al tema, se iguala en expresividad e importancia valorativa. Así, mientras revisamos el argumento y, en este sentido, el contenido de *¡Quién te ha visto y quién te ve...* veremos aspectos compositivos generales mediante los cuales Miguel Hernández se distingue en su obra respecto de la fábula constantes del género del auto. Para ello revisaremos la siguiente bibliografía sobre el autor, la cual se alterna de este modo: a) la que a través de la información sobre su estilo alude a su argumento, y b) la que mediante comentarios a su contenido recurre a algún aspecto formal.

La imitación del auto sacramental no está acabada; por un lado, los géneros literarios no se mantienen puros en el devenir de la historia literaria; por otro lado, las circunstancias culturales requieren y condicionan la permanencia y el regreso de temas, y junto con ello su tipo discursivo, su forma genérica. De esta manera, la lista de autores no es determinante, mucho menos en un género cruzado por su arraigo popular y por contenidos tan profundos como es el auto sacramental: “No obstante merecen recordarse aquí piezas como *Angelita*, de Azorín; *El hombre*

¹⁵¹ *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. p.122.

¹⁵² V. Voloshinov. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 126.

deshabitado de Alberti [...] y sobre todo *Quién te ha visto y quién te ve* de Miguel Hernández, que suele considerarse el más cercano a los modelos de Calderón, en su argumento centrado en la creación del Hombre, su caída y redención por medio de la Eucaristía”.¹⁵³

Pertenece a esta época *Amor de dos vidas* de Manuel Altolaguirre, *El director* de Pedro Salinas, *Tres en uno* de José Rubia Barcia, *El casamiento engañoso* de Gonzalo Torres Ballester y *Nada más Caín* de Carmen Conde, amiga de M. Hernández. El modo de diferenciar el auto de éste último respecto de los de Calderón se describe mediante la comparación del argumento de *¡Quién te ha visto y quién te ve...* mientras se presenta el desempeño estilístico general; por lo anterior los criterios fundamentales que Alexander Parker muestra, la “fantasía”, el “argumento”, la “metáfora” y la “realidad”, se consideran a continuación:

1. Fantasía en el sentido de imaginación: el autor crea una situación ateniéndose exclusivamente al criterio de la posibilidad metafísica y a la coherencia interna.
2. Argumento: el proceso creativo dramático consiste en la búsqueda de elementos que hacen visibles los conceptos hallados por la fantasía.
3. Metáfora, recursos retóricos: sustituciones trópicas que crean una analogía ante la metafísica de las verdades de la fe y lo físico de la representación teatral.
4. Realidad: la verosimilitud en el ámbito del género humano, el fin de toda incoherencia, la transposición de lo invisible en algo animado y material de acuerdo a la doctrina católica.¹⁵⁴

Todos los aspectos formales reflejan la cosmovisión del amor, de Dios y la actualización del sacrificio. A través de comentarios hechos por varios autores, se destacan los criterios mencionados por Alexander Parker. Sobre la obra de M. Hernández, Nicolás de la Carrera escribe: “una impresionante pieza escénica de 3,444 versos que sorprende por su madurez, por su fuerza, buena vertebración, unción religiosa”.¹⁵⁵ Las acciones del drama religioso son actos de existir, interiorizaciones, no son acciones propiamente, sino ideas; en este mismo sentido N. de la Carrera define el conflicto principal: “Con el auto sacramental irrumpe un Miguel/Arquitecto que diseña y construye [...] un denso y complejo drama teológico, [...] nada menos que la epopeya religiosa de la humanidad”.¹⁵⁶

De la Carrera argumenta la naturaleza alegórica del asunto y su recurso dramático: “en otro plano más cercano de la simbolización, la encrucijada moral de un inocente muchacho que descubre el pecado personal en su respuesta al enigma de la propia sexualidad, y el pecado social

¹⁵³ I. Arellano y E. Duarte *Op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁴ K. Spang. *Op. cit.*, pp. 149-150.

¹⁵⁵ *El Dios de Miguel Hernández*. Navarra, Verbo Divino, 1995, p. 54.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 55.

al derramar la sangre de un semejante”.¹⁵⁷ Esta condición inspira el interés del personaje y el desenlace teológico: “A la caída, sucederá el arrepentimiento y perdón divino alimentando el nuevo estado con el pan de la vida. Se cierra el auto con el sacrificio del cuerpo del Hombre protagonista en la hoguera, liberado su espíritu”.¹⁵⁸

Las tendencias valorativas extremas en torno a Miguel Hernández no representan aquí la prioridad, ya que sólo se trata de rescatar las opiniones sobre su auto sacramental; pero lo que debe mencionarse es que precisamente esta obra representa el umbral ontológico transitorio en la vida del autor debido a lo siguiente: a) del asombro campesino al asombro ciudadano que se refleja en su contemplación artística; b) de la vida apartada entre sus amigos poetas y la vida bulliciosa entre poetas consagrados, y c) del transitar costumbrista y localista de su producción poética al asombroso despertar cosmopolita de la época. Así todas las circunstancias vitales del pasado en la persona del poeta son positivamente aprovechables como material axiológico en su obra, son proyectadas hacia contextos futuros interpretables.

Darío Puccini pertenece a la corriente antirreligiosa, pero respecto a la labor estética, en general, del tratamiento dramático señala: “es una obra significativa por otras razones: por el empeño que pone Hernández en ella, y sobre todo porque revela la naturaleza de aquella adhesión”.¹⁵⁹ “Adhesión” se refiere a un momento de inclinación hacia las ideas neocatólicas del primer período en la vida de Miguel Hernández, pero da una explicación meritoria: “El complicado andamiaje alegórico y calderoniano del auto; la grande y rebuscada variedad de metros y estrofas, el insistente uso de hipérbolos y de juegos de metáforas herméticas y gongorinas, y el mismo esquematismo didáctico del tema”.¹⁶⁰ He aquí el aspecto más interesante de Puccini: “la caída y la redención del hombre según el mito cristiano, tantas veces dramatizadas en el pasaje aquí sólo superficialmente modernizadas”,¹⁶¹ opinión que lo ubica en una tendencia un poco “reduccionista” por desatender la naturaleza del género dramático, aunque rescata aspectos ciertamente estilísticos:

Denuncian, desde el comienzo, el carácter libresco de la elección y la inspiración de Hernández. Verdad es que no faltan, acá y allá, frescos motivos campesinos y pastoriles, ni modos y frases del

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Miguel Hernández, vida y poesía*. Buenos Aires, Losada, 1970, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁶¹ *Ibíd.*

léxico popular, ni alusiones curiosas a los hechos sociales contemporáneos, como en el idilio de la pastora y el pastor [...] o en el monólogo del Hombre que va a encararse con la muerte.¹⁶²

La opinión de Puccini solamente es válida si dejamos de lado su pretensión de ignorar una de las características esenciales de la alegoría:

Así también el “buen campesino” y los otros personajes simbólicos del “auto” son esencialmente sermoneantes muñecos de pesebre, de su fase católica; Hernández queda atrapado en una visión conservadora, reduciendo su ideal a un mítico e idílico mundo campesino y pastoral, único depositario de una paz, de una inocencia y de una pureza que coinciden con la inmovilidad (asechadas por el Deseo, siniestro instigador, un revolucionario convencional).¹⁶³

Otro de los grandes conocedores del “poeta-pastor” es Juan Cano Ballesta, quien da crédito a la forma estilística calderoniana en auto hernandiano: “Toda la concepción religiosa-trascendental del drama procede de Calderón. Las formas métricas son las tradicionales del teatro clásico”.¹⁶⁴ Y sobre la semántica de la forma: “reposa sobre una serie de correlaciones paralelísticas: pentamembre para los cinco sentidos, tetramembre cuando actúan las cuatro estaciones o los cuatro ecos. La imagen, el vocabulario y la estructura sintáctica son claro exponente de la honda huella calderoniana y barroca”.¹⁶⁵

Cano Ballesta destaca las aportaciones de M. Hernández sobre el auto tradicional: “la personalidad del autor comienza a brillar en esta obra, en que predominan los elementos extraños, pero dejando margen al despertar de su genio poético”.¹⁶⁶ Los personajes no dejan la envoltura alegórica sin embargo destacan sus personalidades debido a que Hernández da mayor carácter individual: “El diálogo entre el Esposo y la Esposa fluye emocionado de la pluma del poeta estremecido ante el gran misterio de la generación de la vida, que llega a hacer de este tema el nuclear de su mensaje poético”.¹⁶⁷ La historia del auto puede llegar a parecer simple, no obstante hay pasajes que realmente la rescatan por su dramatismo: “Las escenas de los ecos son absolutamente originales, [...] Rasgos inconfundibles como el toro, símbolo de la muerte, e imágenes con la impronta hernandiana no dejan de aparecer a lo largo de la obra”.¹⁶⁸

¹⁶² *Ibíd.*, p. 29.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁶⁴ *La Poesía de Miguel Hernández*, 2da ed. Madrid, Gredos, 1973, p. 31.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ *Ibíd.*

¹⁶⁸ *Ibíd.*

Algunos críticos de Miguel Hernández hablan severamente cuando se refieren a la influencia barroca porque se convirtió en su canon durante gran parte de su producción poética y dramática, pero lo que pierden de vista es que toda técnica es positivamente asimilable desde el enfoque artístico del poeta. De este modo, aspectos formales y temáticos se intercambian sucesivamente en beneficio de la intención ideológica que se le presenta; de la misma manera el verso alejandrino se convierte en canon durante su época social-revolucionaria.

Por ejemplo, Vicente Ramos, cuyo estudio es de lo mejor que se ha escrito sobre la obra hernandiana general, expresa: “es un perfecto auto sacramental [...] Sin embargo, en Hernández, con estar muy visible este enfoque hacia lo comulgatorio, la obra deriva y se acerca a la definición lopesca —comedia “a honor y gloria del pan”— cuyas alegorías palidecen, en muchas ocasiones, se esfuman ante el imperio de lo real concreto”.¹⁶⁹

El contexto y sentido en el que Ramos afirma esto es el siguiente: la creación-criatura, la tierra, la luna, las estaciones del año, el mundo vegetal, el mundo animal son temas que forman parte de los primeros poemas hasta *Perito en lunas* (1933), a los cuales le siguen el hombre: su condición, el conocimiento, lo moral, la pena, lo estético y la sensación, que surgieron durante *El silbo vulnerado* (1934), períodos temáticos que fueron integrados en *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de los que eras!* (1934) en donde vemos frecuentes los primeros, y los segundos en forma elemental. Los temas iniciales se quedarán en segundo término, o quizá como ambiente o imagen de los temas subsecuentes: “Quiero decir que el auto de Miguel implica un maravilloso traslado de vivir en el mundo natural con alas metafísicas y tópicamente teológicas. La importancia de esta obra reside en lo que en ella hay de realidad existencial y de pensamiento auténtico del autor, además, claro es de su belleza lírica”.¹⁷⁰

Vicente Ramos aporta, de cara a las expectativas generales de esta investigación, dos aspectos fundamentales para aproximarnos al estilo de Miguel Hernández, y en ese mismo sentido hacia el análisis caracterológico y tipológico del héroe: uno es el significado de “naturalista” que Ramos usa para definir la obra general del autor:

La naturaleza, el universo todo, es obra creada, surgida del insondable misterio divino, ya en el tiempo o desde la misma eternidad. Su pensamiento, su concepción del mundo, va desarrollándose naturalmente, diríamos, sobre la base de la observación minuciosa, enamorada, de los fenómenos de la naturaleza.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1973, p. 18.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 186.

Este rasgo arquitectónico hernandiano viene a definir en gran medida su auto sacramental. El segundo aspecto, que tomamos de Ramos es el “hilozoísmo”: “es una constante metafísica y estética del escritor alicantino. El hilozoísmo y vitalismo, el pensar que la materia no es inerte, sino que se halla espiritualizada, animada, y que materia y espíritu se confunden e identifican, se muestran en muchos pasajes de la obra hernandiana”.¹⁷² Este es un aspecto consecuente de la idea que sobre la Naturaleza tiene Miguel Hernández, pero lo importante aquí es la trascendencia de estos dos rasgos característicos del poeta desde sus primeras obras, se consolidan en época de su auto sacramental y se quedan intermitentemente para siempre.

Una vez mencionado el aspecto temático, el tratamiento temporal tiene aquí un destacado lugar debido a que la tradición sobre el auto dice que es *sub specie aeternitatis*, es decir, por encima de todos los tiempos, que es anacrónico (acrónico), atópico y abstracto,¹⁷³ ya que tiene un motivo compositivo fundamental que hace coincidir a Ramos con Nicolás de la Carrera: “Cuando la Carne/Salomé baila lúbricamente para seducir al Hombre protagonista, la Voz-de-Verdad (Juan Bautista) [...] es la Voz del desierto, del ascetismo, de la *fuga mundi* [...] resulta más heterogénea y Juanbautística que evangélica”.¹⁷⁴ Es decir, el origen extratemporal o supratemporal del auto está por encima de toda época; esto se produce en la idea que valdrá por todo los tiempos a la vez, aquí radica uno de sus aspectos estéticos más interesantes: “Como lo importante es el alma, hemos de liberarnos de los deseos de cuerpo (extremaunción de los sentidos) [...] que resume, en tiernas y dolorosas palabras, escenas veladamente autobiográficas, su drama existencial de peregrino de lo Absoluto”.¹⁷⁵

Este conglomerado de tiempo bíblico en el auto hernandiano refleja originalidad plástica y extraordinaria imaginación para componer la anécdota. Concha Zardoya tiene uno de los comentarios más claros al respecto: “El auto hernandiano dramatiza la pérdida de la gracia e inocencia que sufre el Hombre, asaltado por el Deseo, los sentidos y la Carne, y luego, su arrepentimiento y redención por la Eucaristía”.¹⁷⁶

El espacio del auto no tiende hacia la realidad, sino hasta cierto punto onírico, psíquico; es el paisaje del alma, de la condición interna humana. Los “aparentes” paisajes pertenecen a la

¹⁷² *Ibíd.* p. 187.

¹⁷³ I. Arellano y E. Duarte. *Op.cit.*, p. 48.

¹⁷⁴ De la Carrera, *Op.cit.*, pp. 102-103.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 272-273.

¹⁷⁶ “El mundo poético de Miguel Hernández”, en *Miguel Hernández*. M^a de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1979, p. 112.

naturaleza topográfica de la representación dramática, los lugares son expresión de lo que cualquier parte podría ser, porque son verdades eternas: “El drama teológico ocurre en la tierra, pero no en una zona distante, sino familiar a los sentidos y conocida por la experiencia: Miguel traslada a él su conocimiento del campo y del monte, sí, pero sabe establecer una sabia correlación entre el ambiente campesino y pastoril y el desarrollo de la acción dramática”.¹⁷⁷

En esta misma idea Concha Zardoya destaca el mimetismo realista mediante escenas de contenidos propios de la poesía hernandiana que explotará en sus temas posteriores:

1. El diálogo entre el Esposo y la Esposa.
2. Los ecos, que actúan primero en función de coro griego para impedir el crimen del Hombre, después se convierten en voces burlescas que repiten las risas amargas en la lucha contra el demoníaco Deseo, y finalmente subrayan el patetismo del dolor y el llanto de la Pastora frente a su Esposo asesinado.
3. El acto de la comunión se hace íntimo en el delicado aroma rústico que lo envuelve: el Buen labrador saca pan de su pecho y lo ofrece al hombre sencillamente.
4. Visión de la muerte como un toro acometedor.
5. El doble significado del desenlace:
 - Uno interno, es la catarsis que sufre el cuerpo por sus pecados, una vez salvada el alma por el misterio de la Eucaristía.
 - Otro externo, de gran efectismo escénico: la apoteosis del fuego, elemento purificador que consume al hombre.

Zardoya recuerda el significado de esta obra en el “mundo poético” de Miguel Hernández: “por un lado, la reminiscencia de una realidad española trascendente; por otro, los personajes simbólicos de Calderón se actualizan y se vuelven al poeta mismo”.¹⁷⁸

Y en esta ocasión Cano Ballesta tiene un comentario sobre “la modernización” del auto que nos ocupa, a propósito de la función significativa de algunos personajes:

El auto hernandiano no es sólo calderonismo cargado de esencias íntimas a la moda en el teatro, presenta vibrante lirismo a sus escenas, y refleja la intensa preocupación social y revolucionaria de aquellos años de la naciente República. Los abstractos y simbólicos personajes calderonianos toman figura humana y enarbolan la bandera de la revolución, proclamando la huelga general, rebelándose contra Dios y la religión, negando la propiedad privada. Poesía y drama teológico se van acercando a la vida en su circunstancia y quehacer diario. [...] se enriquece con una nueva dimensión: lo social.¹⁷⁹

Las alusiones “sociales” a las que Cano Ballesta se refiere tienen dos sentidos: 1. Lo característico del auto atañe a la generalización conceptual que se configura mediante símbolos cuya intención consiste en mostrar una idea mediante relaciones emblemáticas; de este modo, el

¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ “La renovación poética de los años treinta” en *Miguel Hernández*. M^a de Gracia Ifach. p. 130.

campesino es trabajador de la tierra, representa una imagen folclórica alrededor del Hombre, pero también expresa un ser subestimado y explotado. 2. M. Hernández escribió el auto sacramental entre su segundo viaje a Madrid, —de noviembre y diciembre de 1933— cuya permanencia había sido muy breve, y una larga estancia en Orihuela —de enero a mayo de 1934—, antes de una serie de trajines entre la capital y Cartagena —desde finales de 1934 a la segunda mitad de 1935—, entonces mezcla ambientes individuales de esparcimiento rural y condiciones sociales urbanas.

Agustín Sánchez Vidal tiene un comentario del auto sobre la relación entre contenido, sentido y estilo:

El entrecruzamiento del doble y triple sentido en muchas imágenes, [...] Tal interpretación, que conjuga la religión y la vida campesina es muy típica en la poesía católica del Miguel, en cuyo auto conviven armónicamente la silogística calderoniana y el aroma campestre de piezas como *El colmenero divino* de Tirso, o *La malla y la siega* de Lope.¹⁸⁰

De los estudios que se han vertido aquí sobre la obra de Miguel Hernández, pocos han profundizado acerca del auto como Giovanni María Bertini, quien en la antología citada arriba participa con un artículo titulado “Algunos apuntes sobre el auto sacramental de Miguel Hernández”, el cual ha rescatado observaciones ya mencionadas en páginas anteriores. Sin embargo, él advierte que *¡Quién te ha visto y quién te ve...* está atravesada por tres obras de Calderón fundamentalmente: *La vida es sueño*, *Los encantos de la culpa* y *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*;¹⁸¹ pero lo más importante es su advertencia sobre el “realismo” y el “idealismo” en el auto de Miguel Hernández:

De aquí aflora la inclinación hacia el realismo como, por otra parte, el idealismo aflora por doquier en el auto, gracias a una especie de levitación congénita a la familiaridad con los temas bíblicos y espirituales de la caída del hombre, de sus culpas, de sus remordimientos y de su arrepentimiento, correspondiente a su resurrección a la vida de la Gracia y a la unión con Dios.¹⁸²

La ancestral ambivalencia del auto reluce en estos últimos testimonios; así se suman la interiorización, propia de la lírica a través de los monólogos, alguna alusión a la lucha social presente en Madrid, y la sensibilidad de sus personajes. El realismo al que los críticos se refieren refleja la verosimilitud de la representación a la que todo texto dramático está subordinado especialmente, pero con la mezcla de alusiones sociales a las que M. Hernández recurre.

¹⁸⁰ “Un gongorismo personal” en *Miguel Hernández*. M^o de Gracia Ifach. p. 191.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 288.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 299.

Otra estudiosa de la obra hernandiana que profundiza en su teatro es Florence Delay, quien abunda sobre la alegoría de un modo temático y formal; a continuación se resumen los puntos principales de su artículo:

1. Miguel Hernández es conmovido por una actitud espiritual y por el género que lo ponen en una visión de director de escena al estilo de Calderón.
2. La fascinación de M. Hernández por la forma alegórica como recubrimiento constante de su obra: los personajes son símbolos.
3. El símbolo (alegoría) está apoyado en percepciones reales con fuerza dramática.
4. La espiritualidad encarnada en las cosas y seres que presentan una moral psicológica.
5. El lirismo apoyado en sus matices poéticos más que en réplicas retóricas.
6. La experimentación de un tremendo cambio en el hombre que lo lleva a una tensión existencial constante.
7. *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!* es una parábola dramatizada.¹⁸³

Florence Delay no matiza el carácter de “lirismo”, pero no resulta raro hasta cierto punto, ya que el auto sacramental alude a un dilema interior, lo cual se desarrolla a modo de soliloquio, asunto que se analizará en el Capítulo III del presente trabajo, en lo concerniente a la temporalidad dramática.

Por último, Marie Chevallier, quien divide las etapas creativas de Miguel Hernández a través del análisis exhaustivo de sus influencias y de sus estilos, enlista las siguientes formas y contenidos poéticos correspondientes a *Perito en lunas* y *El silbo vulnerado* junto su auto sacramental. En *Los temas poéticos de Miguel Hernández* divide este período destacando, en lo general, los siguientes:

- Verdad sincera y luna de los mitos arcaicos.
- El cuerpo y el deseo inocentes, el sexo-imagen.
- El pecado y la virtud.
- Triunfo de Dios: pureza absoluta.
- Poemas plegaria, la muerte.
- La maldición del pecado y la maldición de la inocencia.
- Deseo material y tentación.
- Del amor a Dios al amor humano.¹⁸⁴

¹⁸³ “El teatro de Miguel Hernández”. *En torno a Miguel Hernández*. J. Cano Ballesta, Madrid, Castalia, 1978. pp. 109-135.

También de Chevallier en *La escritura poética de Miguel Hernández* se extrae la siguiente lista de las formas estilísticas predominantes:

- Poemas enigma o metáfora adivinanza.
- Gongorismo de la imagen.
- Paralelismo y repetición.
- De la imagen al símbolo.
- Juegos en los tiempos verbales.
- Formas de la plegaria.
- Síncopa exclamativa e interrogativa.
- Imagen auditiva.¹⁸⁵

Los repertorios anteriores resumen las imágenes y figuras pertinentes en *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!* Sobre esto mismo, hay diversidad estrófica a través del auto, pero son predominantes las de arte menor. Resulta llamativa la metáfora, aunque en menor medida —pero no por eso menos significativa— aparecen otras figuras como la anáfora, la paronomasia, y los “retruécanos”, entre los más recurrentes. La labor “mimética” de Miguel Hernández durante su etapa calderoniana también incluye la adopción de figuras ya contenidas en el género del auto sacramental: la “etimología arbitraria”, el “juego de palabras”, las “alusiones simbólicas” ya mencionadas por Arellano y Duarte.¹⁸⁶ Por último, M. Hernández usa guiones cortos para unir palabras, a modo de neologismos al estilo conceptista, también, como Calderón, usa varios arcaísmos.

Con el recorrido cronotópico se objetivó el género compositivo, el contenido temático y el estilo autorial de la obra hernandiana de cara al análisis dialógico. Estos tres enfoques orientan nuestra actitud observadora hacia los tres aspectos siguientes: a) la actividad cognoscitiva en la obra, b) la actividad ética en la obra y c) la actividad estética en la obra, correspondientemente. En este mismo sentido, el conocimiento sobre el autor nos ayuda a objetivar la relación con su héroe; así que a continuación se aborda la vida del autor en relación a su auto sacramental.

¹⁸⁴ Madrid, Siglo XXI, 1978, pp. 9-98.

¹⁸⁵ Madrid, Siglo XXI, 1977, pp. 9-82.

¹⁸⁶ *El auto sacramental*. Madrid, Laberinto, 2003. p. 86.

2.2. El entorno social de Miguel Hernández y el contexto literario de su auto sacramental

En la caracterización del enunciado literario, el contexto del autor viene a complementar la comprensión valorativa del acto artístico. El contexto es un punto de encuentro entre el tiempo-espacio del autor y el tiempo-espacio del lector. Sobre este aspecto metodológico V. Voloshinov explica su importancia en la actitud del estudio literario: “La palabra en la vida, con toda evidencia, no se centra en sí misma. Surge de la situación extraverbal de la vida y conserva con ella el vínculo más estrecho. Es más, la vida misma completa directamente a la palabra, la que no puede ser separada de la vida sin que pierda su sentido”.¹⁸⁷ Este choque de contextos entre autor y lector se dispone a elevar el conocimiento del mensaje poético: “En el enunciado literario, la palabra no se encuentra, ni se puede encontrar, en la misma dependencia estrecha de todos los momentos del contexto extraverbal, de todo lo inmediatamente visible y conocido como sucede en la vida”.¹⁸⁸ Hay una disposición más atenta en quien lee precisamente para recrear detalles, situaciones y expresividad:

Una obra poética no puede apoyarse en las cosas y en los acontecimientos más próximos como en algo sobrentendido, sin introducir una sola alusión a ellos en la parte verbal del enunciado. Desde este ángulo, a la literatura se le demanda, desde luego, requerimientos mucho mayores. En realidad, una obra poética también está estrechamente entretejida con el contexto no enunciado de la vida.¹⁸⁹

Con esto se recupera al autor en tanto sujeto de su propia obra, se establece un conocimiento anterior a la experiencia meramente literaria. Situar a M. Hernández frente a otras personalidades enriquece la relación entre quien lee, quien comenta y el héroe. El contexto es realmente un aspecto de la comprensión estética. Sobre este asunto Medvedev dispone de ciertos lineamientos a seguir: “la literatura refleja en su contenido un horizonte ideológico, es decir, formaciones ideológicas ajenas (éticas, cognitivas y otras), su realidad no se reduce a un papel auxiliar y técnico de reflejar otros ideogramas”.¹⁹⁰ Así, conocer al escritor significa rendir cuenta de sus características orientadas a su obra desde la vida y viceversa:

Posee su propio papel ideológico y su propio tipo de refracción de la existencia socioeconómica, en dos sentidos [...] el reflejo del medio ideológico en el contenido literario y el reflejo de las bases socioeconómicas en la propia literatura en cuanto superestructura autónoma, reflejo de todas

¹⁸⁷ “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 113.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 124.

¹⁸⁹ *Ibíd.*

¹⁹⁰ *El método formal en los estudios literarios*. p. 61.

las ideologías. En consecuencia, una ideología autónoma y singular, como lo es la literatura, se reduce a otras ideologías y se disuelve en ellas sin dejar rastro.¹⁹¹

En esta parte de la investigación literaria, la apertura hacia el lector es histórica y sociológica en función del análisis sobre instituciones, grupos, individuos, zonas y cronologías:

No se puede comprender un enunciado concreto sin participar en su atmósfera axiológica, sin comprender su orientación valorativa en el medio ideológico. Comprender un enunciado significa entenderlo en el contexto de su propia vigencia y en el de nuestra contemporaneidad. La valoración social determina todos los aspectos del enunciado, impregnándolo de lado a lado, pero su expresión más pura y típica se manifiesta en la entonación.¹⁹²

Sin ser sólo un repertorio bibliográfico sobre M. Hernández, las obras que a continuación se citan justifican y apoyan la pertinencia del estudio extrínseco en relación al método dialógico aquí expuesto, el cual se conduce en este apartado de la siguiente manera:

1. Establecer la trayectoria de su vida y de su carrera. 2. Con base en lo anterior, exponer su posición y disposición a la época, a su vida, a este período histórico: su escolaridad, pertenencia social, etc. “Nace Miguel Hernández en Orihuela, provincia de Alicante, el 30 de octubre de 1910, en las mismas tierras que habían regocijado con gotas delirantes la prosa sublunar y perfecta de Gabriel Miró, el recatado”. Elvio Romero, uruguayo, escribió — si no la más vieja, una de las primeras biografías del poeta— en 1958, *Miguel Hernández, Destino y Poesía*,¹⁹³ en la que con estilo novelesco retrata la época y la Orihuela de Hernández. Ninguno de los biógrafos revisados durante esta investigación la ha criticado o comentado. 1958, España todavía estaba bajo la bota franquista; otro estudio es el de Darío Puccini, italiano, cuyo *Miguel Hernández, Vida y Poesía* no fue editado sino hasta 1970.

Miguel, “El poeta cabrero”, fue hijo de Miguel Hernández y Concepción Gilabert, y hermano de Vicente, Encarnación, Elvira y Concha, quienes no le impedían, pero tampoco podían ayudarlo en sus anhelos de poeta: “Pensamos en lo que significa nacer en un olvidado pueblo de provincia, recibir dos cursos escolares que solamente la irreverencia puede llamar instrucción, quedar preso de la canonjía beata por gravitación irremediable; tropezar con la incompreensión familiar”.¹⁹⁴ Las lecturas de los escritores oriolanos, José Gabriel y Galán, y Gabriel Miró inspiraron a Miguel en un ambiente determinante para su poesía: “En tanto que él mismo confesó que quien más le enriqueció fue el prosista, Miró, paisano suyo [...] en el ámbito reluciente del

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp. 62-63.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 196.

¹⁹³ Buenos Aires, Losada, 1985, p. 9.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 17.

paisaje alicantino”.¹⁹⁵ Es precisamente la influencia de Gabriel Miró el punto de interés entre Carlos Fenoll, Jesús Poveda y José Marín Gutiérrez (Ramón Sijé), todos vecinos de Miguel, quienes formaron el “grupo del horno”, debido a que se reunían en la panadería de los Fenoll hacia el centro de Orihuela.

En 1930 se formó la “Generación Olecense”, agrupándose más compañeros alrededor de Carlos Fenoll, Jesús Poveda, Ramón Sijé y Miguel Hernández, quienes formalizarían los encuentros y promocionarían las actividades literarias: “la sociedad orcelitana mantenía varios centros recreativos-culturales, espejos también de las ideas político-religiosas de sus asociados. Recordemos el casino, de gran predicamento político; el Círculo de Bellas artes, cuya fundación data probablemente de 1925.”¹⁹⁶ Había varias publicaciones, pero eran sólo las de mayor difusión las siguientes: “Actualidad” de corte liberal entre los que se encontraba José M. Ballesteros, y “El Pueblo de Orihuela”, órgano del Sindicato Católico, encabezado por Luis Almarcha, cercano a M. Hernández. De marzo a julio de 1930 duró “Voluntad”, de corte costumbrista azoriniano, que también pertenecía al grupo de Orihuela. Al respecto, Jesús Poveda de Mellado, quien durante la guerra civil emigraría a Cuernavaca, México, cuenta: “Los jóvenes poetas ignorados, casi todavía el panadero Carlos Fenoll y el cabrero M. Hernández. ¡Qué hermoso mundo evoco, tan lejano ahora y tan grato para mí... yo que soy el único que sobrevive de los cuatro que fuimos!”¹⁹⁷

Ramón Sijé era la figura teórica alrededor de la cual giraba la generación olecense, pero principalmente M. Hernández fue quien se convirtió en su mejor amigo. Vicente Ramos escribe, a través de unos renglones extraídos de la revista “El clamor de la Verdad”, sobre una entrevista que hicieron a Miguel Hernández a propósito de los artículos de Sijé sobre la teoría del romanticismo español y otros temas editados en aquella publicación:

Un cegador, deslumbrante relámpago, fue la existencia de José Marín Gutiérrez: “Su vida ha sido precipitada, tormentosa y luminosa como la del rayo, y, como la del rayo, ha buscado precipitadamente la tierra”, dijo certeramente Hernández. Y agregó: “Pocos hombres han vivido una vida interior tan intensa y sangrientamente volcánica como Ramón Sijé”. Y aún más: “Conocí su corazón y me dio espanto la precipitación dolorosa de su sangre. Sentí que aquella faena de borrasca no se prolongaría hasta muy tarde”.¹⁹⁸

Tanto Carlos Fenoll y Jesús Poveda, como Ramón Sijé y Miguel Hernández, junto a otros que de vez en cuando se adherían, asistían a las reuniones del Horno, pero los más activos eran Miguel y

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ V. Ramos. *Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1973, p. 27.

¹⁹⁷ *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández, Memoria-testimonio*. México, Oasis, 1975, p. 34.

¹⁹⁸ Ramos, Vicente. *Op.cit.*, p. 40.

Sijé, quienes colaboraban en otras publicaciones de Orihuela, y muy pronto de Madrid, Murcia y otros lugares de Valencia.

Ramón Sijé financió el viaje y gran parte de la estancia de Miguel en Madrid de diciembre de 1931 a mayo de 1932, viaje económicamente calamitoso pero artísticamente triunfante para Hernández, ya que se encuentra con Juan Ramón Jiménez. En el transcurso de 1932 el grupo olecense se disolvía, pero Miguel ahorra con el fin de publicar su *Perito en lunas*, meta que logra a mediados de 1933. En esta misma época conoce a Federico García Lorca, y publica en alguna que otra revista varios poemas que conformarán *El silbo vulnerado* más tarde. A principios de 1934, inquietos por regresar a Madrid, Miguel Hernández y Ramón Sijé —quien había ido a visitarlo— fundan la revista de corte neocatólico, “El Gallo Crisis”, y con el primer número de esta revista fue a encontrarse con José Bergamín; entre otras tertulias urbanas se encontró con Pablo Neruda.

Mientras M. Hernández promocionaba su poemario y “El Gallo Crisis”, recorría provincias entre Orihuela y Madrid: “Antonio Oliver y Carmen Conde le invitaron a dar lectura de su *Perito en lunas* en la Universidad Popular de Cartagena. Así empezó a sentirse importante”.¹⁹⁹ Entre sus estancias de Madrid a Orihuela durante el segundo semestre de 1933 y la primera mitad de 1934, Miguel se enamora de Josefina Manresa; cuando está en Madrid acude a reuniones con Neruda, Vicente Alexandre y Rafael Alberti. Son meses decisivos para Miguel, quien se va alejando de Orihuela: “El 29 de abril de 1933 marchó al Ateneo de Alicante con su amigo Sijé y dio una conferencia-charla sobre su «Elegía media del toro», precedida de una disertación de Ramón sobre «El sentido bíblico de la danza»”.²⁰⁰

Entre estos trajines de disertación, en Miguel Hernández surge la idea de escribir algo alusivo a Calderón de la Barca una vez difundidos algunos temas sobre su aniversario en la *Revista de Occidente*. Parece un punto de coincidencia entre Sijé y Miguel: “Su amigo Sijé le indicó la conveniencia de que leyera a Calderón. Por esa época escribió: *La danzarina bíblica*, que luego titularía: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*”.²⁰¹ A continuación se reproducen aquí extractos de la carta que Miguel envía a José Bergamín en la que se advierte el entusiasmo con el que Hernández ha creado su auto, y el compromiso tanto con Sijé como con su destinatario sobre su contenido:

¹⁹⁹ M. Muñoz Hidalgo. *Cómo fue Miguel Hernández*. 2ª ed. Barcelona, Planeta, 1975, p. 82.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

Orihuela, junio 1934

He llegado al cabo de mi obra que quise hacer sacramental. Para la mitad de esta semana que se nos echa encima, mandaré lo hecho que le falta.

En la siesta de ayer en un rinconcito de mi huerto junto a la sierra, achicharrados, leímos Sijé y yo mismo... Ya me dirá con su sinceridad de siempre, si hice bien o lo hice mal.

Ahí le 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, dígamelo.²⁰²

Entre julio y septiembre de 1934 fue publicado el auto sacramental por José Bergamín en su revista madrileña *Cruz y Raya*; las circunstancias que reflejan la concatenación de ideas alrededor del auto son claramente retratadas por Darío Puccini:

La diferencia entre el provinciano *Gallo Crisis* y la europea *Cruz y Raya* [...] consiste en el hecho de que Sijé tiende hacia formas puras de intelectualismo y Bergamín trabaja en un terreno existencial [...] Bergamín, en su actitud cultural, siempre está atento a todo problema de su tiempo y por esto llega con su espíritu reformista a postulados revolucionarios [...] en cambio, Ramón Sijé sólo parecía querer atenerse a una prédica de orden moral y “espiritual”.²⁰³

La producción del auto está cruzada por dos constantes básicas: por un lado, hacia el exterior, por el interés de Miguel en que pudiera montarla en Madrid con la ayuda de José Bergamín; por otro lado, desde el interior, indirectamente Sijé había contribuido con material ideológico al polemizar con Miguel sobre religión. Existe una relación estrecha entre las circunstancias vivenciales de Miguel Hernández, Ramón Sijé y su auto sacramental. Como quiera verse: el personaje del auto refleja de algún modo el conflicto ideológico que Miguel sufre entre Sijé y sus nuevos amigos madrileños; esta intuición se sugiere, por un lado mediante el recurso del soliloquio acondicionando el lirismo, por otro el tema agónico en la psicología del personaje: entre el bien y el mal. Este binomio semántico se encuentra en la obra.

Ramón Sijé se conduce a través de la verdad cristiana; para él, el cristianismo es la superación del humanismo, en este sentido el humanismo-cristianismo produce un aparato con tres aristas: el real, el litúrgico y el humano, los cuales se expresan de la siguiente forma:

- El real cuenta con cinco sentidos: el púlpito, el confesionario, el altar, la pila bautismal y el comulgatorio.
- El litúrgico está constituido por la oración y la música.
- El humano está configurado por la señal de la santa cruz y el golpe de pecho.²⁰⁴

²⁰² *Epistolario*. Prologo de Josefina Manresa. Madrid, Alianza, 1986, p. 57.

²⁰³ *Miguel Hernández. Vida y poesía*. Buenos Aires, Losada, 1970, p. 32.

²⁰⁴ V. Ramos, *Op.cit.*, p. 85.

Para Sijé, el cristianismo cuenta con un sistema metafísico que comienza con la percepción del pecado original y termina en la idea del Espíritu Santo, lo cual significa, según él, que el hombre empieza en la condena por envidia y concluye en la salvación por amor.

Ramón Sijé editó un artículo, en el “Gallo Crisis”, números 3 y 4, en otoño de 1934, con el título “El comulgatorio espiritual (hacia una definición del auto sacramental)”, cuyas ideas sugieren no sólo el fondo de la obra hernandiana sino también la erudición sobre temas clásicos de la literatura española. “El comulgatorio...” concibe al auto como “espectáculo aparatoso de la intimidad eucarística”, parte del hecho de que el “conceptismo” es una “reducción del cristianismo”; relaciona el espectáculo sagrado con una “sinfonía tomista”, cuyo género está internamente estructurado como un órgano de “música callada”. Sijé reconoce la redención como un laboratorio psicológico de la conciencia, cuyo núcleo es la gracia como espectáculo de la eucaristía. Pero la mitad del ensayo está dedicado a explicar el carácter específico del auto hernandiano, a continuación se esquematizan los tres temas “fundamentales” al respecto:

- Cuando el poeta intenta reducirlo a poesía, ha convertido ya el campo en drama, en persona: en persona dramática. Entonces lo achica, materialmente para ampliarlo espiritualmente hasta agotar la expresividad de las palabras: hasta agotar el símbolo.
- El auto sacramental de Miguel Hernández nos trae una tesis: sobre el problema de la gracia [...] una gracia compatible con la dignidad humana: con la dignidad solitaria de la libertad. [...] porque la gracia es como una *danzarina* que se mueve en los brazos del liberto.
- Miguel Hernández vive y muere su estilo personal en un estilo —en una tradición— cuya práctica supone constante martirio. Él es un lírico en agonía. [...] es como pájaro que vive en la jaula de un determinado estilo histórico.²⁰⁵

Los últimos meses de 1934 distancian a Miguel Hernández de Ramón Sijé aunque aquél pasa de vez en cuando por Orihuela. En este mismo año Miguel terminaría de escribir *El torero más valiente*, intercala poemas de *El silbo vulnerado* con otros que formarán *Imagen de tu huella*, y en las cartas refleja su apasionado amor por Josefina Manresa.

1935 fue vertiginoso para Miguel Hernández. Recorría algunos lugares de España en las Misiones Pedagógicas distribuyendo los últimos números del “Gallo Crisis”, algunos números de *Cruz y Raya*, la *Revista de Occidente*. Entró a Espasa-Calpe para trabajar en la enciclopedia sobre toreros españoles bajo el mando de José María de Cossío, en sus cartas se nota el alejamiento de Josefina Manresa, viene un período exitoso al publicar *Los hijos de la piedra*, frecuenta a Vicente Alexandre, participa con Pablo Neruda en la primera adición de *Caballo Verde para la literatura*. “El poeta cabrero” se encontraba en su mejor momento, exitoso como nunca antes. En julio

²⁰⁵ En *Miguel Hernández*. María de Gracia Ifach. pp. 302-305.

escribe a Juan Guerrero Ruiz, miembro de la comitiva en homenaje a Pablo Neruda y colaborador de *Caballo Verde*:

Madrid, julio 1935

Tiene que perdonarme que no le enviara mi auto sacramental: no lo hice a nadie en absoluto [...] Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra, y ni pienso ni siento muchas cosas de las que digo allí, ni tengo nada que ver con la política católica y dañina de *Cruz y Raya*, ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé.²⁰⁶

Hacia 1935, M. Hernández había experimentado nuevas amistades, tertulias, viajes al campo con algunos poetas y artistas, es decir, se encontraba en plena luna de miel con su fase cosmopolita, en cierta bohemia vanguardista entre los nerudistas. Existe un antecedente al que Miguel de alguna manera responde con la carta anterior, es una anécdota muy conocida en la que el mismo Neruda reprocha su origen religioso mediante un sarcástico juego de palabras. En una carta de enero de 1935 Neruda le dice: “le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso”, y en mayo: “Eres demasiado sano para soportar ese tufo sotánico-satánico.”²⁰⁷ Obviamente, Miguel Hernández en julio ya había dado un giro estético y político (que algunos consideran “transitorio” de su concepción neocatólica a su actividad social).

El 24 de diciembre de este mismo año murió Ramón Sijé a causa de un problema hepático-renal; a propósito Miguel Hernández publica en el número correspondiente a diciembre-enero de *Revista de Occidente* y en *Caballo Verde*... su “Elegía a Ramón Sijé” con algunos sonetos que más tarde conformarán *El Rayo que no cesa*. En este mismo mes Miguel escribe a los padres de Sijé: “No sé qué decir para consolarlos, [...] os pido mucho ánimo para seguir la lucha a que nacemos todos condenados hasta que descansemos todos. [...] No os dejéis caer en el dolor desesperadamente y haceros cuenta que está aquí conmigo”.²⁰⁸ En los primeros meses de 1936 reanuda sus relaciones amorosas con Josefina Manresa; en julio, al estallar la Guerra Civil, Miguel sale para Orihuela; en septiembre se enrola como voluntario, en noviembre se convierte en agregado cultural del batallón “El Campesino” y a finales de este año escribe *El Labrador de más aire* e inicia *Viento del pueblo*.

En 1937 es nombrado portavoz del frente republicano en Andalucía. En marzo contrae matrimonio civil con Josefina en Orihuela, pero tiene que ir a Valencia para encontrarse con intelectuales adheridos al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura.

²⁰⁶ *Epistolario*. Prologo de Josefina Manresa. p. 70.

²⁰⁷ M. Muñoz Hidalgo. *Op.cit.*, pp. 114-121.

²⁰⁸ *Epistolario*, p. 83.

En agosto tiene que ir a Francia de donde saldrá un barco que lo llevará al V Festival de Teatro Soviético, en Rusia. Regresa en noviembre para publicar *Teatro en la guerra* y prepara *Pastor de la muerte*. El 19 de diciembre nace Manuel Ramón, su primer hijo. En 1938 Miguel Hernández recibe un premio de tres mil pesetas por participar en el Concurso Nacional de Literatura; publica el *Pastor de la muerte*; se reserva unos meses para hacer radio local en Alcalá, Valencia, y Cox mientras escribe reportajes sobre los avances republicanos en Jaén y organiza sus *Aforismos* (epigramas). Cuando regresa a Madrid muere su hijo en octubre. Al terminar el año ya ha escrito los poemas que conformarán *Cancionero y romancero de ausencias*.

En enero de 1939 nació Miguel Manuel, su segundo hijo, y publica *El hombre acecha*, el cual quedaría a medio encuadernar porque termina muy mal la guerra para los republicanos: “Desde Huelva, decide abandonar España hacia Portugal [...] aterrado por la enormidad de su propia decisión, y triste llega Miguel hasta la frontera [...] La policía de Salazar, a la que fue delatado, lo prende [...] en el Rosal de la Frontera”.²⁰⁹ Así inicia su “éxodo” de cárceles desde Orihuela a la prisión de Jaén de Toledo (Madrid) en donde coincide con Antonio Buero Vallejo (adolescente), y entre esos “viajes”, algunos amigos logran “arrebatarlo” del franquismo, entre ellos Jesús Poveda: “Esta desoladora noticia salió en aquella prensa francesa el día 6 de junio. Yo me dirigí por carta a su consulado de Chile en París, pidiéndole con urgencia intercediera por nuestro común amigo Miguel Hernández”.²¹⁰

En septiembre se tramitó la libertad condicional, y sin proceso, a favor de Miguel Hernández, durante el período de ratificaciones y exculpaciones de presos políticos, gracias a la intervención de Rafael Alberti y su esposa María Teresa León, junto con algunos poetas franceses. Al respecto, Neruda escribe:

María Teresa recordó que Miguel Hernández había sido poeta católico y que había escrito un auto sacramental titulado *Quién te ha visto y quién te ve*. Marie-Anne inmediatamente se puso a buscar por todo París una copia de dicho auto. Finalmente encontramos uno, que le fue dado a leer al Cardenal Baudrillart, que hablaba español y era gran amigo de Franco [...] se impresionó de tal forma que inmediatamente pidió a Franco la libertad de Miguel Hernández y así salió de la cárcel.²¹¹

A Miguel Hernández realmente no le importó la causa ni el modo en que fue liberado porque ya para esas fechas se encontraba en una encrucijada ideológica: traicionado por el Partido Comunista, la confusión de los republicanos y el contragolpe franquista, se encontraba divagando

²⁰⁹ E. Romero. *Op.cit.*, p. 117.

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 155.

²¹¹ En D. Puccini. *Op. cit.*, p.108.

entre huir o permanecer. Pero a finales de 1939 lo encarcelan nuevamente, y en enero de 1940 es juzgado y condenado a muerte. José María de Cossío (editor de Espasa-Calpe y amigo de Miguel) logra conmutar la pena a treinta años de cárcel. Miguel Hernández fue cambiado de prisión dos veces este año: una a Palencia y otra a Toledo.

En 1941 es trasladado al Reformatorio de Alicante donde se le diagnostica *paratífus*, que se le complica a tuberculosis. El 28 de marzo de 1942, después de ser ingresado a la enfermería desde enero, murió Miguel Hernández Gilabert a la edad de treinta y un años; fue enterrado en el cementerio de La Señora del Remedio (Alicante).²¹²

Varios aspectos en la vida de M. Hernández condicionaron la escritura del auto sacramental; si se tuvieran que esquematizar, se presentarían en el siguiente orden:

1. Ambiente familiar y social de tradición católica.
2. Educación o formación en escuelas jesuitas.
3. Su amistad con Ramón Sijé y Luis Almarcha, párroco de Orihuela.
4. Influencia poética basada en los autores áureos.
5. Su escritura poética previa y simultánea al auto: *Poemas de juventud*, *Perito en lunas*, *Silbo Vulnerado*.

La vida de Miguel Hernández se nos presenta como contemplación interna y externa: predomina el momento descriptivo de los objetos, de las personas y de los paisajes comunes exaltados por sus matices, sin grandes o significativos sucesos. Su tema inicial expresa la sucesión permanente de asombros, en él existe un afán de encontrar el todo en un detalle y la huella del detalle en el todo, hace de lo cotidiano una gran fiesta perceptiva, así es como el “poeta cabrero” expresa su vitalidad interna. Su familia, los árboles, los animales del monte, el olor de las flores, el sonido del agua que corre en el río, los tejados, la luna, Ramón Sijé, Jesús Poveda, Carlos Fenoll, todo se integró poéticamente.

Más tarde la vida de M. Hernández extiende sus valores no sólo estéticos sino éticos y políticos; la vida del poeta oleense parece la de un héroe que busca su lugar ante los otros, tiene voluntad de ser amado y experimentar la aventura de la vida interior y exterior. Así enfrentó su vida al salir hacia Madrid y encontrarse entre Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, Pablo Neruda, Vicente Alexandre, Rafael Alberti, García Lorca, Luis Cernuda, María Zambrano, Maruja Mallo, Carmen Conde, etc. Busca, “persigue”, encuentra y conquista a Josefina Manresa,

²¹² J. L. Puerto. *Antología poética* de Miguel Hernández. Madrid, Edaf, 1999, pp. 9-95.

compañera de siempre. Al presentársele la guerra, el horizonte fue abierto repentinamente, sus valores dieron un vuelco impactante y se perfiló hacia la eternidad con su obra aun después de la derrota.

El segundo capítulo consistió en el estudio intertextual desde el enfoque cronotópico, el cual por sí mismo no sólo legitima la información extrínseca alrededor de la obra sino que nos proyecta positivamente hacia el análisis textual (intratextual). La cronotopía del autor nos sirve para objetivar el rededor de la obra. Ahora se cuenta con la información necesaria para encontrar (escuchar) el tono emocional y volitivo con que Miguel Hernández se desempeña a través del proyecto y el acabado de su héroe. Con la información histórica del autor y su contexto se nos facilita el encuentro de nuestra comprensión frente a la expresividad artística de su obra, su percepción alrededor del héroe. La información del segundo capítulo no sólo sirvió de monografía al objeto de análisis, sino que reafirma las intuiciones dialógicas de carácter inmanente, es decir, se anticipa, mediante el despliegue de fuentes, a las polémicas posibles que el siguiente capítulo produzca en el lector.

**

La figura de M. Hernández queda desapercibida por las siguientes razones: 1. No surge de una agrupación escolar ni ciudadana; 2. Generacionalmente convive entre la del 27 y la del 36; 3. No sigue el cosmopolitismo ni a las vanguardias; 4. Durante la enriquecedora oleada poética del siglo XX resulta obscurecido por las sombras de Lorca, Jiménez, Alberti, Neruda, Machado y Cernuda; y 5. Sobrevino la Guerra Civil con lo que se alejó de la corriente intimista mientras casi todos siguieron. En suma: la mayoría de los estudios que se han hecho se evocan a su lírica, en particular hacia sus sonetos, y su poesía social. M. Hernández vio la oportunidad de participar al lado de los poetas del 27, no sólo a través de los homenajes a Góngora, Lope y Calderón, sino al popularismo, en la tendencia con la que más se identifica su teatro. La segunda mitad de los años 20 y la primera de los 30, España representó un caldo de cultivo para los poetas; el regreso a viejos temas se convirtió en un punto creativo a explotar. El auto no había sido replanteado significativamente durante los siglos XVIII y XIX. No había auto moderno que seguir, sólo la figura de Calderón: Rafael Alberti y M. Hernández lo atraen orientados por su época.

CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN DIALÓGICA: EL DRAMA DEL HOMBRE EN EL HOMBRE

Este capítulo representa el centro del diálogo entre Miguel Hernández y M. Bajtín. Su objetivo es describir el desplazamiento de las estructuras mayores que intervienen en la generación de sentido poético, las cuales hacen destacar la obra de M. Hernández. El héroe encierra dos movimientos: un es la estructuración de carácter espiritual o interno y el otro es su estructuración como tipo, expresado en su exterioridad. Para ello tenemos que destacar el modo en que se forman de acuerdo al género dramático; de esta manera, debemos elaborar un doble recorrido: el espacio-corporal y el interior-temporal. Cada uno de ellos expresa una finalidad de cara al lector: el primero se perfila hacia el contenido total de la obra, y el segundo se orienta a la totalidad formal. Ambas implican una actitud relacionante en su interior con cierta independencia una de la otra.

Pero esto significa que cada elemento de la obra, o cada aspecto formal, tenga esta doble implicación: hacia la temporalidad de la obra y hacia su espacialidad. Por esto es que se verá, ahí donde es pertinente destacar, dos veces los mismos versos. Así se explicará el evento de la muerte del héroe: el aspecto estético temporal y su aspecto estético espacial. En este mismo sentido parecerá que hasta el subcapítulo de *Transgresión temporal del Hombre*, se aborda la secuencia axiológica del héroe, no obstante resulta así porque el análisis dialógico considera las acciones de la obra como una manifestación temporal, a éste le antecede la descripción de las acciones del héroe, pero exclusivamente las que lo exteriorizan en la *Extraposición espacial del Hombre*. La ambivalencia de los efectos poéticos siempre tiene doble resonancia: hacia el autor y hacia el héroe.

3.1. Extraposición espacial del Hombre

Esta parte corresponde a la descripción del héroe, del exterior hacia el interior, porque el cuerpo es un lugar en donde se recibe al entorno del mundo y en el que se construye el valor único de cada quien, mi exterior expresa la referencia física para el otro en cuyo exterior también me reflejo. Con las alusiones orientadas al héroe, provenientes del autor, de otros personajes o del héroe sobre sí mismo, está estructurado el presente apartado.

3.1.1. Importancia de la orientación vivencial

Para el personaje principal, el existir consiste en cambiar; el cambio significa madurar y la maduración es crearse indefinidamente a sí mismo. Para Bajtín, el recorrido de la obra representa una cadena de asombros, la vida del héroe expresa una creación continua de imprevisibles formas. Las acotaciones con las que M. Hernández ha conducido a sus personajes se nos aparecen como ininterrumpidos surtidores de novedades; esta es la actitud con la que el “tercero”, el lector, testimonia la creación artística del héroe. La conciencia estética del autor resulta de una creación incesantemente renovadora. El objetivo de Miguel Hernández representa la manera de contemplar el conflicto interior de su héroe. El hecho de que se realice el análisis de modo vivencial representa una determinante metodológica permanente.

Mediante los próximos ejemplos se muestran las expresiones de valoración intuitiva. Las primeras experiencias del héroe son decisivas porque no sólo se usarán para el análisis espacial sino también para el aspecto de la temporalidad y el sentido. La conciencia del héroe se expresa respecto de los otros personajes y de su entorno; la autoconciencia usa como conducto a la conciencia. En el análisis dialógico hay que interpretar a la respuesta ético-valorativa del héroe respecto de las aplicaciones estético-formales del autor.

El autor adquiere una actitud exclusiva cuya contemplación excedente hace énfasis en el plano estético del otro, del héroe; Miguel Hernández aquí se pone en los ojos del Esposo, quien junto con la Esposa admiran al Hombre-Niño alejándose: “Y míralo ¡qué derecho!/ como un árbol que apunta / y aún no es árbol”.²¹³ Más tarde, en la escena IV, M. Hernández anota: “(Entra el Hombre-Niño detrás de una mariposa)”, y el Amor dice: “¡Para! ¡Para, / hijo mío, de correr/ inútilmente, no vayas/ a caer por perseguir/ esa duda salpicada/ de pólenes y colores/ y equivocación de alas!” (OC, p. 539). El devenir de la autoconciencia vivenciada tiene un valor puramente plástico, ya que las experiencias externas aparecen orientadas al interior. En la escena VII de esta misma parte, después del encuentro que el Hombre-Niño tiene con sus sentidos, observamos una experiencia clara de su autoconciencia vivencial: “¿Quiénes son esos extraños/ a los que he conocido/ que dicen que me han servido/ desde mis primeros años?” (OC, p. 553).

²¹³ Para comodidad del lector y por economizar espacio el Tomo II de sus *Obras Completas* será citado con la abreviatura *OC* de aquí en adelante: 4ª ed. Buenos Aires, Losada, 1997, p. 526.

3.1.1.1. Apariencia externa

La apariencia externa o exterior representa el conjunto de autovaloraciones empíricas fragmentadas, traducidas hacia su interior, es decir, sensaciones y contemplaciones autoperceptivas; así las etapas de desarrollo evolutivo del héroe son momentos exteriorizantes que configuran su forma: niñez, juventud y madurez. La admiración, amor, ternura, compasión u odio aparecen como sentimientos positivos del autor de cara a su héroe, la expresión de los sentimientos refleja la intermediación del otro, del autor. Bajtín explica el ejercicio de apariencias entre autor y héroe: “Al mirar a través de esta pantalla del alma ajena reducida a ser intermediario, yo le doy vida a mi apariencia y la inicio en el mundo de la representación plástica” (*ECV*, p. 53). La imagen del autor se encuentra en la forma estética, en el acabado artístico de su héroe.

La apariencia exterior consiste en la necesidad del alma por expresarse a través de la frontera imaginaria entre nuestro interior y nuestro exterior. El autor introduce toda su personalidad unitaria y plásticamente de la vida humana a la vida de los personajes; así es como se presenta el binomio falsedad-certeza en el nivel de la conciencia, surge también el ser-parecer en el nivel de la autoconciencia. Con esto, las escenas que aluden al asombro de sí mismo, los efectos de apariencia como el espejo devienen fundamentales y representativos. La apariencia exterior proviene de un momento plástico que da al autor oportunidad de abundar en el interior de su héroe mientras que consolida cierta profundidad o dimensión. Con esto, M. Hernández muestra a su héroe con sentido de otredad debido a la condición de interdependencia humana: “Yo no miro al mundo con mis propios ojos y desde mi interior, sino que me miro a mí mismo con los ojos del mundo; estoy poseído por el otro”.²¹⁴ En la primera parte de la obra, este aspecto se muestra claramente, expresa una característica fundamental del héroe:

Hombre-Niño: Padre, ¿Y qué hay luego, detrás
del viento?

Esposo: Más viento en pos.

Hombre-Niño: ¿Y detrás del viento? (*OC*, p. 523).

El mundo, cuya orientación objetiva corresponde a la conciencia del héroe, juega un papel básico en su apariencia externa porque nos refleja el orden del exterior al interior. M. Hernández plantea el desconocimiento del héroe sobre sí mismo, no enfoca su propia imagen sino a través

²¹⁴ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 147.

del otro; así en la escena II de la primera parte, el Esposo al lado de la Esposa contemplan el alejamiento del Hombre-Niño:

Esposa: ¿No está
nuestro hijo?
Esposo: No; se va,
y míralo ¡qué derecho!
Como un árbol que apunta y aún no es árbol,
y es tan sólo su afán
de ser árbol del árbol, de ser alto,
de ser todo y ser más.

El Esposo describe al Hombre-Niño comparándolo con la apariencia del árbol, lo cual cumple también con la manifestación de su interior:

Sin torceduras de ramas,
sin pecados de frutos,
sin favores de sombras regaladas:
¡árbol solo y desnudo! (*OC*, p. 526) .

Más adelante, en la escena XII de esta misma parte, una vez que el Hombre-Niño se ha encontrado con el Deseo y los Sentidos, regresa en un tono de confusión contra sus padres; de aquí en adelante se desprende una vivencia determinante en la forma exterior del héroe: desde el enfoque del Hombre-Niño los ojos ajenos están mirando, el autor muestra a su héroe a través de los otros personajes.

Esposo: ¡Te escondes! Di,
di por qué...
(El Hombre-Niño se quiere alejar)
¿Por qué te vas?
¿Por qué? ¿Por qué no nos das
a los ojos tu mirada?
Esposa: ¿Por qué, hijo mío?
Hombre-Niño: ¡Por nada!
Esposa: Algo tiene que no suele
tener tu aspecto (*OC*, p. 574).

Así, se denota plástica y éticamente el desarrollo de la forma corporal del héroe.

El héroe expresa su postura emocional y volitiva en un momento de unidad y dación en el que se justifica cierto fragmento de la totalidad vivencial: “Escena VII: El Hombre-Niño solo. Se advierte ya en todo su aspecto un como asomo de hombre. En todos sus gestos una inquietud de Adán antes del primer pecado”.

¡Ay!; ¿qué me ha pasado a mí,

sin nada haberme pasado,
que me veo trastornado
viéndome como me vi?
[.....]
¿Es este mi cuerpo?... ¿Es?...
Mis manos parecen pies,
y mis pies parecen manos.
¡No puedo advertir, no puedo
brujulear qué me pasa (*OC*, pp. 553-555).

La apariencia sigue la estela del alma “ficticia” carente de lugar, refleja satisfacciones o insatisfacciones, contento o descontento. Y en la segunda parte, “Escena I: El deseo y el Hombre-Niño anterior, ya el hombre, que entra como que viene de camino”:

Hombre: Estoy cansado... Quiero
reposar...
Deseo: Bebe antes
a la fuente sus líquidos semblantes.
(Se acerca el Hombre a la fuente que está allí de pasada y al ir a beber se embebe en el agua.)
Hombre: ¿Yo? Y ¿es esa mi criatura?
¡Qué gozo! ¡Yo plural! ¡Yo repetido!
(Abocándose más interesado de sí mismo)
A ver, a ver: ¿Cómo ando de hermosura?
(Se contempla coqueto)
No estoy mal: grandes ojos, frente buena,
agraciada figura
alta sien, boca roja, tez morena.
Sólo me da recelos
de fealdad esta barba... ¡Sobran pelos!
¡Dime, Deseo, dime!
¿Cómo no llegué a ver, antes de ahora,
mi persona sublime
en el limpio reflejo? (*OC*, pp. 583-584).

Más adelante se agrega una expresión del deseo por ver en su rostro al otro y no para sí mismo sino para el otro, es decir, la ambición de ser otro, de cuando menos semejar al otro. En la escena VI de la segunda parte:

Hombre: Como el singular pastor,
¡ay, Dios, yo quisiera ser:
¡tener altura!, ¡tener
rebaño! ¡tener amor!
[.....]
Donde la paz lana es,
pena acordada la esquila,
reina la blancura y res...
¡Ay! ¿Quién me cambia esta mies
por aquella luz tranquila? (*OC*, pp.605-606).

En la escena V de la tercera parte, en un vuelco de conciencia y en un incremento de su autoconciencia, el Hombre tiene el mismo sentimiento, pero ahora es respecto del Labrador:

Hombre: ¡Qué buen labrador que eres!...
Si yo de los tuyos fuera.
Buen labrador: ¡Vente conmigo a mi era
y lo serás si lo quieres!
Hombre: ¿Cómo aceptaré placeres
que no merezco aceptar? (OC, pp. 668-669).

La exterioridad o apariencia del héroe no sólo atañe a categorías prosopográficas, sino también incluye los aspectos emocionales y volitivos, aunque no sean “visualizables”. Al respecto Bajtín dice: “Debe producirse en una dimensión puramente visual, clara y completa, o solamente se realizará su equivalente, emocional y volitivo, un tono sensitivo correspondiente, un matiz emocional” (ECV, p. 88). Hay predisposición perceptual de M. Hernández hacia su héroe, porque se trata de un momento necesario que precisa y recrea, mediante palabras o tonalidades, los colores y las líneas que formulan y concluyen al héroe.

En su aspecto aparente, algunas acotaciones de cada escena y las presentaciones de los actos en general tienen doble orientación: expresa el horizonte formal del autor y representan el entorno vivencial del héroe. Luego, las categorías de estructuración ambiental tienen un valor doble: son estético-formales para el autor y ético-cognoscitivas para el héroe. El mundo literario del personaje representa un conjunto de acciones múltiples para el autor: acto-sentimiento, acto-pensamiento, acto-palabra, etc.: “El centro de la disposición espacial y de la valoración semántica de los objetos presentados en la obra es el cuerpo y el alma exterior del hombre. [...] Todos los objetos tienen una correlación con el aspecto del héroe, con sus fronteras tanto interiores como exteriores (fronteras del cuerpo y del alma)” (EVC, p. 91).

3.1.1.2. Fronteras exteriores

La ubicación de las fronteras del héroe respecto de su mundo circundante y respecto de los demás consiste en el avance de su autoconciencia. M. Hernández admite la individualidad del Hombre en relación al mundo; el héroe se ubica en un centro indeterminado; para él, los otros están en el mundo y él no. El héroe no es “connatural” con el mundo, aunque el autor lo haya concebido ahí. La expresión de los umbrales consiste en una serie de límites cuya forma central expresa la conciencia de no ser un yo-para mí del héroe, es decir, el hombre sería una colindancia entre el mundo natural y el mundo cultural. El héroe reacciona en el borde entre su cuerpo —centro de

percepciones— y el mundo de los objetos, frente a ellos; la expresión de los límites se opone a la vivencia ya sea externa o interna.

Este aspecto se expresa claramente en la escena IV de la primera parte, una de las más significativas:

Amor: ¡Para! ¡Para
hijo mío, de correr
inútilmente, no vayas
a caer por perseguir
esa duda salpicada
de pólenes y colores
y equivocación de alas! (OC, p. 539).

Y en esta misma parte, en la escena VII, todavía en posición de inocencia, el Hombre-Niño tiene dos experiencias liminales entre su exterioridad y los objetos del mundo:

(Va a coger la rosa y se clava en ella)
Mas ¡ay!; querer una cosa
que conozca, la vecina
por conocer, leve y fina,
me trae al conocimiento:
¡la primer rosa que intento,
me da la primera espina! (OC. p. 554).

Con respecto a la vivencia, Bajtín advierte que al autor le interesa la vivencia concreta, “su carácter convincente desde el punto de vista puramente estético”; así ninguna circunstancia externa abarca al héroe completamente, ni lo agota. En el siguiente ejemplo Miguel Hernández ubica a su héroe paralelo a una circunstancia dada: “(Alarga la mano hacia una abeja que va poniendo mordazas de flores a sus zumbidos. La alcanza, experimenta su aguijón y se le escapa.)”

¿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! (OC, p. 555).

Otra expresión delimitante de la unicidad del Hombre-Niño es la conciencia misma de los límites en la conciencia, el no saber o no poder saber todo; en la escena XII de la primera parte, una vez perdida la inocencia:

Hombre-Niño: ¡Me duele
el alma como una espada!
Busco cielo y ¡sólo encuentro
la tierra a mi alrededor!
Esposo: No mires al exterior,
que el cielo lo llevas dentro (*OC*, p. 574-575).

La forma limitante entre el yo y el otro se expresa mediante comparación, ya sea en una orientación solamente consciente o en una determinación autoconciente. Una experiencia trascendente en el desarrollo del héroe consiste en la noción del tiempo que le llega con el conocimiento del trabajo y con él la limitación de la responsabilidad. En la escena III de la segunda parte se observa un ejemplo:

(El hombre rodea al Estío buscándole el producto mejor.)

Estío: Pide de mí lo que veas
que en mi tiempo se produzca;
pero no olvides que, todo
lo que apetezcas y cumpla
yo, tiene su precio fijo,
tiene su paga segura.
¿Qué quieres primero?

Hombre: Pan de junio.

Estío: Pues aguza
las márgenes de tu hoz
con la piedra rosa y brusca,
hasta dejar su menguante
más delgado que la luna (*OC*, 594).

Los encuentros con el mundo, su admiración ante los objetos de la realidad y la cognición emotiva en general han resultado determinantes para la forma espacial del héroe, pero una vez alcanzada la madurez, el encuentro del otro está expresado directamente por su autoconciencia. En la escena V de la segunda parte el pastor sale al encuentro del Hombre, quien está descansando a la sombra de un árbol:

Hombre: ¡Pastor!
Pastor: No me agradezcas lo que hago.
Hombre: ¡Si yo pudiera vivir,
como tu, tan altamente!
Pastor: ¿Quieres conmigo venir?
Hombre: No puedo. No puedo...
Tengo que segar el grano
que queda... (*OC*, pp. 600-601).

Las relaciones entre imágenes del yo y del otro producen la forma de la contemplación concreta de un hombre. El héroe se percibe de diferente modo respecto del otro: “también el yo del otro hombre es vivenciado por mí de modo totalmente diferente de mi propio yo” (ECV, p. 41).

Un buen deseo, un abrazo, una bendición o un beso afirman valorativamente el exterior del héroe. La vulnerabilidad de otro junto a su circunstancia es percibida por su prójimo internamente; este acto tiende a abarcar, lo cual genera reciprocidad; entonces el héroe vuelve a vivir y adquirir un nuevo sentimiento, “nace en otro plano del ser”. En la escena V de la tercera parte, lo dicho se manifiesta más claramente que en la escena anterior:

Hombre: ¿Quién eres?
Buen Labrador: Un labrador
 que fui pastor de ganado
 no hace mucho demasiado
 y que siempre soy amor
 [.....]
Hombre: ¡Qué buen labrador que eres!....
 Si yo de los tuyos fuera (OC, pp. 666-667).

El encuentro del otro siempre es un acto colindante toda vez que conflictúa su ser; el Hombre vivencia la imposibilidad de sentirse a sí mismo por completo fuera de sí, por completo en el mundo exterior. El Hombre de M. Hernández no puede confrontar al mundo, pero tampoco puede salir de él del todo, esto es un desarrollo de experiencias limitantes. La experiencia fronteriza entre el yo de héroe, la naturaleza y otro posible, se opone a la vivencia porque el pensamiento sólo se localiza plenamente en la existencia, pero la experiencia viva no confía.

3.1.1.3. Acciones exteriorizantes

Todo acto tiene dos orientaciones, hacia adentro y hacia fuera; todo lo exterior tiende hacia adentro, se traduce en sensaciones propias, a través de los sentidos se da el diálogo interno; por otro lado se exterioriza lo expresado en el mundo, mediante un gesto se manifiesta la autoconciencia espontánea. En este aspecto exterior del acto se efectúa la relación del héroe con los objetos del mundo y con los otros. Por consiguiente la realización de la acción tiene su lugar en la autoconciencia y hacia la conciencia.

Bajtín se centra en el valor ético-cognoscitivo de la acción: son acciones o actos los que modifican la realidad, la finalidad de la acción y la causa, lo que nos lleva a efectuar tal o cual

acción; porque los actos provienen de la conciencia al margen de que sean plena o parcialmente efectuadas. El héroe está condicionado por cuatro acciones principales durante la obra:

1. En la primera parte, “Escena XII: (El Hombre-Niño siente la primera vergüenza al oír la voz de su padre y se oculta tras una higuera.) Esposo: ¿Qué has hecho de tu querida/ Hermana Inocencia, di?” Toda vez que el héroe pierde la inocencia comienza a actuar con conciencia, así su actitud infantil se muestra confundida, pero intencionado, reclama su condición errabunda a su padre:

Hombre-Niño: Con Amor murió por mí,
que el puro amor es suicida.
Me diste, padre, una vida,
sin pedir, que recibió
antes el mundo que yo,
con la Inocencia. ¿No es justo
que se muera por mi gusto,
si por el tuyo nació? (*OC*, p. 577).

Esta interacción refleja el inicio de la secuencia general de acciones que llevan al héroe a través de la obra; el Hombre-Niño, de un modo determinante, asume responsablemente su acto “inconsciente”, con lo cual M. Hernández da comienzo al desarrollo de la conciencia (y autoconciencia) del personaje, y con esto, su trayectoria principal.

2. En general todo lo dado, existente y realizado, retrocede al plano anterior de la conciencia activa: la conciencia está dirigida hacia una finalidad y todos los modos de su realización se viven desde el interior. En la escena IV de la segunda parte, el héroe se detiene a reflexionar una vez conocido el cansancio por trabajar: “(El Hombre, obediente a la voz del Deseo, siega y siega con furor que es una gana acabar como un monte. A veces rendido, se detiene; pero la voz que se oye no lo deja.)”:

La voz: Siega de prisa;
que va a venir Julio...
Hombre: ¡Ay! ¡No puedo más!
y aunque me repita...
La voz: Tendrás un jornal.
Hombre: Mejor quiero un árbol
para descansar.
¡Qué pena de grillos!
¡Voy a reventar
antes que se calle
el motor fatal
de tanta alabanza
del sol estival! (*OC*, p. 597).

3. En manos del autor, la idea de finalidad en las acciones del héroe devienen positivas formalmente, ya que aseguran parte importante de la conclusión general de la obra; al respecto Bajtín aclara: “El futuro real está sustituido en nuestra conciencia por un futuro artístico, y este futuro artístico siempre está predeterminado artísticamente” (*ECV*, p. 47). En un estado de la conciencia del Hombre, la escena-clímax (escena X de la segunda parte), ocurre una acción que formalmente compromete la axiología del héroe, “(Interrumpen los Cinco Sentidos y la Carne alborotados criminalmente)”:

Todos: ¡Muera! ¡Muera!
Deseo: (Dándole un último toque al Hombre)
¡Cobra encono!
Hombre: (Al Pastor)
Pues si el ganado te gano,
¡Toma!
(Le hunde en una teta el acero revuelto de la hoz.)
Pastor: ¡Te perdono, hermano!
¡Te perdono... ¡Te perdono! (*OC*, p. 628).

4. La confesión es un acto de habla con orientación fundamentalmente ética —no necesariamente de reflexión filosófica sino cotidiana—: “El primer acto definido por la terea de la confesión—rendimiento de cuentas es la oración por él y por la expiación de sus pecados” (*ECV*, p. 132). La tercera parte de la obra es el arrepentimiento con lo que Miguel Hernández va concluyendo la intención moral de su auto sacramental, y con la cual le va dando fin a la forma del héroe. En la escena IV el Hombre de nuevo solo: “(En la soledad interior y exterior de que está rodeado se confirma más y más en el estado de arrepentimiento y va pasando, sonámbulo, espiritual, al de gracia)”.

Día de la Ascensión
fue mi desgracia, Padre.
Te subiste a las altas
y me bajé a la carne.
[.....]
Tú te subiste al cielo,
yo me bajé a la carne,
y (¡ay pobre yo de mí!)
espero que me saques
de donde estoy, y me lleves
donde quieras llevarme
para encerrarme en Ti
bajo cuarenta llaves (*OC*, pp. 665-666).

Por consiguiente, el acto requiere de propósitos y medios para estos propósitos, pero el héroe no es portador de uno ni del otro, la estructura objetual produce el sentido valorativo; no es el héroe por sí mismo, el autor objetiva al héroe mediante el acto condicionado a raíz de su situación. Bajtín explica el devenir discursivo de la confesión: “El arrepentimiento, del plano psicológico se transfiere al plano creativamente formal (autocondena), llegando a ser el principio organizador y formador de la vida interior para la visión y la fijación valorativa de uno mismo” (*ECV*, p.125). Al final, el Hombre se “cosifica” moralmente, porque en la confesión, una vez hecha, una vez escuchado, se absuelve pero a la vez excluye al otro, a los otros personajes, que testimonian su redención. Esto tiene dos sentidos subordinados al valor estético: cognitivamente, en cuanto a su conciencia y éticamente en cuanto a su autoconciencia; el primero se orienta hacia su perfil tipológico, y el segundo se aclara concretando su carácter.

3.1.2. Encarnación de los valores internos

Las nociones anteriores: las vivencias autoconscientes en relación al otro, la exterioridad, la conciencia de los límites propios, los actos físicos o exteriorizantes, en su conjunto expresan marcas que materializan plásticamente al héroe. De este modo, M. Hernández elabora al Hombre de afuera hacia dentro. Así, el héroe se construye de adentro hacia fuera, se completa. Bajtín revela el funcionamiento de este momento de la creación artística:

Como el cuerpo se forma inicialmente dentro del seno materno (cuerpo), así la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena. Ya más tarde comienza la aplicación a sí mismo de palabras y categorías neutras, es decir, la definición de uno mismo como persona sin relación con el yo y con el otro (*ECV*, p. 360).

El siguiente apartado del análisis no sólo considera los cuatro aspectos anteriores del héroe, sino su interrelación al conformar la totalidad espacial, el modo en que M. Hernández singulariza al Hombre. En esta parte de la investigación se amplía el valor de la personalidad exterior del héroe junto a la intención plástica que el autor le da, ya que el héroe realmente expresa la conciencia de su cuerpo exterior desde el interior. En la escena VI de la primera parte, el héroe se encuentra por primera vez con el Deseo y los Cinco Sentidos; después de desacreditar a la Inocencia y al Amor, van los Sentidos y el Deseo a despertarlo: “(Se dirigen al Hombre-Niño en actitud rapaz y el Sueño huye)”.

Oír: Somos nosotros.

Hombre-Niño: (Estos...)

Vosotros... (¿Quiénes serán?...)
¿Quién sois?
Todos: Vuestros criados (*OC*, p. 548).

El cuerpo interior, el cuerpo en contemplación autoconciente, representa el conjunto de sensaciones orgánicas internas, de necesidades y deseos en torno a su centro interior:

Oír: Escuchad.
Queremos, señor nuestro,
pues que llevamos ya
doce años en tu hacienda,
y para trece van,
recreándote con colmos
de grano candeal,
de vino a loque y frutas
y de agua de un brazal,
con música el oído,
con miel el paladar,
con oro las dos manos,
con olores de azahar
repartidos en el aire,
el órgano nasal
y con un paraíso
los vidrios de mirar;
queremos que nos suba
un poquito el jornal (*OC*, p. 549).

Las vivencias del héroe expresan momentos externos y tienen carácter fragmentario, pero poseen equilibrio interno gracias a la unidad de su autoconciencia ética. En la escena VIII de esta misma parte, sale el amor al encuentro del Hombre-Niño: “(El Hombre-Niño, el Viento accidental; después vendrá el Amor y la Inocencia de sus correrías.)

Hombre-Niño: ¡Cinco eran! ¡Cinco! ¡Cinco!
Amor: ¿Sabes quiénes eran? Mira:
Cinco atributos son
que le dio Dios a tu arcilla
para que hagas uso de ellas
cuando te sean precisas.
Hombre-Niño: ¡Ay, Amor!; menos te entiendo
que a los otros entendía.
Inocencia: ¡Que se cae!
¡Que me caigo, y él encima! (*OC*, pp. 555-560).

La reacción que la conciencia puede tener sobre su mismo exterior no deviene directa, cualquier relación entre la conciencia respecto a su cuerpo está vinculada a tonos emocionales y volitivos que reflejan estados y posibilidades internas: sufrimiento, placer, pasión o satisfacción.

De este modo, en la escena I de la segunda parte, mientras el hombre se admira en el espejo del agua interviene el Deseo:

Hombre:

(Vuelve a mirarse y no se harta de ver su bobería.)

¡Qué perfección! seguro estoy de que ella
me ama por mi arrogancia ¡tanto y tanto!

(El Deseo tira una piedra en el centro de la paz de plata.)

Hombre: ¿Pero quién atropella

la visión plateada, el dulce encanto,
de mi contemplación de mí, Deseo,
que siendo tan hermoso estoy tan feo? (OC. 585).

El amor surge como una actitud nueva que conlleva valores emocionales y volitivos hacia el otro; en este acto se transfiere un conjunto de acciones que usualmente se realizarían hacia uno mismo. Sobre este punto Bajtín advierte: “No se puede amar al prójimo como a uno mismo, o más exactamente, no se puede amar a uno mismo como al prójimo” (ECV, p. 50). M. Hernández muestra este importante tema mediante la aparición de tres personajes: el Hombre, el Campesino y de quien se habla, el tercero, el Labrador: es la materialización del amor productor de autoconciencia en él a través de la conciencia ajena en la escena II de la tercera parte:

Hombre: ¡Qué olor a Dios echa el Labrador!

Yo alabo al buen labrador
que a este retiro me trajo,
y aquí, si me da trabajo
me da sosiego y amor.

[.....]

soledades de labranza
y silencios de labor...
¿Cómo me dio el labrador
tanta bienaventuranza?

Campesino: Es tan bueno, que es de pan;

tan divino, que es de-vino (OC, pp. 674-678).

La axiología del cuerpo exterior, de la personalidad exterior total, se da en carácter de préstamo, ya que se construye por el individuo mismo pero no existe ni se vive directamente, sino a través del otro. En la escena II de la primera parte, el Esposo y la Esposa contemplan con ternura a su hijo al alejarse:

Esposo: Yo no quería darle, con mi vida
mis mismas condiciones.

Esposa: Mi amor.

Esposo: Mi carne llena de malicias.

Esposa: Mi sangre.

Esposo: Mis humores.

¡Yo era dios!, y él estaba en el premundo
de mi amor.

Esposa: De mi vientre (*OC*, p. 529).

Los actos de afecto fragmentados y diversos a través de las vivencias del Hombre, los actos de amor hacia sí mismo, su reconocimiento o valoración proveniente de otros, producen valor plástico en su cuerpo exterior. Así se muestra, por ejemplo, al Pastor, en la escena V de la primera parte:

Hombre: ¡Pastor!

Pastor: No me agradezcas lo que hago.

Hombre: ¡Si yo pudiera vivir,
como tú, tan altamente!

Pastor: ¿Quieres conmigo venir?

Hombre: ¡No puedo, Pastor, subir?

Pastor: ¡Dame la mano!

Hombre: (y Dios me da mucho miedo...) (*OC*, pp. 600-601).

Más adelante cuando el Hombre se encuentra con el Labrador, en la escena V de la misma parte:

Buen Labrador: A todo aquel que bien llora,
mejor lo consolaré.

Hombre: (Sin reparar en el otro)
¡Quién me ha visto y quién me ve!
¡Quién me vio y quién me ve ahora!

Buen Labrador: ¡Alguien soy yo!
¡Llora, pobre criatura,
con un llanto de verdad,
que ya está tu enfermedad
en inminencia de cura! (*OC*, pp. 666-667).

Y en actitud de temor y arrepentimiento, se encuentra el Hombre solo en la escena VI de esta misma parte, ahí el héroe expresa en tono de calamidad:

Hombre: ¿Morir?...¿Podré resistir
tamaño acontecimiento,
o moriré en el momento
en que me vaya a morir
de pena y de sentimiento? (*OC*, p. 686).

Los aspectos desarrollados anteriormente integran la imagen del cuerpo, su singularidad. De este modo, la plasticidad —profundidad— del héroe adquiere plenitud en la medida que vamos integrando, de afuera hacia adentro, los elementos internos y externos relacionados con el cuerpo y sus límites. Esta parte del análisis resulta fundamental más adelante cuando abordemos el

sentido total del discurso producido por el sentido discursivo, ya que una de las diferencias que guarda contra su misma tipología es precisamente la plasticidad del carácter, que contrasta con el colorido del tipo.

3.1.3. Elementos del cristianismo en la imagen del Hombre

La estética que el cristianismo representa tiene que ver con la conclusión de sus valores éticos, los cuales obedecen a aspectos interiores del cuerpo como la expresividad del alma, y a su vez se presentan como una síntesis del neoplatonismo helenístico. M. Hernández ya toma el tratamiento interno del auto sacramental con las formas externas oficializadas, es decir, la evidente carga religiosa con toda su didáctica católica. La estética cristiana consiste en la expresión y extensión de su idea ética sobre el interior del ser. Los elementos referentes a la espacialidad del héroe son los aspectos más importantes:

1. Consagración casi absoluta de la corporeidad interna, de las necesidades corporales; los valores estéticos bíblicos tienen que ver con la “difusión” de los valores éticos llevados a la exterioridad del cuerpo. De este modo, la autopercepción está casi ausente, en la escena VII de la primera parte: “(El Hombre-Niño solo. Se advierte ya en todo su aspecto un como asomo de hombre. En todos sus gestos una inquietud de Adán antes del primer pecado.)”

¿Es este mi cuerpo?... ¿Es?...
Mis manos parecen pies,
y mis pies parecen manos.
¡No puedo advertir, no puedo
brujulear qué me pasa!
¡Qué lejos está mi casa!
¡Como la luz me da miedo! (OC, pp. 553-555).

El momento de la unión sexual es casi nulo, ésta existe pero se omite; en la escena VII de la segunda parte el Hombre desea a la Pastora, es tocado por la Carne, quien junto con el Deseo y los Sentidos lo convencen de matar al Pastor:

Carne: Marido de mi vida:
Hay arriba del monte una pastora
de cara conseguida
sobre el mejor aspecto de la aurora.
Hombre: Pero mujer, ¿qué dices?
Carne: Todos los bienes
son de todos, marido. Sube al alta
montaña y quítale lo que no tienes
al Pastor y me falta (OC, pp. 609-611).

Más adelante se sugiere una valoración de bienestar corporal interior en un ambiente semejante a la señalada anteriormente; en la escena I de la tercera parte, la Carne, el exterior corporal, se muestra arrepentida después de haber provocado la muerte de Juan Bautista:

Carne: Que la verdad de los huesos,
toda esta calumnia bella
de mi carne, de mi sangre,
de mis pechos, de mis venas,
este falso testimonio
de mí, los trague la arena.

Hombre: Carne, que ya arrepentida
de serlo estás, sufre y pena.
Olvídate de lo que eras,
y acuérdate de que llevas
dentro de la carne el hueso,
la luz dentro de la niebla.
¡Llora como lloro! (*OC*, pp. 656-657).

El significado estético de las formas exteriores no se desarrolla por la vía de la forma intrínseca del cuerpo, es decir, por el valor mismo del cuerpo sino por su valor ético; en la escena VI del tercer acto, ya para terminar, el Hombre se despide de su cuerpo como se muestra a continuación:

Hombre: Sea, Señor, cuando quiera
tu poder: a él me sujeto.
¡Si toda mi vida espera,
alerta mi calavera
apoyado en mi esqueleto! (*OC*, p. 686).

2. Las ideas sobre la deificación del hombre común o la encarnación de Dios en una persona ejemplar son antiguas y forman parte del pensamiento sobre la imagen del hombre. En la escena VIII de la primera parte, la Inocencia y el Amor acuden al Hombre-Niño durante la confusión que los Sentidos y el Deseo le han causado:

Inocencia: (Pues si hay medio de salvarlo
cuando su vida peligra,
¡háblale, Amor!, que se salve,
que yo moriré tranquila)
Hombre-Niño: ¡Cinco eran! ¡Cinco! ¡Cinco!
Amor: ¿Sabes quiénes eran? Mira:
Cinco atributos son
que le dio Dios a tu arcilla
para que hagas uso de ellas
cuando te sean precisas.
[.....]
De que tus atribuciones
no usen de ti, al revés, cuida (*OC*, pp. 558-559).

3. El dualismo alma-materia y la ascesis también arrojó aspectos definitivos de la imagen exterior corporal en su relación con el interior, siempre respecto a los asuntos internos pero a través del cuerpo. En la escena primera de la tercera parte, el hombre se encuentra nuevamente solo y se reconoce en este dualismo del pensamiento, en permanente contradicción:

Hombre: ¡Ay! No me hartó de pecar,
¡siempre obediente al Deseo
y a la Carne!, y lo que veo
no es lo que quiero mirar.
Me quisiera derramar
desde aquí, Dios, hasta allí,
hasta ese Allí tuyo yo,
dice mi razón que sí (OC, pp. 641-642).

4. El Cristo de los Evangelios, cuyos valores provenientes de una tradición antigua, abunda en el auto sacramental hasta como los conocemos ahora: “la transfiguración de la carne en espíritu, la idea de la bienaventuranza como fuerza externa que lo justifica y lo perdona, la aceptación de lo dado: principio pecaminoso en el interior, la superación de sí mismo, lo cual incorpora la confesión (arrepentimiento) y la absolución como reconstitución y perdón” (ECV, p. 57). En la escena III de la última parte se muestra este valor claramente: el Hombre, ya arrepentido, junto al Campesino, observan una configuración de Cristo.

Buen Labrador: (Saca un pan del pecho)
¿Quieres tú comer conmigo
de este trigo sanjuanero
y de este pan?...Es que quiero
sembrar, yo que tengo trigo.
Hombre: Y yo hambre, comeré...
(Va a comer el pan que el Buen Labrador le ofrece)
Pero ¿cómo yo?, señor...
(Al mirar la cara, se le revela la verdadera Persona en toda su grandeza)
Buen Labrador: ¡Come y calla!
Hombre: Un pecador...
(Se levanta transfigurado de humildad y fe)
De rodillas, no de pie... (OC, pp. 681-682).

Ya desde la época de Calderón de la Barca se encuentra la idea de transfiguración de la carne en Dios, así como la bienaventuranza configurada en “descenso” externo del perdón justificador junto a la aceptación de lo dado como pecaminoso no se supera desde adentro, pasa por su exterior completamente. Es así como se nos presenta en *¡Quién te ha visto y quién te ve...*, la absolución se manifiesta mediante el arrepentimiento. Desde su interior, el héroe niega la

totalidad de sí mismo, en su exterior corporal aparecen la redención y el perdón de Dios como otro, Buen Labrador: el Hombre por sí mismo se arrepiente pero la absolución es dada a través del otro.

De tal modo que la exterioridad estética del auto hernandiano no está dada por su contenido dogmático cristiano, sino por la forma en la que el Hombre se desplaza en su contexto, ya en su tipología pintoresca o en su carácter plástico. *¡Quién te ha visto y quién te ve...* trae consigo la mezcla de valores artísticos desde Calderón: “el cristianismo encuentra su expresión en la apariencia de San Francisco de Asís, de Giotto y de Dante. La rehabilitación de la carne en la época del Renacimiento tiene un carácter mixto y confuso. De ahí que aparezca la soledad del cuerpo renacentista” (ECV, p. 58), como en Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, por un lado, dice Bajtín, y por el otro, clásico y tradicional: Petrarca y Bocaccio. A los ojos del héroe su cuerpo exterior está separado de su interior porque él domina en el interior de su cuerpo, pero no el exterior, éste está dominado por M. Hernández. Esto sucede porque el autor evoca una imagen plena en su esfera emocional-volitiva pero no se logra en su totalidad porque su héroe adquiere “vida propia”, a M. Hernández se le van reduciendo las oportunidades de completarlo desde dentro pero se amplían sus posibilidades de completarlo en su forma externa. Al héroe le corresponden los recuerdos de felicidad, sufrimiento, deseos y aspiraciones pero no su imagen exterior, ésta es labor del autor.

3.1.4. Expresión e impresión del Hombre en la obra

La vivencia corporal del héroe es abarcada por el autor: el cuerpo del Hombre cobra corporeidad gracias a las reacciones valorativas de M. Hernández. Así cada aspecto, cada parte del cuerpo del héroe que abarque su interior tiene una doble función estética: la impresiva que corresponde a M. Hernández como autor-contemplador, y la expresiva que corresponde al Hombre en calidad de sujeto. Al autor le toca ser contemplador y al héroe le toca ser contemplado. Los aspectos espaciales, plásticos y pintorescos, del héroe se organizan entre el mundo objetual y el mundo de los otros personajes. M. Hernández es portador de los tonos emocionales y volitivos que matizan estos mundos, a través de expresiones que reflejan una postura contemplativa que sólo el autor adopta desde su mundo. M. Hernández crea el cuerpo exterior de su héroe como valor toda vez que ocupa una posición emocional y volitiva ante él, esta actitud no es recíproca debido a que héroe y autor tienen diferente plano de respuesta: pueden reaccionar a través de la forma o

mediante alguno de los contenidos. Las nociones de expresión e impresión son más notorias en el análisis temporal del héroe, más adelante veremos claramente las formas de estas reacciones, lo cual no evita que existan en la forma espacial.

3.1.4.1. Interioridad corporal: Empatía amorosa

La actitud que M. Hernández ofrece frente a su héroe es de solidaridad ético-cognoscitiva consolidada en la forma estética: el juego —entre realidad e ilusión— producido mediante imitaciones (más claro en el género dramático) viene a ser resultado del excedente visual de extraposición que el autor efectúa frente a su obra. Tenemos que imaginar, sin “traicionar” la seriedad del análisis bajtiniano, al autor en pose de contemplador, tal como un lector contemplaría su obra, su personaje. Esto es precisamente el sentido de la empatía amorosa. En el texto escénico esta relación de empatía es más clara dadas las acotaciones, porque el autor no se introduce en la historia directamente sino mediante notas dirigidas a un receptor específico como al director de escena o al actor; esta transgresión cobra forma de correlación entre héroe y autor-espectador. La esencia de la empatía amorosa no es estética originalmente, pero el autor la conforma estéticamente a través de su labor impresiva.

Miguel Hernández tiene intervenciones muy líricas orientadas en dos direcciones: mientras se dirigen al actor o al director, hacen alusión al interior comprensible del Hombre, a continuación se da una serie de ejemplos:

1. En la escena VII de la primera parte, M. Hernández elabora un retrato cuya comparación nos advierte tanto su edad como su estado de ánimo y, lo más importante, nos describe el alma y la actitud del Hombre-Niño: “Se advierte ya en todo su aspecto un asomo de hombre. En todos sus gestos una inquietud de Adán antes del primer pecado” (*OC*, p. 553).
2. Otra muy interior, cuya impresión más bien lo extrovierte, es la que M. Hernández desarrolla en la escena X de la primera parte: “Acerca su mano al fruto; pero reacciona hacia su niñez, hacia Dios, con el sentimiento doloroso, el pensamiento de que se le acaban ambos” (*OC*, p. 565), con lo que el autor no sólo detalla su actitud sino se introduce en los planos cognitivo y emocional del héroe.
3. Y en esa misma escena la correlación de las siguientes acotaciones: la Carne se pone la manzana en la boca con una solicitud pecadora y alegre. “(Tristísimo después de haber comido)”

(*OC*, p. 569), lo cual no sólo ofrece la expresión de su ánimo sino también nos da un vestigio de su carácter desarrollado más adelante.

4. Enseguida, en la segunda parte, mientras se decide asesinar al Pastor, el Hombre sufre, Miguel Hernández se acerca mucho a él, nos lo extrovierte: “El Hombre ha de verse batallando atrozmente con pasión, pensamientos, miradas, deseos. Al fin aceptará en la esfera de su voluntad el ofrecimiento de crimen del Deseo con un gesto de desgarró trágico” (*OC*, p. 616). El autor está al lado de su personaje, ambos expresan la tensión dramática.

5. Casi al final de la tercera parte (escena IV) M. Hernández se introduce por completo para mostrar el interior del héroe: “En la soledad interior y exterior de que está rodeado se confirma más y más en el estado de arrepentimiento y va pasando, sonámbulo espiritual, al de gracia” (*OC*, p. 665).

La función impresiva de M. Hernández se centra en la forma estética ya que debe ser congruente con la función expresiva, la cual está modelada por las manifestaciones ético-cognitivas del héroe; así el autor desarrolla su empatía amorosa completando la verosimilitud realista de la expresividad en el héroe y mediante la modelación o plasticidad formadora que imprime sobre él: al final, la actitud artística es, en gran medida, un conjunto de modos de ver y representar el conflicto interno de su objeto estético con apego al género: su héroe.

3.1.4.2. Representación o exterioridad

Si la empatía amorosa concreta la actitud impresiva del autor sobre el héroe, la representación viene a ser la exterioridad pura del héroe trabajada estéticamente por el autor, el héroe no presiente el sentido artístico, la orientación artística de su cuerpo. En su lugar se desarrolla la función expresiva, congruente con el tono y ritmo semántico de la escena: el autor cuida la verosimilitud y la concordancia, pensando en el realismo de la escena, entre lo que el héroe piensa respecto de sus acciones. Finalmente, el centro valorativo de la forma espacial expresa el exterior del cuerpo. La representación del héroe hecha por el autor se encarga de dos aspectos fundamentales de la forma exterior: la estructuración expresiva del héroe y la conclusión de la obra a través de la tensión corporal. El oficio artístico de Hernández consiste en el acabado estético pero no lo concluye a nivel vital, porque el héroe no presiente el aspecto artístico pero se fortalece ética y cognoscitivamente, él trata de permanecer. Son dos formas de trascendencia al final: el autor artísticamente y el héroe de un modo vital.

La exterioridad representa el punto de encuentro plástico, de acabado parcial; el héroe participa desde su interior autoconciente y el autor desde fuera mediante su vivencia contemplativa. En la escena XII de la primera parte el Hombre-Niño interviene en tono de autovaloración después de conocer al Deseo y a los Sentidos: “(El Hombre-Niño siente la primera vergüenza al oír la voz de su padre y se oculta tras una higuera.)”

Yo soy como la cometa
que a los cielos se subió.
¿Por eso es celeste? ¡No!
Que está a la tierra sujeta.
Ella tan sólo interpreta
una voluntad extraña (*OC*, pp. 574-576).

La representación proviene, en cierta medida, de una trayectoria de “heroización” del Hombre, ya que los atributos estéticos se dan en el tiempo de la obra, así sobre la representación deviene en conjunto de marcas distribuidas en la historia. En la escena IV de la segunda parte M. Hernández detalla los movimientos del Hombre porque se presentan como extensiones de su ánimo: “El Hombre, obediente a la voz del Deseo, siega y siega con furor que es una gana de acabar como un monte. A veces, rendido, se detiene, pero la voz que se oye no lo deja”. Una vez conociendo el significado del trabajo... “Cae, al fin, rendido el Hombre, con un gesto impotente de su mano armada” (*OC*, pp. 596-597).

Las nociones de cuerpo y carne por sí solas representan una totalidad limitada estética y significativamente, esto aparece como un principio de conclusión para el autor. Este principio plástico del héroe surge de M. Hernández por haber adoptado el final de modo alegórico; por esto, el principal motivo de representación es el dilema permanente entre su condición natural-material ante su valor espiritual interior, evidente en toda la obra. Pero la representación se refiere a la imaginación del héroe representado, durante la ejecución actoral, en la escena de cara al espectador, así lo enfoca el autor mediante las acotaciones.

Con este mismo medio, M. Hernández abre y cierra las fronteras transgresoras, construyendo así la representación del héroe, aludiendo a los estados interiores y exteriores del personaje-Hombre. En la medida que el autor vivencia a al héroe, abre la obra a su lector más con un afán estético que por cumplir con la verosimilitud del género. De este modo, M. Hernández evoca el aspecto mencionado anteriormente, usando el estilo indirecto de su personaje conflictuado al final de su obra: “Se llevan al Hombre entre todos los grupos de los siete pecados capitales, a

empujones, hacia el lugar donde se situó imaginariamente la era” (*OC*, p. 690); unas líneas más abajo termina el drama, pero el alma del héroe es salvada por su acto de arrepentimiento.

3.1.5. Horizonte y entorno del héroe hernandiano

La obra refleja la síntesis de la relación que autor-héroe llevan a cabo; este encuentro indica la unidad de los contextos que se retroalimentan, y al hacerlo se intercambian, del contenido a la forma y viceversa, entornos y horizontes. No es el héroe el que cambia de lugar, es el autor quien trabaja en los límites; al efectuar esto, se coloca ante su héroe manipulando la forma o a veces el contenido. La acción del autor se materializa en la totalidad formal del héroe y la del héroe en la serie vivencial de la obra. Con esto, el análisis del personaje no es solamente su etopeya y su prosopopeya, sino también su extensión objetual en interrelación con el resto de los contenidos a través de la totalidad formal de la obra.

El horizonte alude al interior del héroe, a su autoconciencia, y en gran parte a la totalidad temporal de la obra; mientras el entorno se refiere a la exterioridad inmediata del héroe, a su conciencia, como a su forma espacial en sí. Con esto, se entiende que el horizonte describe la trayectoria autoconciente, interior, del héroe; mientras que el entorno permanece estático, como el conjunto de los elementos que conforman su conciencia. De tal modo que el horizonte tiende desde su frontera formal, hacia su interior; y el entorno parte de esta misma frontera hacia el exterior del héroe.

El horizonte es limitado en la medida que el desarrollo mental y espiritual del personaje lo permita, el entorno expresa la relación que guarda el exterior del héroe con su realidad exterior, está limitado por el autor. Pero el interior del héroe está determinado por la relación ético-cognoscitiva, mientras que el entorno es condicionado formal y estéticamente por el autor. Entonces el horizonte del héroe es conocido totalmente por el autor, así produce la interrelación: el héroe conoce ética y cognoscitivamente su entorno instalado por el autor, y éste conoce todos los movimientos del horizonte del héroe; entonces el autor no puede intervenir directamente en la conciencia ni en la autoconciencia de su propio personaje: puede inmiscuirse directamente en su entorno mediante la descripción cercana de los ambientes o a través de otros personajes, pero no inmediatamente al horizonte de su héroe, ya que su dominio es sólo exterior y formal. Éste representa uno de los oficios de la extraposición estética. M. Hernández y su personaje-Hombre tienen la misma fuerza pero reaccionan en diferentes planos.

En los siguientes ejemplos se aclaran los aspectos con los cuales Bajtín concluye la parte espacial del héroe; con esto, entorno y horizonte son categorías que introducen al análisis temporal y semántico.

1. A través de las segmentaciones escénicas M. Hernández no sólo ambienta el entorno del héroe, también nos delimita su horizonte y la relación que exterioridad e interioridad guardan: “PARTE PRIMERA: El Estado de las inocencias: un campo de nata de almendros y nieve” (*OC*, p. 521). Con lo que M. Hernández contacta al lector mediante un recurso característico del auto sacramental: el paisaje, y vincula el ánimo del héroe frente al ambiente objetual: la naturaleza y su relación con otros personajes.

2. Todos los objetos tanto del mundo natural como del mundo cultural alrededor del héroe tienen una correlación liminal entre su cuerpo y su alma: su exterior y su interior; esto se presenta en la escena III de la primera parte, “La Inocencia, y en seguida el Deseo. Luego el viento, personaje accidental de esta Verdad. Y cuando lo pida el verso, el Amor. Hay un juego de apariencias: El Deseo parecerá un chivo; la Inocencia irá de espuma. El Viento de cristal, y el Amor, de palmera sola” (*OC*, p. 532).

3. La particularidad del entorno se presenta sobre todo por la concordancia semántica en armonía con su alrededor, mediante calificativos, enumeraciones nominales, y otras veces en combinaciones puramente estéticas; en estos casos se efectúa para completar al personaje hacia alguno de los dos estilos: ya sea enfatizando su particularidad, plástica, o ya sea hacia su concordancia con el exterior, en este caso será pictórico; por esto es que el horizonte puede ser entendido como interior y el entorno como exterior:

Danza la Carne enloquecida y cambiante. Los Cinco Sentidos hacen burlas soeces al Hombre-Niño bajo la mirada de lobo satisfecho del Deseo. Los almendros, las nieves, las nubes, empiezan a llover su pureza simbólica con un estruendo temeroso. El Estado de las Inocencias se va tornando, entre esta escena y la final, en un paraíso vicioso de higueras, manzanas y toda clase de árboles sensuales (*OC*, p. 570).

El mundo objetual dentro de una obra literaria cobra sentido y se relaciona con el interior del héroe como su entorno. Las cosas tienen doble significado en el auto sacramental: el ambiental, propio del realismo escénico, y el simbólico perteneciente a la ideología litúrgica.

4. El contacto con el mundo aparece como horizonte al interior de su conciencia en proceso: “Escena XVI [primera parte] El Hombre-Niño siente la primera vergüenza al oír la voz de su

padre y se oculta tras una higuera” (*OC*, p. 574). El héroe “se orienta” al mundo en un acto de acontecimiento vivencial:

¡Me duele
el alma como espada!
Busco cielo y ¡sólo encuentro
la tierra a mi alrededor! (*OC*, p. 574).

La organización perceptual del Hombre-Niño representa un acto cognitivo, el cual parte de un acontecimiento práctico desde su entorno pero el tono expresivo deviene ético de cara al contexto discursivo gracias a la mano de M. Hernández. El héroe organiza su percepción mediante nociones prácticas, cognitivas y éticas.

5. Una imagen externa expresada verbalmente, sea evocada visualmente o no, tiene importancia formal y conclusiva; no es únicamente expresiva —como acto del héroe—, sino también artísticamente impresiva —como acto del autor: “PARTE SEGUNDA: Estado de las malas pasiones: un vergel nocivo, reino de la sensualidad” (*OC*, p. 583), donde encontramos el tono expresivo del autor en dos vertientes: ética y cognoscitiva.

6. El horizonte del héroe trata sobre momentos necesarios e imprescindibles para la dación del ser: cuenta con una expresión, estructuración y conclusión estéticas:

Escena V [primera parte] Se dejan oír unas risas que hacen presumir presencias pecadoras, y el cuadro divino descomponen su milagro; Dios recoge su escalera plegable como un acordeón musical; hay un revuelo de ángeles que huyen a la desbandada; y la Virgen, seguida de luceros desaparecen en una confusión de manto y cielo. El Sueño queda suspenso (*OC*, p. 543).

7. Un paisaje, una descripción del ambiente, una representación de la vida cotidiana y la naturaleza, son momentos y acontecimientos de la conciencia, frente al entorno: en la escena III de la segunda parte, M. Hernández escribe: “Se transforma el teatro rápidamente y el vergel queda convertido en un trigal eterno de grande. Habrá una luz aflictiva, un resonar de élitros estivales y una amarillez tremenda de desamparo en derredor del Hombre segador y solo. No hay una sola sombra de árbol para reposar en toda la perspectiva” (*OC*, p. 595).

8. La actitud de M. Hernández hacia el Hombre describe una de contraposición temporal y espacial principalmente hacia su horizonte, es decir, de apertura hacia el ser interior del héroe: “Escena IV: El Hombre de nuevo solo. (En la soledad interior y exterior de que está rodeado se confirma más y más en el estado de arrepentimiento y va pasando, sonámbulo, espiritual, al estado de gracia” (*OC*, p. 665). Desde su interior, Miguel Hernández participa en el ser interior del

Hombre: en un acto estético, ético y cognitivo a la vez, ya que sus intervenciones directas están tonalmente cargadas de expresividad. Los críticos citados en el segundo capítulo del presente trabajo han validado lo anterior con el calificativo de “lirismo”.

En coincidencia con las relaciones interiores entre autor y héroe, Tatiana Bubnova engloba el modo en que esta relación se presenta: “Estamos acostumbrados a considerar la lírica (lo mismo que el drama o la epopeya) como género literario, y éste se analiza más que nada en sus aspectos formales, no importa si es desde el punto de vista histórico o de poéticas contemporáneas”.²¹⁵ El “lirismo” referido aquí no se contrapone a la caracterización que Florence Delay (3.1.2.) encuentra al respecto en el auto hernandiano, todo lo contrario, la adopción del método dialógico implica una visión estética: “En general, la arquitectónica bajtiniana agrega una visión axiológica de las formas que todo el mundo suele concebir analíticamente. En la práctica, recibimos lo “lírico” con una valoración espontánea, previa al análisis, pero nos desprendemos de ella para proceder analíticamente”.²¹⁶ Para precisar el lirismo de Hernández no debe ser sólo remitido a su aspecto preceptivo, sino poético, y no sólo en cuanto a su héroe sino a la relación entre él y su creador: “Para descubrir la relación entre el yo y el otro—tanto en el lírica como en la literatura en general—, Bajtín recurre a las categorías de «autor» y «héroe»”.²¹⁷

3.2. Tránsito temporal del Hombre

Esta parte trata sobre las relaciones temporales entre autor y personaje en la conformación textual del género del auto. Las relaciones temporales entre M. Hernández y su héroe representan un dialogismo de valores internos; para el héroe, el tiempo de la historia resulta irremediable, mientras que para el autor el tiempo de las historias aparece intrínsecamente causal y relativo. Todas las relaciones temporales entre autor y héroe proceden del de carácter “establecimiento arquitectónico”. Todas las nociones temporales como “eternidad”, “extratemporaneidad”, “infinito”, están estetizadas no de significado, sino formalmente, ya que en la ficción literaria esta actitud es válida a favor del tono expresivo, más aún por la naturaleza deíctica del género dramático.

El tono que la obra adquiere espacial y semánticamente se debe al transcurso de extraposición temporal, así un personaje idealizado es definido según el “ritmo” semántico

²¹⁵ *Acta poética*. No 18/19 *Homenaje a Bajtín*. México, UNAM-IIF, 1997-1998, p. 385.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 391.

producido por la arquitectónica temporal. De tal modo que el tiempo intrínseco de la anécdota, igual que el tiempo intrínseco de su estructura discursiva, resumen, para sí, la visión espacial interna y la representación espacial externa; el entorno y el horizonte se valoran como proceso vital de un hombre mortal. Conceptos internos como “eternidad” e “infinitud” adquieren sentido valorativo de acuerdo a la vida determinada del héroe, mientras que para el autor representan valores formales.

El análisis de la forma temporal depende de los avances en la forma espacial; la totalidad temporal del héroe se desarrolla por un principio de restricción artística: alude a la vida interior del héroe, al comportamiento de su alma. Cada momento en el tiempo es un avance de la conciencia y de la autoconciencia, el individuo actúa desde su interior en el mundo. La descripción del tiempo en el héroe se hará igual que el análisis espacial: mediante intercalaciones vivenciales de la conciencia y la autoconciencia del héroe.

3.2.1. La doble orientación de la muerte

El alma es la vida interior manifestada en el tiempo, el tiempo es la expresión del alma. Gracias al excedente de visión, la transgresión abarca todos los momentos de la totalidad espiritual del héroe con relación al interior del autor. El tiempo resulta ser una restricción, un “determinismo fronterizo”. De este modo, la muerte representa un principio absoluto de certidumbre, y la vida un proceso con principio de incertidumbre. Se entiende así: el nacimiento es el inicio de la vida, la muerte el fin de la vida; cada individuo es una totalidad temporal. El autor, gracias a la extraposición, va de lo temporal a lo anacrónico, mientras que el héroe se debate entre el futuro y el presente: el presente se expresa en su relación con el entorno, y el futuro se construye con su horizonte, el horizonte es su actitud interna —su autoconciencia.

El autor construye el pasado del héroe a través de la obra, la noción de memoria juega un papel estético fundamental. Cada individuo tiene un pasado sólo hasta que alguien lo rememora, lo “terceriza”, así el autor construye su obra con la noción de muerte en su héroe desde el principio. Con la muerte de alguien (del otro) comienza su estetización. La memoria del autor define su medio cognitivo para valorar estética y éticamente al héroe en su sentido de acabado escultórico, le da conclusión estética. El pasado desde la mente del héroe se expresa en su conciencia y en su autoconciencia. Mientras la memoria se desempeña desde la actividad cognitiva del autor sobre el héroe, se concreta estéticamente a través de la “comprensión

simpática”: como la empatía amorosa se aplica hacia la forma exterior, así la comprensión simpática destaca en la interiorización vivencial del héroe, lo cual se refleja sobre dos planos: el de las vivencias cognoscitivas cuyo proceso de pensamiento expresa la mente del héroe, lo que él piensa; y la psicológica que interioriza—concientiza—, en tono de autoevaluación, la conducta propia del héroe, sus actos en el tiempo.

En el auto sacramental destacan estos aspectos temporales claramente desarrollados. El siguiente repertorio de marcas pertenece al sistema estructural colindante con los aspectos espaciales, es decir, a continuación se presentan los contenidos que hacen alusión al tiempo y, en todo caso, a la atemporalidad. Son dos tiempos internos: los que reflejan el avance de conciencia y las transformaciones internas del Hombre, y los que reflejan las épocas o edades externas, el desarrollo fisiológico del héroe. No obstante, ambos sistemas temporales están enmarcados en el ciclo natural de las estaciones, así como a la salida y ocultamiento del sol; sobre este marco temporal se conforman las divisiones de actos, fases y escenas del drama. Por esta razón los rasgos espaciales adquieren mayor sentido en el análisis, porque en la arquitectónica del género tienen lugar las relaciones fronterizas sobre las cuales toma sentido el mensaje estético del Miguel Hernández: relaciones espaciotemporales.

Las siguientes aplicaciones constan de marcas temporales correlativas que hacen referencia al tiempo natural, como las estaciones del año para la agricultura.

1. El Deseo tiene un rasgo no sólo simbólico en la constitución mental del Hombre, sino también en la arquitectónica temporal de la obra; en la escena III de la primera parte, el Deseo, en forma de chivo:

Deseo: Nací en marzo; abril y mayo
con el andar de sus savias,
la voluntad de sus hojas
y la fuerza de sus ramas
[.....]
Agosto me hará maduro;
granadas apasionadas,
su amor pechiabierto y seno
sangriento sobre mis barbas.
Y luego llegará octubre
a paralizar mis ganas
Y ya dejarme, entre otras cosas,
un mandil entre las patas (*OC*, p. 533).

2. Las estaciones del año aparecen promovidas por el Deseo, quien mostrará la labor del campo al Hombre, quien queda enmarcado en un contexto de abundancia y lozanía juvenil, como en un ambiente de fertilidad en sí misma. Frente al héroe, estas nociones temporales reflejan su actitud ante el presente despreocupado, es decir, el Hombre sólo atiende a las cosas de la naturaleza mediata; de cara al autor, comienza a dar sentido al pasado y lo está proyectando internamente mientras da forma temporal a la obra. Así, dota al héroe de actitud emocional y volitiva. En la escena II de la segunda parte: “El Deseo, el Hombre, dormido. Las Cuatro Estaciones, cargadas de sus productos. Entran pregonando”.

Invierno: ¡Agua de nieve pura y verdadera!
¿Quién quiere mi agua fría, mi agua pura?
Primavera: ¿Quién quiere rosas de la Primavera,
en vez de tanta carga de frescura?
Estío: Dentro de mi nevera,
tengo el agua de invierno;
tengo las bellas rosas que mi Prima-
Vera se pone encima
de su cuerpo, y mis gomas,
y mi luz candeal, y mi pan tierno,
mis cigarras, mis fuegos y mis pomos.
Otoño: ¡Todo recolectado lo tributo!:
agua de nieve pura y verdadera,
rosas de abril y brío,
trigo, luz, fuego, fruto,
y además de cigarras, [...] (OC, pp. 587-588).

3. En la escena III de este mismo acto, el Hombre elige quedarse con el Estío, así su relación con esta estación se consolida: “(El Hombre rodea al Estío buscándole el producto mejor.)”

Estío: Pide de mí lo que veas
que en mi tiempo se produzca;
pero no olvides que, todo
lo que apetezcas y cumpla
yo, tiene su precio fijo,
tiene su paga segura.
¿Qué quieres primero? (OC, p. 594).

Las estaciones expresan el contacto que el Hombre tiene con la noción exterior del tiempo, se vivencian en un marco de armonía. M. Hernández desarrolla este aspecto temporal en un modo de composición alegórica hacia la naturaleza, lo cual viene implementado ya en el género del auto para señalar el tiempo cíclico y cósmico; el transcurso general de la vida de un hombre común. El autor acondiciona la espiritualidad de su héroe en la medida que lo enmarca

temporalmente con las edades naturales y el tiempo de la labor campesina. Al margen de que este recurso refleje la preferencia bucólica de M. Hernández por los paisajes rurales y pintorescos, el hecho de traer un símbolo antiguo al siglo XX para Bajtín resulta fundamental y definitivo frente a la poética de M. Hernández, porque con este acto, el autor precisa y profundiza en el tema debido a que se coloca en una actitud liminal de carácter histórico, replanteando, en lo particular, mediante un recurso estilístico, nuevamente el todo del auto:

La vivencia del cuerpo desde sí mismo: el cuerpo interior del héroe se abarca por el cuerpo exterior para el otro, para el autor; cobra corporeidad estéticamente gracias a su reacción valorativa. Cada momento de este cuerpo exterior que abarca el interior tiene, en tanto que fenómeno estético, una doble función: la expresiva y la impresiva, a las cuales les corresponde una doble orientación activa del autor y del contemplador. (*ECV*, p. 60)

El otro proceso de correlaciones temporales permanece sobre los ciclos de noche-día, aunque no existe concordancia secuencial explícita, sino por los períodos de sueño o descanso:

1. En la escena IV de la primera parte, el Hombre-Niño duerme mientras, en su sueño, la Virgen cuenta la fábula del suicida arrepentido a modo de canción de cuna:

Amor: ¡Sueño, acércate aquí!
Inocencia: ¡Sueño, acércate!
Sueño: (Estregándose los párpados)
¿Quién me llama?
¿Quién interrumpe mi muerte
que se acuesta y se levanta?
Amor: Échale sobre los párpados
las llaves de sus pestañas.
(El Sueño aherroja los ojos al Hombre-Niño.) (*OC*, p. 540).

Si bien el Sueño (los sueños) tiene más significado como símbolo o alegoría, el acto de soñar es sin duda un acto temporal, de corte temporal o de paso del tiempo toda vez que el descanso significa el término de un ciclo, ya sea emocional o volitivo. A continuación veremos que el sueño, como a veces el soliloquio, representa una manera expresiva y temporal del héroe.

2. En la escena VI del mismo acto se presentan los sentidos, intervienen en el sueño del Hombre-Niño y lo despiertan; aquí M. Hernández da a conocer la edad del héroe: “El Hombre-Niño, dormido; el Sueño, suspenso; el Deseo, retraído. Los Cinco Sentidos”.

Mirar: ¡Alegraos, hermanos!:
aquí nuestro amo está,
que en nuestro siervo, pronto,
habremos de tornar.
Oír: Escuchad

Que más, señor nuestro,
pues que llevamos ya
doce años en tu hacienda,
y para trece van,
recreándote con colmos
de grano candeal,
de vino aloque y frutas
y de agua de un brazal.
[.....] (OC, pp. 544-549).

Y si esta cita sobre el desenlace del personaje ya se había presentado, es porque para el análisis espacial (3.1.2.) tuvo una finalidad más corporal y formal; ahora para el análisis temporal tiene un significado más compositivo, debido a que se orienta a la arquitectónica del género, y hacia la espiritualidad del héroe, hacia el interior del Hombre; además, por estar de acuerdo con la caracterización antes subrayada por Concha Zardoya sobre el auto hernandiano (1.2.3).

3. En la segunda parte, “Estado de las malas pasiones”, Miguel Hernández presenta un salto temporal en la escena I: “El Deseo y el Hombre-Niño anterior, ya el Hombre, que entran como que viene de camino”. En una posición temporal entre su pasado y hacia su futuro: “(Se acerca el Hombre a la fuente que está allí, de pasada, y al ir a beber se embebe en el agua.)”

Hombre: Sólo me da recelos
de fealdad esta barba, ¡Sobran pelos!
¡Dime, Deseo, dime!
¿Cómo no llegué a ver antes de ahora,
mi persona sublime
en el limpio reflejo? (OC, pp. 583-584).

4.- En la escena V de la segunda parte, el Hombre duerme de cansancio tras un día soleado en el trigal: “(Viene un pastor, memoria aparente de Abel, adonde está el Hombre abandonado a la luz sin piedad. [...] Despierta de su modorra el Hombre a tanta solicitud.)” (OC, p. 599) Unas escenas más adelante, de noche, el Hombre asesina al Pastor empujado por el Deseo y los Cinco Sentidos.

5. En las últimas escenas de la obra, las acciones más importantes se desarrollan en un día, la muerte del Hombre sucede ahí mismo, en el atardecer. Después de una jornada trabajando el trigo, el Hombre duerme y al despertar espera la noche para festejar la jornada. El Buen Labrador le ofrece un pan; más tarde el Deseo con los Siete Pecados lo atan y lo queman.

La totalidad temporal del héroe está enmarcada por los ciclos agrícolas y de pastoreo, de ahí que los descansos, la puesta de sol, la noche y la salida del sol ayuden a enmarcar al héroe. Pero la temporalidad no sólo se cimienta aquí, este sistema correlativo expresa el aspecto colindante

con el espacio. A continuación describiremos su función en actos, fases y escenas. La estructura temporal está basada en la verosimilitud temporal interna del personaje y se organiza a través del ritmo compositivo de la obra: partes y escenas.

Ahora bien, las acciones, desde la perspectiva corporal, en tanto expresiones que construyen la exterioridad del personaje-Hombre ya han sido analizadas en el apartado correspondiente a la forma total del héroe. En este momento del análisis, las acciones tienen un sentido más interior: el enfoque temporal está orientado hacia la composición misma del auto hernandiano. No es otro resumen actancial de la obra, sino la valoración axiológica del personaje-Hombre reflejada en la estructura temporal del drama.

1. En actos o partes: Son las segmentaciones principalmente temporales cuya función consiste en controlar el plano general del tiempo verosímil de la historia mientras articula el sentido espacial general:

- “PARTE PRIMERA [punto de partida]. El Estado de la inocencia”: Lo cual contiene una connotación de tiempo con sentido ético y cognoscitivo, el principio de la vida fisiológica, un estado de desarrollo mental inicial tanto en lo emocional como en lo volitivo.
- “PARTE SEGUNDA. Estado de las malas pasiones”: Situación media, temporalmente le pertenece el segundo estadio de encuentro carnal, inclinado más hacia el aspecto cognitivo que al rasgo ético. El Niño es vencido por el Deseo y burlado por los Sentidos.
- “PARTE TERCERA. Estado del Arrepentimiento”, situación terminal, cuyo significado ético-cognitivo se manifiesta equitativamente y en cuya expresión emocional y volitiva se condensan los otros dos actos. La plenitud de conciencia se lleva a cabo en mayor proporción que la autoconciencia dado que el Hombre muere y no tiene oportunidad de mostrar su cambio de actitud. En la obra, el arrepentimiento toma una conducta de habla, el Hombre dice que se arrepiente pero la obra termina ahí: M. Hernández da a entender que el cuerpo muere pero el alma perdura.

Las etapas espirituales son las que determinan la estructura temporal general, el transcurrir cognitivo deviene paralelo a aquélla, porque la pugna interna entre el cuerpo y el alma expresa el rasgo más importante del héroe.

Cada acto funge como una condición estructural de la temporalidad toda vez que Miguel Hernández ha construido una “personalidad” en su sentido vital: la Inocencia representa un

principio de extratemporalidad, cuyo significado más tarde pertenecerá al pasado del héroe: “La memoria del otro y de su vida es radicalmente distinta de la contemplación y el recuerdo de la propia: la memoria ve la vida con su contenido de un modo formalmente distinto, y es la única estéticamente productiva”.²¹⁸ Hasta aquí se ha forjado su interioridad cognitiva, lo cual se refleja en el avance de conciencia. Más tarde, en la segunda parte, M. Hernández conforma la autoconciencia inicial mediante el incremento de su interioridad ética; da al héroe memoria de sus actos: “El enfoque de la persona viva parece adelantar su muerte, predetermina el futuro y lo vuelve como innecesario”,²¹⁹ también en este acto su conciencia del mundo “termina” de desarrollarse. Por último, en el tercer acto, el héroe, por un lado, es terminado plásticamente y, por otro, acepta su conducta —avance de su autoconciencia— y ejerce el arrepentimiento: “La memoria es el enfoque estético desde el punto de vista de la conclusión valorativa; en un sentido determinado la memoria carece de esperanza, pero al mismo tiempo, sólo la memoria sabe valorar”.²²⁰ El pasado usa la memoria como conducto y el futuro como recipiente.

Es precisamente la idea de tiempo en el personaje la que moldea la estructura axiológica del drama, se lleva esto a cabo por el desplazamiento de dos orientaciones: en relación con las partes concernientes a la espacialidad de la obra, y en relación con la conformación total de sentido.

2. Los cuadros o fases, los cuales funcionan espacialmente, como su nombre lo indica, preparan el escenario. Están subordinados a los actos, *¡Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras!* contiene cinco fases distribuidas a través de los tres actos, cuyos estadios obedecen a la intercalación actoral de los que forman parte del mundo perceptual y los que forman parte del mundo espiritual del héroe.

La primera parte de la obra no cuenta con fases porque funge como presentación del exterior e interior del héroe, es el reino del Amor y la Inocencia, aunque al finalizar el acto el Hombre los haya perdido. De este modo, tienen lugar doce escenas breves que hacen de esta parte una división plenamente temporal, cuyos personajes resultan estar al mismo nivel de intervención respecto del héroe, ya que se enmarcan como externos a él, por un lado, aparecen como “otros”: Esposo, Esposa; y los personajes abstractos, por otro lado, aunque sean apariciones: Amor, Inocencia, Deseo, Cinco Sentidos y la Carne. El Hombre Niño, dada su inocencia, viene a hacer

²¹⁸ M. Bajtín. *Yo también soy*. p. 115.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 116.

²²⁰ *Ibíd.*

uso de conciencia al final de este acto. En suma, esta primera parte es un componente interior del héroe toda vez que va conociendo el mundo exterior, aquí domina la inocencia temporal.

Las dos fases que conforman la segunda parte se componen de la siguiente manera: el Deseo y las Estaciones del año por un lado, y el Pastor y la Pastora por otro. Las tres fases que conforman la tercera parte destacan por la intervención de los siguientes personajes: en la primera fase, el Hombre, el Deseo, la Carne y los Cinco Sentidos; en la segunda fase destacan, el Buen labrador, el Hombre y el Campesino; y la tercera fase, ya al final de la obra, la Carne, el Deseo, el Buen Labrador, el Hombre y los Siete Pecados capitales.

El plano a destacar en el teatro es el aspecto temporal, debido a que se restringe al tiempo de representación, lo cual determina la verosimilitud temporal interna. En el auto sacramental de M. Hernández, la estructura espacial está sujeta a las acotaciones, cuyo mensaje instruccional enfatiza el interior del Hombre. Las acotaciones se ciñen a conductas de permanencia y de apariencia, las acciones se desarrollan en el plano del ser y el estar del héroe. Esta característica es la que hace parecer el drama un gran “poema lírico”, y no sólo por la formación poética de M. Hernández, sino por el contenido espiritual y el tono interno inherentes que posee el género del auto.

3. Las escenas son segmentaciones temporales, secuencia cuyo sentido conjunto conforma el acto. Si el acto es una división general de la obra, las escenas son divisiones específicas al interior. Actos y escenas conforman el ritmo semántico del héroe gracias a la noción segmentada del tiempo. Mientras los actos son reacciones estéticas del autor sobre el héroe, las escenas son reacciones tonales del héroe hacia el autor:

El ritmo representa una reacción casi exclusivamente formal del autor hacia el acontecimiento en su totalidad, mientras que la entonación es por excelencia la reacción entonacional del héroe ante el objeto de la totalidad y, al corresponder a las singularidades de cada objeto, es más diferenciada y heterogénea.²²¹

M. Hernández debe ceñirse al canon del género dramático, cuyo factor de restricción es el tiempo; para ello ejerce formal y rítmicamente la exterioridad del héroe hacia los objetos de la naturaleza y las entidades de su mente; gracias a la posibilidad espacial de la escenificación.

¡Ay!; ¡yo no soy el que soy!
Me iré al Pinar del otero
a batallar con las flores,
a hablar con los ruy-señores
y a jugar con el cordero.

²²¹ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 89.

En las aguas del Venero
veré temblar y bogar
barcas de hojas de cañar (OC, 554).

El héroe se moldea en un tono realista desde su interior y hacia el mismo interior de la obra. Todo esto se logra debido a la correlación entre las reacciones ético-cognoscitivas desempeñadas por él y las reacciones estético-formales que el autor ejerce frente al héroe mediante la forma temporal del género dramático.

Las escenas pertenecientes a la primera parte conforman el futuro nocional —hasta cierto punto— por ser el “Estado de la Inocencia” predominante en el Hombre-niño, mientras que para el autor estas escenas conforman la proyección del futuro de la obra; igualmente, las escenas del segundo acto se refieren al presente consciente del Hombre en tanto que despierta al mundo exterior, mientras que el autor lo envuelve con entornos; a través de las escenas que conforman el tercer acto se expresa la autoconciencia del Hombre, mirando hacia el futuro, pero manifestando su conciencia adquirida del pasado, M. Hernández lo concluye. Escenas y actos se relacionan en la “situación temporal”: las fases son los puntos de encuentro donde las reacciones temporales dan libertad espacial al héroe mientras que M. Hernández va construyendo el ambiente dramático alrededor de su héroe.

3.2.2. Nociones anacrónicas en el auto hernandiano

Con su poder transgresor, el autor se mueve permanentemente: en el caso de la estructura temporal, M. Hernández se coloca en el borde capitular porque es ahí donde puede intervenir con cierta libertad sin entrometerse con el desarrollo del héroe, así las escenas son lo más cercano al contenido dramático: el *pathos* de héroe. A continuación ofrecemos tres ejemplos por ser los más relevantes.

1. En la escena IX de la primera parte, el Hombre-Niño es testigo del sometimiento que los Sentidos y el Deseo ejercen sobre la Inocencia y el Amor. Amor e Inocencia pierden al Hombre-Niño; éste los ha traicionado: “(Se adelantan los Cinco Sentidos y maniatan al Amor y la Inocencia. El Hombre-Niño intenta huir.)”

Deseo: (¡Prendedlos! ¡Crucificadlos!)
Deja tu planta pasiva
y tu intención: nada temas,
que tu vida no peligra.
Sólo buscamos a éstos...

¿Los conoces?
 Hombre-Niño: No...De oídas
 nada más.
 (Canta un gallo al punto.)
 Amor: En verdad digo,
 que si abunda la mentira,
 hay más gallos que la nieguen
 que criaturas que la digan (*OC*, pp. 561-562).

Una de las propiedades que M. Hernández obtuvo del género del auto fue el provecho de la alegoría, lo cual da mayor libertad imaginativa en una suerte de contrapeso ante la restricción temporal del drama; esto se da gracias al poder trasgresor de la actividad estética: el discurso del autor se ubica en una cadena histórica de producción discursiva. El acto del gallo que canta es realmente una convencionalidad originada en las escrituras bíblicas, pero también es cierto que alude al inicio del día, a la salida del sol. La frase popular: “Antes de que el gallo cante” es la alusión más directa aquí.

2. En la escena II de la tercera parte hay otra extraposición temporal muy evidente que se debe a una transgresión histórica, la cual alude al siglo XX, a la lucha social en España. El Deseo echa en cara a los Sentidos el que se hayan ido al lado del arrepentimiento, también se violenta contra la Carne:

Deseo: ¿Qué decís? ¡También vosotros,
 bajo el yugo!: ¡Qué vergüenza!
 [.....]
 Pero yo me vengaré
 de todo. ¡Venganza!
 La revolución social
 he de armar en cuanto pueda.
 Voy a *Urreseté*
 a dar de todo esto cuenta: (*OC*, pp. 661-662).

La Unión Revolucionaria Socialista de Trabajadores era una organización destacada por ser combativa desde antes de la Guerra Civil Española, al calor de lucha se fusionó con el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM); en la URST había jornaleros y campesinos.²²²

Si bien es una extraposición congruente con la fábula general del auto sacramental, también podemos anotar aquí que ayuda —aunque ésta haya sido o no intencional— a la cronotopía entre el lector y el mensaje de la obra: refleja una postura política circunstancial de M. Hernández de acuerdo al conservadurismo de la época y la afirmación religiosa sobre un hecho político-social.

²²² *Marxismo Hoy. Revista de debate político. La Revolución española 1931-1939.* Mayo 1997, No. 3., pp. 3-4.

El autor coloca aquí a los Sentidos como trabajadores rebeldes, más tarde se arrepentirán junto con la Carne.

3. En la escena III de esta misma parte, durante un conflicto interior climático, el Hombre, en postura de arrepentimiento, reconoce, junto a la Carne, sus errores:

Carne: Ya la quietud me enamora.
Hombre: ¡Dormid! ¡Dormid!
Carne: Dormiré.
¡Quién me ha visto y quién me ve ahora!
(Se duermen la Carne y los Cinco Sentidos) (OC, pp. 664-665).

El contexto en que se da este diálogo hace alusión al tiempo que ha dejado su huella sobre la autoconciencia del Hombre. El tiempo también contribuye sustancialmente al sentido general del título, en el cual, en gran parte, tiene que ver el sentido de la obra a su vez: *¡No eres ni la sombra de lo que antes fuiste!* Alude a la admiración del cambio radical y súbito en la personalidad de alguien, transformación de cara al otro, quien lo afirma exclamativa y contundentemente; en este caso este juicio proviene de él mismo.

4. Una alusión muy recurrente —por el carácter simbólico del género— es el dilema fronterizo, que se plantea espacialmente en el umbral de una cueva, entre la luz y la sombra de un árbol o entre caminos, los cuales tienen una definitiva referencia al tiempo porque condicionan una actitud orientada a la autoconciencia del héroe:

La ruptura, la desunión, la clausura en sí misma como la causa principal de la pérdida de sí mismo. No aquello que sucede intrínsecamente, sino lo que acontece en la frontera de la conciencia propia con la ajena, en el umbral. Todo lo intrínseco tampoco se centra sobre sí mismo, sino que está orientado extrínsecamente, dialogizado, cada vivencia intrínseca se ve en la frontera encontrándose con el otro, y toda la esencia está en este intenso encuentro.²²³

Son lugares en los que se “condensan” los tiempos: hacia adelante es el futuro, hacia atrás es el pasado, la crisis es el presente. De este modo, en la última parte, entre las escenas III y IV, el Hombre “divisa” una cueva:

Carne: (Cayendo arrepentida.)
¡Piedad!
Cinco Sentidos: ¡Clemencia!
Hombre: ¡Perdón!
(Fase interior)
(Un sitio a la entrada del campo, entre una carretera fácil por lo llano y una vereda difícil por lo subido) (OC, pp. 655-657).

²²³ M. Bajtín. *Yo también soy*. p. 163.

Es un punto de inflexión temporal en el que la situación espacial tiene un contexto de pasado, por un lado, y la perspectiva hacia delante de futuro en el presente, por otro lado: la “fácil carretera” es la conducta anterior al arrepentimiento, y “vereda difícil” es el esfuerzo requerido desde ahora hacia adelante de su ser autoconciente: “No es el espacio de la vida, sino de la salida fuera de la vida, es el estrecho espacio del umbral, de la frontera, donde no es posible estar en calma, echar cimientos, donde sólo se puede traspasar, trasladarse”.²²⁴ Estas situaciones, si bien no se expresan como un anacronismo, tampoco producen una noción temporal fija, precisamente por su tono crítico: “La acción sucede en los puntos cronológicos aislados del curso cotidiano, en los puntos excéntricos, infernales, paradisiacos (iluminación, bienaventuranza, osana), y en el purgatorio”.²²⁵

3.2.3. Ritmo vital y ritmo semántico

El tiempo para el héroe es anecdótico, vivencial, expresivo y único e irreplicable, mientras que para el autor es doble: de cara al género es restrictivo, y de cara al objeto estético es formal y generoso. No obstante, la actitud del autor se expresa con inocencia debido a la naturaleza de su relación equitativa con el héroe. Dentro del proyecto —totalidad conclusa anticipada— sobre su héroe, el autor concibe el fin de su obra junto a la idea de muerte. Las reacciones se manifiestan en diferentes planos: el héroe ético-cognoscitivamente y el autor en el plano estético-formal. En la mente del autor existe un pasado semántico absoluto, concebido en bloque; lo que el autor hace durante su obra es contextualizar estéticamente el sentido inicial de su proyecto: la forma de su héroe. Aunque la noción de muerte no existiera en el argumento de la obra, existe un inicio, un desarrollo y un final en cualquiera de sus formas.

El ritmo, para Bajtín, concentra la organización de los valores ético-cognoscitivos dados a la existencia del héroe: en el orden ético mediante sus actitudes y conductas, y en el orden cognoscitivo a través de sus percepciones. La expresión del tiempo en el ritmo semántico y la organización temporal-vivencial del héroe se establece por una misma ejecución artística. El autor presupone las acciones y las vivencias de su héroe, y las construye en una suerte de definitividad —irremediabilidad— semántica, como imponiéndose límites. Las reacciones temporales entre autor y héroe, por su igualdad de fuerzas, se efectúan de modo disonante y

²²⁴ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 151.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 140.

disconforme: el autor es determinante mientras el héroe pretende liberarse. El ser del héroe se contrapone con el deber ser del autor. La rectificación de esta disputa se concreta en el ritmo semántico, se refleja en la forma “capitular” de la obra y en el sistema correlativo de los tiempos.

La actitud creativa del autor no nace con la restricción rítmica del tiempo, todo lo contrario, representa un enriquecimiento constante de aspiraciones, vivencias y actos extratemporales; el acto estético es por principio arrítmico, simple debido a su origen maniqueo y porque uno no encuentra su propio ritmo, no segmenta uno su existencia por sí mismo, no se encuentra uno mismo en el ritmo. El valor temporal de cada quien es diferente al valor exterior visto por el otro: uno es personaje para el otro, uno es estetizado mediante la memoria del otro en el transcurso del tiempo. Así, el héroe aprovecha la oportunidad para liberarse ética y cognoscitivamente toda vez que el autor lo permite o se descuida, el héroe se humaniza, armoniza con la vida exterior, se “heroiza” o se degrada, al ritmo que el autor le permite.

El tiempo sigue una expresión lineal que destaca por estar fuera de cualquier manipulación humana. Uno puede tener conciencia del tiempo pero sin poder controlarlo; no obstante, la noción temporal para el arte representa una postura de superación positiva en cualquiera de sus usos o interpretaciones. La discordancia temporal entre autor y héroe radica en una pugna de planos y “facultades” compositivas. Por ejemplo: la vida para uno mismo carece de clímax y conclusión; solamente mi observación sobre el otro otorga relación temporal: el futuro para uno mismo no tiene relación con el pasado, ni tiene que ver con el presente. Son sólo nociones hasta que toman sentido respecto de los objetos, como en la Historia, o respecto a alguien en una biografía, es decir, existe cierta certeza del pasado; igualmente sobre el presente a través de los sentidos; pero el caso del futuro es aparte. Este es precisamente el significado de la “anticipación” estética, cuyo sentido va de la actitud del autor hacia el héroe: la anticipación es la noción constante y productiva de la expresión del héroe en la obra. A continuación se analizan los pasajes más claros respecto al ritmo significativo como unidades temporales de la composición estética.

1. Anticipación (prolepsis) del héroe: En la escena II de la primera parte, la madre del Hombre-Niño, a propósito del alejamiento de éste “hacia la era”, cuenta al Esposo un sueño en el que brevemente se desarrollan las dificultades del Hombre.

Esposa: A la orilla de un río,
que de las tentaciones de sus obras
huía fugitivo.

[.....]
a la orilla del río éste, desnudo,
iba él, entre dos aires.
Con la cabeza arriba, bocanadas,
sobre mudas de lirios,
[.....]
y la levedad grave de su cuerpo
cae al viento profundo,
[.....]
Sus manos aletean en la nada
llena de luz vacía
Buscando objetos que asirse, cañas,
socorros, fantasías
[.....]
Sin nuestra intervención, sin nuestra ayuda
su muerte se aproxima...
y, de pronto, dos ángeles de pluma
y una virgen de prisa (*OC*, pp. 527-528).

M. Hernández da a conocer su proyecto de héroe a través de la Esposa y mediante un recurso temporal, el sueño; con esta presentación del héroe el autor aún no entra a la conciencia ni a la autoconciencia de su personaje. Pero imagina —se da la oportunidad de imaginar— el transcurrir de su historia durante el desarrollo de la obra.

Los siguientes ejemplos se presentan de modo correlativo porque obedecen a una función estructurante de la relación autor-héroe. Las reacciones del héroe consisten en expresar de modo realista un sistema de valoraciones ético-cognoscitivas interiores que corresponderán a una entonación realista y un ritmo realista orientado hacia la escenificación. Las relaciones del autor consisten en una entonación formal y un ritmo formal, cuyos caracteres discursivos se desarrollan a través de soliloquios dada su función introspectiva y su modo de confesión dramatizada; porque son valoraciones de su objeto artístico contemplado en un contexto también de forma determinada, pero ésta es exterior.

2. En la última escena de la primera parte, el Hombre-Niño, una vez perdiendo al Amor, y a la Inocencia y al haber descuidado los valores religiosos de bondad, obtiene dolorosamente su conciencia; entonces, la siguiente intervención es sustentada en una posición de reclamo en condición pecaminosa ante sus padres:

Hombre-Niño: ¡Cómo evitar la embestida,
si al darme, Padre, tú la vida,
me diste tu condición!
[.....]
¡Padre, sobre tu pecado

está concebido el mío!
 [.....]
 Esposo: ¿Qué has hecho de tu querida
 hermana Inocencia, di?
 Hombre-Niño: Con Amor murió por mí,
 que el puro amor es suicida.
 Me diste, Padre, una vida,
 sin pedir, que recibió
 antes el mundo que yo,
 con la Inocencia, ¿No es justo
 que se muera por mi gusto,
 si por el tuyo nació? (*OC*, pp. 576-577).

Este pasaje no termina aquí, pero tiene un significado temporal importante: representa otro umbral, el inicio consciente y autoconsciente del ser del héroe, dado que aparece al final de la primera parte cuyas acciones principales no son desempeñadas por él sino por el Deseo y la Inocencia. Aquí M. Hernández muestra a un Hombre-Niño con dudas sobre su origen fisiológico, conflictuado por valores establecidos antes de su “aprobación”, y adelante continúa:

Hombre-Niño: ¿Por qué nací, di? ¿Por qué?
 Esposo: ¡Oh, qué dolor!...No lo sé.
 Hombre-Niño: Porque tú quisiste. Por
 un mal paso de ese humor,
 mal humor, que se presenta
 en cualquier parte, que aumenta
 las miradas y las venas
 e injuria las azucenas
 que el mes de mayo fomenta.
 [.....]
 Toda la mujer hermosa,
 te inspiraba un frenesí,
 y tú me inspiraste a mí
 en el vientre de tu Esposa (*OC*, p. 578).

Esto marca un estadio temporal en la forma interna del héroe, porque el ritmo general del auto sacramental estará delimitado por el avance de conciencia en la medida que el Hombre se degrada en el ámbito ético. La siguiente estrofa emitida por el héroe contiene una connotación temporal hacia el futuro, su futuro vislumbrado:

Hombre-Niño: ¡Ya lo sé que está obligada
 mi vida, por mi pecado,
 a hundir, si en tierra un arado,
 dentro del cielo una aijada!
 Que tierra, siempre arada
 para mí, ha de ser, ahora
 siempre por arar, señora

de mis más breves minutos.
¡Por eso, voy por dos brutos
y por una labradora! (OC, p. 579).

3. La siguiente estrofa sirve de eslabón temporal en el avance de la conciencia —más que de la autoconciencia— de cara al desarrollo del héroe, pero también estéticamente, porque representa una intervención introspectiva en lo que a la composición interior del Hombre se refiere; en esta segunda parte, el Hombre hace alusión al pasado en un tono circunstancial del presente, con lo cual M. Hernández ha formado el pasado del héroe hasta aquí.

Hombre: Deseo, yo sólo veo
delante de mis fatigas
trabajo solo, Deseo;
un deslumbrante meneo
de espigas y más espigas.
[.....]
Más valiera al gusto mío
haber despreciado ciertos
los productos del Estío
por el del Invierno río
y los del Otoño muertos.
[.....]
A una vida de altitud
que me enfríe de verdes
fuegos de la juventud,
donde compañía y virtud
nieve son y soledad (OC, pp. 604-606).

4. Aquí se expresa una reflexión semejante pero más orientada hacia su autoconciencia en posición igualmente dramática e introspectiva a modo de soliloquio; se presenta en la escena I de la tercera parte, “(El Hombre solo y sin compañía)...

¡Solo y yo sin compañía,
me acosté y no amanecí:
en el sueño me perdí
y no me hallo todavía!
otra voz era la mía,
otros ojos, otra faz
otra vida más veraz,
más luciente, más subida...
Aunque vivida, no es vida,
vida que no vive en paz.
[.....]
¡Ay! No me hartó de pecar.
¡Siempre obediente al Deseo
y a la Carne!, y lo que veo
no es lo que quiero mirar.

[.....]
¡Ay! ¡Ay!, que me pasará
en un ¡Ay! Toda la vida (OC, pp. 641-642).

No se trata de un valor de la vida en general sino de su vida, pero más adelante sí alcanza una perspectiva sobre la vida en una concepción desde el pasado hacia el futuro. La existencia para el héroe tiene un sentido de incertidumbre, de aquí nace el tono realista; pero para M. Hernández la forma está ceñida a una vivencia estética ante el héroe.

5. En la escena I de la tercera parte, al Hombre le va muy mal, así que esta intervención contiene mucho sentido temporal. Esta estrofa podría ser una de las más significativas de toda la obra, empezando porque expresa los tres tiempos: la conciencia del pasado, la autoconciencia en el presente y la noción del futuro:

Hombre: Yo ya no soy ni mi sombra:
Yo quiero ser más que ella.
Yo la he tomado conmigo,
tema de mi mismo tema.

Esta intervención todavía forma parte del clímax dadas las reflexiones vivenciales; sus reacciones emocionales y volitivas reflejan la inquietud de un alma conflictuada, las cuales M. Hernández moldea rítmica y significativamente. El interior del héroe representa una figura axiológica desde su contexto, mientras que para el autor expresa una valoración exterior (contemplativa) desde su contexto estético.

Antes tenía deseos,
¡sólo deseos de bestia!;
ahora deseos y ganas
de no tenerlos siquiera.
¿Podré ser el que no soy,
y no el que quiere que sea
el mundo, que cada día
redondea su soberbia?

Las reacciones —realistas provenientes del héroe y formales producidas por el autor— no aparecen en estado puro; la verdadera reacción ético-cognoscitiva es pura, pero su expresión hacia el otro adquiere un excedente estético, y todas las reacciones expresadas en el acto artístico son expresiones estéticas, en una suerte de cosificación y personificación entre autor y héroe.

Satisfecho de esta vida,
nadie de la otra se acuerda,
y sólo se mira al cielo

para ver si llueve o truena.

La actitud ética del Hombre es promovida en un ámbito de autoconciencia ante Dios en presente y hacia el valor de la vida en pasado. La suma de vivencias anteriores a esta situación, vivencias que conformaron su conciencia, se nos presenta en tono de madurez.

¡Ay! ¡Qué gana de ganarme
la vida solo me entra!
(la vida para la muerte);
pues ya sé por experiencia
que si solo peço una,
en compañía quinientas.

Los argumentos del Hombre que reflexiona sobre sí —autoconciencia— representan episodios, porque corresponden a un lugar contextual específico y en un ámbito espacial para cada parte —segmentación temporal— en el curso espiritual de la obra, planteado así por M. Hernández.

Llorar quiero los de antes
(que los de después no vengan,
Señor), solo en tu compañía,
lo mismo que Madalena (*OC*, pp. 657-659).

Con su fuerza emocional y volitiva, el héroe se niega internamente a morir, pero estéticamente el autor lo concluye, sólo a través de esta intercalación M. Hernández encarna y “plasma” el interior de su héroe. Desde el principio lo debemos vivenciar en su totalidad, y en su sentido; debe estar “formalmente” muerto para nosotros.

6. “Escena VI. (El Hombre otra vez solo.)”

Hombre: ¿Morir?...¿Podré resistir
tamaño acontecimiento,
o moriré en el momento
en que me vaya a morir
de pena y de sentimiento?

La orientación emocional y volitiva del autor se expresa en la forma acabada del héroe; pero no es la única reacción, el ritmo semántico resulta ser la reacción principal del tiempo en la obra, pero también las imágenes internas del héroe, la entonación, la posición de tal o cual intervención enclavada en el diálogo, aunque tengan otras funciones compositivas. Su matiz emocional tiene dos orientaciones: la del héroe y la del autor.

¡Morir!, ¡morir!... No quisiera
morir para siempre, no...

¡Espérate, muerte!, ¡espera!
¡y déjame que me muera
cuando te lo pida yo!

El ritmo abarca la secuencia de la vida, y ya al final “suenan” los tonos de réquiem. Aquí predomina un enfoque ético, mientras el momento cognoscitivo prevalece al interior del héroe. Ya antes ha expresado su visión del mundo; ahora su visión de la muerte está matizada por tonos emocionales y volitivos. M. Hernández se ha colocado en un punto existencial:

Pero ¿por qué no es ahora,
si al fin sentiré tu frío?...
¡Ay mal pensamiento mío,
que reconcome y devora
más que una orilla de río!

Se cierra el ciclo vital del héroe solamente en su aspecto cognitivo y fisiológico, porque en el aspecto ético-espiritual prevalece. Más adelante muere el cuerpo, en su forma espacial, pero su interior permanece en el “gran ser”.

¡Clávame la espada fina
ya, Señor, si es de esta suerte
la hora lejana y vecina!
¡con qué lentitud taurina
estoy viviendo mi muerte! (OC, pp. 686-687).

3.2.4. Soliloquio y diálogo interno

El alma se procesa en el tiempo, la vida interior del Hombre no se contrapone a su forma espacial porque surge de valoraciones recíprocas de sentido ante el autor. En esta parte comprenderemos el tiempo subjetivo del héroe, sus experiencias internas, no sólo su ciclo biológico, sino el cognoscitivo y ético. M. Hernández hace de su personaje principal un signo interno en su aspecto ideológico y externo en su aspecto social. No puede separarse el momento expresivo exterior de su vivencia interior; es por esto que el material temático de la psique es la palabra expresada: el discurso interno.

El análisis del discurso interno del Hombre requiere concebir al héroe desde su interior, como unidad que encierra actividad psíquica. Se trata de un fenómeno fisiológico al que se orientan las vivencias, por ejemplo: en la escena III de la primera parte, “La Inocencia, y en seguida el Deseo. Luego el Viento, personaje accidental. Y cuando lo pida el verso, el Amor. Hay

un juego de apariencias. [...] El Deseo parecerá un chivo; la Inocencia irá de espuma. El Viento de cristal, y el Amor de palmera sola”.

Inocencia: ¡Oh qué mal olor de orín!
¿Quién por estos lados anda,
que inficionados los aires,
su invisible se delata
repugnantemente?

Deseo: Yo:
el marido de la cabra
el dictador de la carne
el Deseo, verbigracia (OC, p. 532).

La percepción es un aspecto cognitivo que se desarrolla ampliamente en el auto sacramental, pero también se desarrollan internamente conceptos de valor ético, por ejemplo en la escena V de esta misma parte: “El Hombre-Niño, el Sueño, casi sin presencia corporal, luego, la Virgen y un pelotón de ángeles. El Deseo retraído”:

Virgen: ¿Te dormiste, Niño mío?
No temas a nadie, a nada.
Tengo puesta mi mirada
siempre en ti, como en el río.
Yo te guardo, yo te velo,
siempre en vela, siempre en vilo;
yo tu sosiego vigilo,
con mi amor que va de vuelo (OC, pp. 541-542).

El análisis discursivo del héroe procede en el margen temporal debido a que el alma deviene el interior; el alma del héroe expresa un ser en proceso. Es portador de un contenido vital a quien M. Hernández concluye estéticamente; el Hombre conforma un héroe ontológico cuya agonía se lleva a cabo en su interior: éste trasluce la lucha axiológica entre sus valores cognitivos perceptuales y sus valores éticos nocionales.

La primera parte del auto sacramental produce el ambiente en donde el Hombre inocente debe actuar, lo cual define el resto de sus acciones. *¡Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras!* es una radiografía ontológica, cuyo acontecer puede desarrollarse a través de una vida o durante unas horas, ya que M. Hernández —gracias al carácter monológico del género— tiene oportunidad de transgredir el tiempo de los diálogos con el tiempo subjetivo del héroe. El discurso interior siempre existe respecto de un referente exterior, puede ser exteriorización de la mente también. Pero no representa solamente un monólogo o soliloquio, cualquier discurso interior tiene su aspecto exterior, o su aspecto referido.

El auto de M. Hernández reconoce personajes alegóricos principalmente, pero también desarrollan carácter; precisamente lo original de su obra es la exteriorización de valores hechos personajes. La forma temporal del héroe lo expresa en una suerte de exteriorización y autoobservación a la vez, por ejemplo en la escena IX de la primera parte se refleja un tiempo subjetivo de acuerdo al tono realista, mientras el Hombre se aturde “a través” de sus sentidos: “El Hombre-Niño, el Amor, la Inocencia, los Cinco Sentidos y el Deseo.

Oír: (Ya está la red colocada)
Mirar: (Ya está en la rama la liga.)
Oler: (Ya está en la honda la piedra
en la situación más crítica.)
[.....]
Deseo: ¡Pronto! ¡Pronto! ¿Qué esperáis
para hacerlo vuestra víctima?
Oír: (Que se alejen el Amor
y la Inocencia enemiga.)
Deseo: (¡Prendedlos! ¡Crucificadlos!)
(Se adelantan los Cinco Sentidos y maniatan al Amor y la Inocencia. El Hombre-Niño intenta huir.) (OC, p. 561).

Todo género dramático en general está orientado al presente de la representación, cuyo efecto principal es el tiempo precisamente. La verosimilitud temporal del drama está constituida a través de su anécdota, las acotaciones con las que el dramaturgo se ayuda al guiar al director y a los actores, y los datos temporales en el discurso de los personajes. El hecho de que el auto sacramental externe conceptos hacia la representación, ideas o valores, no cambia nada en la aplicación del análisis bajtiniano.

Aquí analizamos el discurso interior respecto del héroe, en este caso son diálogos, a veces son monólogos, lo importante es que aluden al alma, al interior del ser. Miguel Hernández ayuda al lector mediante sus indicaciones, pero ya antes ha segmentado su obra en actos y escenas; la línea temporal principal es la que conduce la niñez, el desarrollo y la muerte de un hombre: el ciclo vital del héroe conforma el ritmo general de la obra. En el siguiente caso del discurso interior se intercala la voz interna del Deseo y la voz del Hombre, en la escena IV de la segunda parte, donde se aclara esta transgresión temporal, porque entre el autor y el lector hay un diálogo, frente al actor expresa un monólogo, cuya estabilidad está marcada por la estética de la representación: “El Hombre, la Voz del Deseo lejano.

La Voz: Siega que siega,
que te segarás
el pan que tu boca

no se comerá.
 [.....]
 (Cae, al fin, rendido el Hombre, con un gesto impotente de su mano armada)
 Hombre: Aunque grite y diga...
 La Voz: Siega de prisá
 que va a venir julio...
 Hombre: ¡Ay! ¡No puedo más!
 Y aunque me repita...
 La Voz: Tendrás un jornal...
 Hombre: Mejor quiero un árbol
 para descansar
 ¡Qué pena de grillos!
 ¡Voy a reventar
 antes que se calle
 el motor fatal
 de tanta alabanza
 del estival! (OC, pp. 596-597).

Todo signo ideológico —acto artístico o literario— emerge desde los signos internos de la conciencia: “La palabra llega a convertirse en el material signico de la vida interior, esto es, de la conciencia (el discurso interno)”,²²⁶ se plasma al ser pronunciada o escrita, así se concreta: “En su aspecto más puro, es decir, una vivencia, sólo se presta a una autoobservación (introspección) [...] el objeto de la autoobservación es el signo interno, en cuanto signo puede también exteriorizarse”.²²⁷ La palabra expresa la conciencia individual en relación al exterior.

En la escena III del tercer acto, M. Hernández presenta una transgresión de doble orientación: traslada su escena al pasaje bíblico en el que Herodes pide decapitar a Juan Bautista por petición de Salomé; o por el contrario, trae a estos personajes míticos: el Deseo ordena a los Cinco Sentidos que degüellen a la Voz de Verdad, quien impedía al Hombre tomar a la Carne: “Un valor estético se actualiza cuando el espectador se halla en el interior del objeto contemplado; en el momento de experimentar su vida desde su mismo interior, en el límite, el que contempla y lo contemplado coinciden”.²²⁸ Esta escena representa una extrapolación temporal por suceder durante una decisión del héroe, un acto interior: “Más allá de este momento principal de la pérdida, el indicador moral del miedo de la muerte propia y del otro son profundamente diferentes, como en el instinto de autoconservación y el deseo de proteger al otro y esta diferencia no puede ser eliminada”.²²⁹ Aquí se presenta una escena liminal:

²²⁶ Valentín Voloshinov. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. p. 38.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 64.

²²⁸ M. Bajtín. *Yo también soy*. p. 88.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 112.

La Voz-de-Verdad: ¡Ay, Carne, de encuentros vanos!
 ¿por qué danzas?, ¿para qué?:
 ¡si en la danza se te ve
 el temblor de los gusanos!
 Carne: ¡Matadle, que no me ofenda!
 Hombre: ¡No, por Dios!
 Deseo: ¡Vano es tu empeño!
 (A los Cinco Sentidos, dándoles el hacha)
 ¡Tomad esta blanca prenda,
 y dejadle, porque aprenda,
 sin cabeza para el sueño! (OC, pp. 654-655).

El significado que M. Hernández advierte está en la mente de un individuo dado, y ante todo se determina en el contexto de la unidad de su vida. En la medida que el sentido estético se mezcla con su conducta verosímil —la acción misma— más fuerte se completa el héroe, fortaleciéndose estética y éticamente. En la escena IX de la segunda parte M. Hernández presenta Cuatro Ecos en el interior de la cueva, los cuales están orientados a la autoconciencia del Hombre, mediante lo cual otorga opiniones contrastantes a los impulsos del Deseo y la Carne:

Hombre: ¿Y qué clase de elementos
 esos bellos ecos son
 que atormentan mi razón
 lo mismo que pensamiento?
 Deseo: ¡Nada: laderas que gimen!.
 Eco1º: ¡Crimen!
 Eco2º: ¡Crimen!
 Eco3º: ¡Crimen!
 Eco4º: ¡Crimen! (OC, p. 621).

Este diálogo también es transgresivo, porque se ubica en un instante de indecisión por matar al Pastor, quien se condoliera de él anteriormente. No hay una determinación dialógica tajante de cara al diálogo dramático, porque el análisis bajtiniano trabaja con generalizaciones relacionantes. De este modo, los diálogos o soliloquios son observados dialécticamente, no están ceñidos a su sentido meramente retórico. Las relaciones entre conceptos interiores se dan en la psique determinada por su contexto exterior. Así, la observación que resulta del análisis del discurso interior representa realmente un ejercicio de comprensión. Mientras efectuamos esta valoración estamos dirigiendo el signo interior hacia un sistema ideológico estético con lo que se prepara el análisis de la totalidad de sentido.

En la escena II de la tercera parte se encuentran tres aspectos del tiempo subjetivo: un cambio en la conciencia del héroe, en los valores internos como personajes, y una extraposición alusiva al alma misma:

Deseo: ¿No te da angustia estar con tanto viento,
tan sola, tan divina?
Carne: La soledad, marido, es un tormento;
el viento, un desatino.
Deseo: Ven conmigo.
Carne: Conmigo: mi compañía
ha de aliviarse la melancolía.
Hombre: ¡Dejadme!; solo y mondo
estoy peor y encuentro mejoría.
Me doléis ya los dos en lo hondo.
(A la Carne)
Tu hermosura me daña,
(Al Deseo)
tu presencia es nociva al alma mía.
Quiero por compañía
la soledad y el viento en que me escondo... (OC, p. 643)

Los sentidos se deciden por el lado del espíritu pero el Deseo los violenta; mientras el Hombre, al lado de los Sentidos, se ha formado más carácter para desafiar al Deseo, y por último reconoce el dominio del alma dentro de sí. La autoobservación tomó dos direcciones desde el principio de la historia: una en el dominio perceptual-cognoscitivo mediante el desarrollo fisiológico del ser, y la otra en el universo ético-moral a través de la autoconciencia. En este caso el signo interior no sólo expresa la axiología religiosa sino también la evolución de la mente. La experiencia subjetiva del héroe de cara al lector se objetiva al ser interpretada por Miguel Hernández, transformada en acto artístico.

Finalmente la vida interior del héroe se sublima mediante el arrepentimiento aunque su cuerpo sea quemado. La última intervención es del Deseo que maldice al Hombre después de ser cargado por los Siete Pecados; esta última escena también es interna porque la redención pertenece al espíritu que expresa la “limpieza” del alma.

Deseo: ¿No quieres gustos, placeres
que te alegren el camino
hasta la muerte?... Prefieres
cielo... Pues, aunque no quieres
¡toma el infierno!, ¡¡cochino!!
A él en la tierra te entrego,
y así conocerás dos:
uno ahora y otro luego.
¡Dadle fuego y otro luego;

y que se quede con Dios (OC, pp.690-691)

La axiología del héroe tiene su propio lenguaje interno, son generalizaciones alegorías como el auto lo exige; tanto el Amor como el Deseo se complementan a través de nociones polarizadas, M. Hernández los expresa emocional y trágicamente con lo que concluye el interior del héroe, y su exterior adquiere plenitud de sentido rumbo a la composición conclusiva de la obra.

3.3. Estabilidad de sentido en el Hombre

El auto sacramental de M. Hernández obtiene sentido a raíz de la tensa actividad entre las tres unidades siguientes: la forma exterior estetizada, las vivencias internas del héroe y el conjunto de sus actos cognitivos. El héroe-Hombre es antigrotesco debido al sublime y serio maniqueísmo hereditario del género; la actividad central del sentido en la obra está conformada por emblemas ambivalentes que se orientan hacia lo espiritual-sagrado y hacia lo material-corporal. Esta dicotomía organiza el significado entre el mundo de las percepciones del Hombre y la organización del deber ser, lo cual es efectuado mediante alegorías. Pero M. Hernández no innova este aspecto compositivo del auto sacramental, sino que lo confirma abundando en la actividad cognoscitiva del héroe; el Hombre trasluce, a través de su expresividad, sus actos de pensamiento, sus intenciones, lo que nos trasmite el carácter trágico.

En las siguientes páginas observaremos cómo mediante la orientación cognoscitiva M. Hernández construye la tipología de su personaje principal: la generalización cognitiva desarrollada en el plano común del hombre. Por otra parte, la disposición ética estructura el carácter del Hombre mediante la personificación bíblica. El valor típico del héroe tiende a la generalización ordinaria, a la dispersión y el carácter del héroe lo individualiza, lo unifica. De este modo “la persona” del Hombre está representada a partir de valoraciones ético-religiosas y la naturaleza del héroe está conformada por valores perceptuales-cognitivos. Carácter y tipo son dos formas discursivas productoras de sentido en el héroe dramático de M. Hernández: “El hombre no es un carácter, un tipo, sino la encarnación de una cierta verdad, su representante”.²³⁰

²³⁰ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 151.

3.3.1. Perfil tipológico del Hombre

Una vez elegido el género dramático del auto sacramental, M. Hernández adopta una postura tradicional aludiendo al modo de Calderón de la Barca, extendiendo el auto a tres actos. El autor reintrodujo a mediados del siglo XX el tema renacentista del hombre ambivalente, dicotómico; con esto replantea al hombre en su condición religiosa inventada desde la Edad Media, como personificación mitológica, hasta cierto punto ingenua. En la medida que M. Hernández actualiza este símbolo antropológico, incorpora el símbolo del Renacimiento al siglo XX, adaptando el significado anterior al entorno de su época. Con esto, la alegoría del Hombre adquiere un significado colectivo trascendental, lo que asegura un sentido tipológico. En el universo de la obra se refiere a cualquier hombre ordinario, al género humano por igual.

La tipificación del héroe hernandiano se nota en la división estrófica de la estructura dramática; es decir, cuando el autor interviene, puede hacerlo sólo desde sus acotaciones — omnipresentes— orientadas a terceros —director, actores o escenógrafos—, esta actitud de alejamiento facilita la independencia del autor para moldear a su héroe como tipo, de tal modo que desde la proyección inicial, el héroe adquiere cierta libertad; esto es logrado gracias al énfasis psicológico mediante el cual M. Hernández estructura al Hombre: produce a su héroe con generalizaciones formales, espaciales y temporales tendientes a su exterior gracias a las propiedades del género del auto.

Dado que el héroe expresa al hombre ordinario y al hombre espiritual, M. Hernández lo cubre y lo ubica entre objetos generalizantes de la realidad: el paisaje de la naturaleza primitiva, las estaciones del año, la noche y el día, el cielo y la era, etc. En este sentido la transgresión del autor resulta más activa porque requiere de un uso preciso del aspecto exterior alrededor del héroe para dar realismo a la escena. La extraposición de M. Hernández — entre el interior y exterior, y viceversa— entre el héroe y su mundo objetual se vuelve más intensa, no sólo por la producción del héroe sino por la verosimilitud espaciotemporal de la escenificación.

El autor se incorpora a la tendencia de los creadores que centran el tema de su obra en la imagen del hombre:

La fase antigua de la personificación (personificación mitológica ingenua). La época de la cosificación de la naturaleza y el hombre. La fase actual de la personificación de la naturaleza (y del hombre), pero sin la pérdida de la cosificación. [...] En esta fase, la personificación no tiene carácter de mito, aunque no le es hostil y usa a menudo su lenguaje (convertido en lenguaje de símbolo) (*ECV*, p. 391).

El siglo XX no sólo ha asimilado los temas tradicionales del arte, sino que también los ha sintetizado en un sentido transitivo hacia el futuro, el arte del siglo XX aprovechó lo mejor de cada época para impulsarse hacia delante. Sobre este mismo aspecto, la personalidad de M. Hernández ha puesto su “grano de arena”. El autor utiliza el tipo dramático como vehículo para introducir nuevamente a la discusión histórica la condición religiosa del hombre. El autor presenta al Hombre desde su ingenuidad con toda su ternura y su maldad, quien después se aparta “del camino de Dios” durante su juventud. El perfil tipológico del personaje se degrada éticamente, pero también muestra, al final, un avance de autoconciencia mediante el arrepentimiento gracias al dominio que obtiene de sus sentidos, sus deseos y vivencias:

De las obras de Alberti, *El hombre deshabitado*, estrenada en 1931. Se trata de un auto alegórico, a la manera calderoniana, aunque ideológicamente es todo lo contrario de un auto sacramental [...] constituyendo asimismo un reflejo de la espantosa sensación de vacío interior que tenían Alberti y Lorca al final de los años veinte.²³¹

El Hombre-tipo se produce bajo la determinación del entorno, obedece a la circunstancia específica de los objetos a su alrededor. M. Hernández coloca a su héroe en un campo blanco de nata, almendros y nieve durante su niñez —ingenuidad—, más tarde, en su “juventud” lo imagina en el “vergel reinado” por las pasiones, y al final en el desierto —soledad—, donde obtiene el arrepentimiento. En gran medida, el perfil tipológico del héroe está en igualdad de condiciones que el Ruy-señor del cual admira el silbido, la Abeja que por atraparla lo pica, y a la Rosa que por tomarla lo espina.

Ante su héroe, en función de tipo, M. Hernández dispone del perfil común —natural— para desarrollar los recursos necesarios tendientes al enriquecimiento formal con el fin de identificar a su personaje como determinación circunstancial: “el tipo está alejado de los confines del mundo y expresa la orientación del hombre hacia los valores concretos y limitados por la época y el contacto de valores, hacia los bienes, es decir, hacia el sentido ya transformado en el ser” (*ECV*, p 160). El personaje tipo corresponde, de un modo necesario, a su exterior ya dado, ya valorado. La labor formal de M. Hernández es hacer coincidir su héroe con su entorno y semejarlo lo más posible a los valores de las cosas a su alrededor, a los objetos de la naturaleza.

De este modo, la imagen típica que el autor tiene hacia su héroe-Hombre se efectúa mediante la reificación u objetivación interior. La jerarquía del tipo dramático tiene el mismo nivel que los personajes ambientales y secundarios. Bajtín llama heroización al conjunto de recursos estéticos

²³¹ G.G. Brown. *Op. Cit.*, pp. 201-202.

o materiales que el autor utiliza para solemnizar o ensalzar al “héroe”. La heroización del tipo radica en la concientización de sus actos, dado que externa sus pensamientos y expresa sus sentimientos, ya sea a través de los monólogos o mediante los diálogos abiertos. Aunque los actos mismos son de naturaleza psicofísica común a todos, y están encarnados objetivamente hacia la escenificación, tienen rasgos interiorizantes debido a la naturaleza monológica del auto sacramental.

Esto último es precisamente lo que le da plenitud de héroe tipológico, la representatividad de su discurso interior; pero el aspecto colectivo del tipo también obedece a su contacto con otros personajes “típicos”: “El héroe tan sólo aparece en una obra de arte acabada, y a pesar de que algunos momentos pueden ser estetizados sin una referencia inmediata al hombre en general, como en nuestro ejemplo de la animación directa de la naturaleza, independientemente de su participación argumental en la vida de un héroe determinado”.²³² El sentido tipológico del Hombre hernandiano tiene esta intención en tanto ambientación natural: “Así, la contemplación de la naturaleza es humanizada”.²³³ Ubicamos al héroe enmarcado en íntima correspondencia con su rededor.

Los planteamientos cognoscitivos y perceptivos que el Hombre-Niño expresa están desarrollados, como ya hemos visto, poéticamente por M. Hernández, pero el tratamiento ético que él le da a su auto es orgánico, es decir, está impregnado temáticamente. En lo que al cambio de conciencia toca, su expresión es religiosa: “Aquí, el cristianismo, aún la filosofía medieval, en nada contribuyó a ensanchar la conciencia natural del hombre. Empero dilató extremadamente lo sobrenatural”.²³⁴ A continuación veremos las expresiones más significativas del Hombre-tipo.

1. Con la rebeldía que desarrolla al perder al Amor y a la Inocencia, mientras es abordado por el Deseo, la Carne y los Cinco Sentidos, el Hombre-Niño regresa al lado de sus padres avergonzado para reclamarles su condición de pecado; notamos una interiorización de su pasado, de sus acciones en la imagen que tiene de sí. El Hombre-Niño se aleja, abandona a sus padres, con esto enfrenta la consecuencia de sus actos y se detiene para expresarles la imagen que tiene de sí. En el final del acto primero el Hombre-Niño alcanza la autoconciencia y la percepción de las cosas gracias a los Sentidos y a la Carne. El pecado, éticamente, es un error enmendable mediante el arrepentimiento, porque el cristianismo católico lo interpreta como efecto de la Gracia

²³² M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 102.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ J. D. García Bacca. *Introducción literaria a la filosofía*. p. 191.

implícitamente: “El razonamiento de San Agustín acerca de que la gracia (lat. Gratia) se llama así porque se da gratis”.²³⁵

Ahora bien, cognoscitivamente, ese “error” eleva la conciencia hacia la autoconciencia porque tiene implicaciones expresas hacia otros tanto como a sí mismo: “Entonces, el darse cuenta de esta participación en el acontecer es justamente la conciencia; esto es, no es un deber ser moral, sino singular: nadie en todo el mundo puede llevar a cabo lo que debo realizar yo”.²³⁶

2. En el segundo acto, el Hombre reconoce que con el trabajo sobreviene el agotamiento, que lo lleva a la idea de para qué tanto sembrar y segar; ya antes, una vez adquirida cierta edad obtiene la noción del tiempo de la vida a través de las estaciones del año. Pero el momento de clímax dramático se da en este acto: el Hombre desea a la mujer del Pastor, va a su cueva donde lo mata impulsado por la Carne y los Sentidos. Temeroso de lo que ha hecho, se aleja.

3. En el tercer acto la crisis moral lo lleva al arrepentimiento, tiene oportunidad de conocer al Labrador quien lo acoge en su siembra, donde se encuentra al Campesino. Ambos personajes aluden a la bondad y la comprensión. Las acciones que del Hombre se desprenden son contemplativas, más bien es producto de su condición natural, es decir, de la noción física de la existencia. De este modo, vemos la trayectoria de su “evolución” humana vivida en un ambiente pintoresco y bucólico, al estilo de la poesía hernandiana.

Con la labor analítica de sentido, las nociones espaciales y temporales se asimilan porque la doble orientación del Hombre, en tanto perfil tipológico y perfil de carácter, se produce precisamente durante la relación estética entre horizonte y entorno del héroe: “Es posible una combinación bilateral del mundo y del hombre: intrínseca en cuanto su horizonte, desde el exterior como su entorno”.²³⁷ El héroe de M. Hernández se muestra sincrético: ya sea por la carga cognitiva con la que el autor lo interioriza, ya sea por la fuerza ética que el género desarrolla orgánicamente, o por el canon espaciotemporal que la representación dramática requiere.

Pero al tipo le atañe un desplazamiento más inclinado hacia el entorno:

Dentro de una obra de arte, el mundo de los objetos se llena de sentido y se corresponde con el héroe en cuanto su entorno: en la armonía de los colores, en la simetría y en otras combinaciones puramente estéticas, no referidas al sentido. En la creación verbal, este aspecto no alcanza, por supuesto, un acabado externamente visual (nocional).²³⁸

²³⁵ Nota de Tatiana Bubnova a *ECV*. p. 189.

²³⁶ M. Bajtín. *Yo también soy*. p. 142.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 108.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 111.

El héroe, hernandiano analizado en su perfil tipológico, resultan pintoresco, porque la ambientación de alegorías religiosas y naturales lo producen —lo pintan— de ese modo.

3.3.1.1. El entorno del tipo como inventario objetual

El tipo expresa el movimiento de las entidades materiales, naturales y comunes, de los que el Hombre está hecho: alegorías, arquetipos, estereotipos determinados se orientan hacia la complementación interior del Hombre mientras forman parte del cuadro. La postura tipológica que M. Hernández tiene respecto a su héroe es producto del alejamiento, representa una expresión proyectiva y contemplativa que la división tabular del texto teatral le facilita. El tipo sigue siendo una forma artística porque la actitud del autor siempre está orientada al hombre visto estéticamente. El Hombre debe todo a su ambiente, así que M. Hernández estabiliza esta relación con las presentaciones de cada acto.

El héroe-tipo está orientado hacia su aspecto cognitivo debido al sentido dogmático que Miguel Hernández destaca del auto sacramental:

(Se llevan al Hombre entre todos los grupos de los siete pecados capitales, a empujones, hacia el lugar donde se situó imaginariamente la era. En seguida se verá un resplandor de cosecha que empieza a arder, que se agrandará de grado en grado. Un griterío de mil demontres de los grupos se propagará con furor de hoguera. Las sombras de algunos saldrán largas y gesteras a la escena, desde donde el Deseo contempla y ordena rey.) (*OC*, p. 690)

De tal modo que los personajes son ambivalentes porque en la tendencia tipológica del héroe sirven de complemento pictórico —pintoresco—: “el tipo siempre se representa como algo inseparable de una determinada unidad objetual (estructura, vida cotidiana, costumbres, etc.) y como algo necesariamente definido por esta unidad como algo engendrado por la última” (*ECV*, p. 162). Ante el héroe-tipo los personajes alrededor suyo pueden estar al mismo nivel de representación porque su objeto es la condición exterior, en consecuencia con el ambiente.

El Hombre se compone de entidades objetuales como el Ruy-señor, la Rosa, la Mariposa, la Abeja, el Viento, el Sueño, las Cuatro Estaciones, los Cuatro Ecos; de entidades nocionales como el Amor, el Deseo, los Cinco Sentidos, la Carne, la Inocencia; y de entes divinos: la Virgen, los Ángeles, la Voz-de-verdad y los Siete Pecados Capitales. En este sentido, lo material y sensorial constituyen el principio plural al que el Hombre pertenece; lo divino se distingue por lo inmaterial y único, que sólo sucede en su mente, cuando menos sólo él puede verlos o hablar con ellos. Todas estas entidades constituyen la relación del ser con su exterior: su conciencia.

3.3.1.2. Forma pintoresca del tipo

La tipología del héroe se produce también por la relación que guarda con tres elementos arquitectónicos implementados por Miguel Hernández en diferentes momentos de la obra:

1. La ejecución de escenas bucólicas en el primer acto: el Esposo anciano y la Esposa anciana observan y admiran al Hombre-Niño que se aleja con el fin de conocer su entorno, así que al contemplarlo lo comparan con un árbol mientras advierten que fue producto de su amor. M. Hernández enmarca estas escenas entre arbustos, llanuras y un río. Este ambiente bucólico es típico de la tradición literaria desde la Edad Media, Calderón de la Barca no fue la excepción, y M. Hernández y su héroe se desarrollaron en ambiente semejante:

Esposo: Ve, hijo; ponte a correr
por esos campales prados
con los lanares ganados,
la luz y las mariposas,
antes que vengan las rosas,
a parecerte pecados.
[.....]
Mueve por las hierbas, mueve
tu candor, tu fantasía,
tu candor, tu ángel, alegría,
que aún están en posesión,
de todo tu corazón,
y aún es tuyo todo el día (OC, p. 524).

2. M. Hernández acondiciona un idilio nocturno entre el Pastor y la Pastora en el segundo acto: después de conocer al Hombre e invitarlo a su cueva, inocente, regresa al lado de su Pastora, quien lo acoge y le canta amorosa a la luz de la luna. Más tarde llega el Hombre sigilosamente, movido por el Deseo de poseer a la Pastora y los bienes del Pastor, y lo mata. Los Cuatro Ecos lo advierten de sus malas intenciones. Es una escena de crimen pasional tan recurrente en la literatura de la época de M. Hernández, como en *Bodas de Sangre* o *Yerma* de García Lorca, en donde se deja ver el ambiente provincial de cara al costumbrismo literario de la escena española, influidos por Gabriel Miró:

Pastora: No hieles; viento, ahora,
que se duerma mi cielo
hasta el día de la aurora.
No lo dejes de hielo.
No lo dejes de hielooó...
No lo dejes de hielooó...
Que estoy enamorada
de su mata de peloó...

Pasa, paz, por su frente,
que estoy enamorada.
Nocturno mediodía,
no levantes el vuelo (*OC*, p. 618).

3. En casi todo el tercer acto aparece un cuadro campesino, de labranza, ya por la simple descripción de los sembradíos de trigo, o por el diálogo amable y solemne que se da a la sombra de un árbol entre el Hombre, el Campesino y el Buen Labrador. El ambiente campirano también es recurrente en la tradición española, la cual cobra más fuerza en los escritores del Orihuela y en otras provincias:

El campo del Buen Labrador: viña a punto de ser recolectada y rastrojos en espera de ser barbechos. A un lado, un monte de trigo, y a otro, un pino con la impaciencia del aire y unas cigarras soleadas sobre su verdor paciente. Habrá un ruido de trillos y de mieses recorridas y trabajadas, como de una era vecina. De vez en cuando, el Campesino se llevará haces de cosechas a la era. En una rama del pino habrá una cántara colgada, como una tórtola tierna en la horca (*OC*, p. 672).

Estos elementos folclóricos tan amplios no pertenecen a la tradición del auto sacramental, pero sí fueron tomados de otros géneros españoles que M. Hernández conocía. Este recurso que el poeta implementa hace su obra más extensa y más compleja; con estos paisajes M. Hernández da mayor carácter intertextual entre la tradición centenaria del auto y el costumbrismo del siglo XX a su obra: “La relación del yo lírico con el supuesto destinatario inmediato es a menudo muy conflictivo: el poeta es un ser solitario, vive aparte; en su calidad de poeta necesita alejarse de los demás, sentirse en otra dimensión; entrar en conflicto con la sociedad, con la existencia, con Dios, con la lengua, consigo mismo”.²³⁹

Estas implicaciones entre lírica y dramática parecen romper con el auto sacramental tradicional pero también lo hacen bello y más profundo por su lirismo: “Es notable que «lirismo» sea entendido con frecuencia como intimismo, personalismo, individualismo dentro y fuera de la poesía lírica en cuanto género. En la medida de la posibilidad del lirismo, más allá de la poesía, es pensable una aproximación a la arquitectónica planteada por Bajtín”.²⁴⁰ La labor literaria predominantemente lírica de M. Hernández se deja ver aquí con mayor vigor debido a que versifica su drama, además de haber seleccionado al género del auto por prestarse al monólogo:

²³⁹ T. Bubnova. *Acta poética*. No 18/19 *Homenaje a Bajtín*. p. 397.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 401.

“El acto ético de la poesía, entendido como postura existencial, abre las puertas a la concepción lírica en cualquier esfera de la creación literaria”.²⁴¹

3.3.1.3. Necesidad indicativa del presente en el tipo

Resulta evidente, hasta aquí, que uno de los propósitos de M. Hernández en la obra fue el mensaje didáctico. El texto dramático representa primeramente un guión, un conjunto de instrucciones orientadas a representar las acciones y los diálogos de los personajes, de aquí se desprende lo siguiente: el texto dramático expresa el lado literario de la representación artística.

En el acto de representación, uno de los aspectos más importantes consiste en la verosimilitud temporal. La cuestión temporal resulta ser el trabajo más apremiante en la segmentación de partes o actos y las escenas proyectadas en el texto, entonces el drama está determinado por el tiempo presente de la representación imaginado por M. Hernández. Este requerimiento temporal adopta un tono realista durante la escenificación:

El espectador no existe, pero tampoco existe el autor como participante independiente y activo del acontecimiento; el espectador no tiene que ver con este en el momento de la empatía, porque todo él está dentro de sus héroes en lo vivido empáticamente. Tampoco existe el director de escena: éste tan sólo ha preparado la forma expresiva de los actores, facilitando con ello el acceso del espectador a su interior; el director ahora coincide con los actores y no tiene otro lugar (*ECV*. p. 71).

El tipo se presta para el drama debido a la generalización del efecto alegórico que el auto sacramental requiere por su mensaje didáctico, y resulta semánticamente económica para la representación. El objeto del drama consiste en conmover a la audiencia, la cual entra en complicidad con el actor. Resulta más económico concentrar el sentido en el personaje, y para esto el tipo tiene esa propiedad, por eso es que Bajtín le atribuye un efecto de sentido temporal de presente al héroe tipológico.

La extensión que la denominación de Hombre produce en el héroe de M. Hernández conecta con cualquiera; así, al hablar sobre cualquiera de los personajes del auto con lo primero que simpatizamos puede ser uno mismo en cualquier circunstancia, y en cualquier momento de nuestra vida —como audiencia— nos sucede lo que al Hombre está pasándole en ese momento: o evocamos lo que sucedió, proyectamos lo que puede ser. Es así que, mientras el efecto del personaje-tipo está orientado hacia el presente, se convierte en el molde del personaje ideal para

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 411.

el teatro, para el auto sacramental. Esto contiene un sentido cósmico y antropológico, porque *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!* se expresa con la intención de orientarse hacia la vida y hacia su empatía.

Así vemos que, con la condicionante tipológica del presente junto a la determinación temporal del drama, resulta que el ritmo y el tono escénico necesitan expresarse de un modo realista para recrear el contexto indicativo de la representación. El tipo y la orientación temporal hacia el presente de la escenificación producen un tono y un ritmo realista, los cuales pertenecen al héroe, y el autor formalmente está en la segmentación de la obra a través de sus indicaciones.

3.3.2. El carácter del personaje-Hombre

La fuerza semántica del tipo resulta determinante en la producción del auto sacramental debido a sus propiedades temporales y espaciales, pero su contrapeso tiene una función de plenitud semántica toda vez que M. Hernández extiende el género de un acto a tres, con lo que el héroe desarrolla su fuerza individual:

No se trata de una teoría abstracta de humanismo, ni un sermón acerca del amor por el hombre, sino de los modos de representación artística del hombre, de la imagen del hombre. La responsabilidad de su héroe, como si se tratase de una persona viva; el miedo de lastimar en él lo humano, de dañar la dignidad, de dejarlo concluido hasta el final.²⁴²

La posición que el autor toma respecto al carácter es de igualdad porque su prioridad se concentra en el ser espiritual único del personaje, así que el tiempo y el espacio desenvuelven otro significado más interior y espiritual en la obra.

“¿Quién es el héroe?” o ¿Qué es el hombre? son preguntas a las que M. Hernández se enfrentó, igual que el lector del auto sacramental; el drama desarrolla la respuesta. El sentido de carácter que el autor produce a través de la obra se torna evidentemente ético-religioso. Así que el recorrido vivencial del héroe pasa por episodios esenciales del ser ético-cognoscitivo limitados por el acabado estético de la expresividad emotiva y la forma compositiva: el tono solemne del género y el ritmo estrófico popular. Autor y héroe se encuentran formalmente desde su interior, porque la relación se concreta en una “convencionalidad” ético-dogmática de valores bíblicos: el ejemplo de Cristo, Juan Bautista, el Buen Labrador, etc.

²⁴² M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p.153.

3.3.2.1. Carácter clásico en el auto hernandiano

El valor predominante del carácter clásico deviene en destino: la base de la existencia de una personalidad. El héroe clásico está constituido desde el interior: siente, piensa y actúa, actos que están presentes en *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que era!* Por un lado, los actos sentimentales están representados mediante la expresividad tonal en los parlamentos del Hombre; por otro lado, los actos de pensamiento se muestran en las introspecciones, cuya presencia original estaría representada por soliloquios, ya que forman la mayor parte de la obra dado que los personajes expresan “ideas” o valores; por último, las acciones están determinadas por la segmentación en actos y escenas. De este modo tenemos una manifestación clásica del género dramático toda vez que los propósitos de M. Hernández fueron adoptados junto con el género del auto sacramental.

El destino representa la base fundamental porque sobre ella M. Hernández proyecta la verosimilitud interna de la imagen del héroe y la unidad temporal de la obra. Por esto es que los actos-sentimiento dependen de la correlación emocional y volitiva. De este ejercicio se desprende la actividad estética tripartita: los actos-sentimiento expresan la forma emocional y volitiva del Hombre, los actos-pensamiento producen su esfera cognitiva, y los actos-acción expresan la unidad vital que da sentido estético a la obra. El propósito de perfilar el carácter de un héroe surge por la individualidad, porque el tipo funge como la fuerza de la generalidad, así el Hombre de Miguel Hernández está moldeado de una forma pintoresca por el tipo y plásticamente por el carácter. Al carácter corresponden las marcas distintivas de la existencia, porque éticamente la personalidad de cada quien es lo que nos distingue del colectivo humano.

Una vez que el autor incrementa la individualidad de su personaje con la idea de destino, la muerte se expresa como una necesidad a través de predeterminaciones actitudinales. El autor sólo está en las acotaciones y en la forma temporal del género dramático: una vez expresada la interdependencia entre el autor y su héroe de carácter, dadas las propiedades omnipresentes del género dramático y dada la tendencia dogmática de sentido litúrgico en su obra, Miguel Hernández se eleva por encima de las vivencias del Hombre y toma una posición de “testigo supremo”.

La idea de estereotipo se asemeja más al carácter clásico porque está definido desde el principio —aspecto temporal—, e incluso tiene su nombre determinado —aspecto corporal—: el Hombre. Con la noción de destino, M. Hernández organiza su labor artística en el plano

temporal: por un lado orienta la vida del Hombre en episodios esenciales que lo llevan a identificar de modo infalible su propósito didáctico, por otro lado, estructura la vida del héroe para ser reconocido, en su aspecto genealógico, señalando o enfatizando su pasado: *¡Quién te ha visto y quién te ve, quién te vio y quién te ve ahora!*, y por último expresa el paralelismo dado entre el desarrollo cognitivo de un individuo y el proceso de reivindicación moral —arrepentimiento—.

El empleo del carácter da mayor realismo a los actos del héroe, porque Miguel Hernández debe mostrar la misma atención entre su postura contemplativa respecto a la unicidad del Hombre, la cual debe expresar profundidad plástica a través de su parlamento, y continuar en la labor de generalización cognitiva del tipo en la escenografía. En consecuencia, M. Hernández resulta doblemente dogmático: por un lado, debido a que la adopción del género del auto representa una síntesis histórica del teatro tradicional, el cual refleja una estructura rígida y compleja; y por otro lado, en cuanto a su contenido, sigue aspectos del ambiente medieval con valores católico-renacentistas. Estos dos elementos son traídos y replanteados al siglo XX por M. Hernández. Entonces el realismo reflejado en su auto sacramental hace su obra difícil de escenificar, o por lo menos su producción resultaría costosa.

3.3.2.2. El destino y la culpa

Los conflictos, que en el carácter clásico se expresan con fuerzas ontológicas, chocan permanentemente, lo cual produce el drama interno. Antes de la idea judeocristiana, esta agonía no tenía sentido de castigo, sino que sólo mostraba el comportamiento del alma. La “culpa” judeocristiana se instala en un plano valorativo en el proceso del destino. Este antecedente helenístico se produjo en el auto sacramental pero con valores cristiano-católicos que se consolidaron durante el Renacimiento. M. Hernández adoptó la postura de Calderón de la Barca, quien difundió el drama en su tono solemne y maniqueo. Así la culpa viene a ser heredada por el pecado original, contra lo cual el héroe debe cuidar sus actos durante su vida:

En la imagen del cuerpo individual visto en los tiempos modernos, la vida sexual, el comer, el beber y las necesidades naturales cambiaron de sentido totalmente. [...] En su nueva acepción ya no podrán servir para expresar una concepción del mundo como lo hacía antes. En el nuevo canon corporal, el rol predominante pertenece a las partes individuales del cuerpo, que asumen funciones caracterológicas y expresivas: cabeza, rostro, ojos, labios, sistema muscular, situación individual que ocupa el cuerpo en el mundo exterior.²⁴³

²⁴³ M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. p. 89.

En la medida que el Hombre se aleja del camino trazado por la “providencia divina”, la culpa se incrementa, con lo que contraerá sufrimiento y pecado. El Hombre muere a modo de tragedia griega por su culpa, como de una autocondena por pecar contra la personalidad divina; el Hombre debe morir, aunque se arrepienta, y con esto alcanza la vida eterna. Esta culpa resulta muy compleja ética y cognoscitivamente, pero tal complejidad produce el sentido estético. Esto fue precisamente uno de los atractivos que M. Hernández explotó más del género al cargar de dramatismo el conflicto interior de su personaje.

La idea de culpa juega un papel arquitectónico fundamental porque expresa uno de los puntos polémicos entre el autor y su héroe: espacialmente M. Hernández asegura sus posiciones debido al crédito que la empatía amorosa le ofrece, de esta forma legítima el sentimiento del héroe hacia el dramatismo que el género exige. Temporalmente el autor organiza la trayectoria del héroe gracias al ejercicio de la comprensión simpática, porque M. Hernández se introduce en las percepciones del héroe. La culpa no desarrolla la esfera cognoscitiva del héroe porque de ello ya se encarga la actividad perceptual.

3.3.2.3. El destino y el linaje

El linaje, junto con el destino, representa un aspecto del carácter clásico que lo acerca contradictoriamente al tipo, porque éste presenta una generalización que se debe al mundo objetual y el carácter obedece al rasgo particular otorgado al existir. El linaje convierte al destino en un valor positivamente estético: lo hace famoso, destacable en el tiempo. Mientras que afirma al Hombre en su espíritu: ¡Todos somos hijos de Dios! ¡Hijos de Adán y Eva! ¡Todos somos el pueblo de Dios!

El aspecto de alteridad se manifiesta aquí claramente, esta es una disyuntiva que M. Hernández comprende a través del auto sacramental: el existir entre lo individual o lo colectivo, entre el carácter y el tipo del héroe. El Hombre-Niño parte de una vida dada por sus padres, él no tiene noción de su vida, no es responsable de sí, ni siquiera tiene visión valorativa. El Hombre debe actuar con base en una vida dada y ya evaluada genealógicamente, él continúa los actos de los demás, en él están los demás. Esta es la expresión del linaje, culpa y destino que el carácter del Hombre toma en función de la individualidad, de la unicidad. El Hombre sólo puede ser lo que esencialmente es, no existe fuera de su comunidad humana:

Mientras que, cuando nace, el hombre recibe las simientes de todas las vidas posibles. Es él quien elige aquella que habrá de desarrollarse o dar sus frutos, su papel consiste en hacerlos crecer y cultivarlos en él. El hombre puede convertirse a la vez en vegetal y animal, tanto como puede transformarse en ángel e hijo de Dios.²⁴⁴

3.3.2.4. Plasticidad del carácter en el Hombre

El perfil de carácter en el héroe de M. Hernández nos muestra su cualidad de individuo aunque no se logre del todo porque el no poder individualizarse es precisamente una de las expresiones estéticas de su héroe:

Es preciso captar la voz auténtica del ser, del ser total, del ser más que humano, y no de un fragmento particular; la voz de la totalidad, y no de uno de sus partidarios. La memoria del cuerpo supraindividual. Esta memoria de un ser contradictorio no puede ser expresada mediante conceptos monovalentes e imágenes clásicas que poseen un solo tono.²⁴⁵

Lo que da plasticidad al carácter del Hombre es su posición fronteriza entre las fuerzas naturales del ser y las fuerzas espirituales, este contraste permanente imprime el conflicto ontológico por el que cada ser humano pasa siempre, por el que la humanidad está cruzando. La vigencia del tema representa uno de los mensajes que M. Hernández cumple en su auto sacramental.

El carácter se desarrolla al igual que el tipo gracias a que el autor abunda en la manifestación interior de su héroe. La plasticidad corresponde más a cierta independencia del cuadro que el tipo. La herencia grecolatina que el auto sacramental obtuvo fue precisamente el tono trágico, pero al dogmatizarse, y cristianizarse, enfatiza la interiorización y resulta un conflicto dramático contrastante, aunque sea predecible, en el héroe.

El ambiente que envuelve al héroe resulta emblemático debido a su ambigüedad espaciotemporal, casi todo puede ubicarse en la Edad Media, el Renacimiento y el siglo XX; esto hace del Hombre un héroe existencial, sus vivencias son también alegóricas, hay sucesos con los que cualquiera de nosotros puede identificarse por su claridad interior. Su búsqueda de libertad hace del Hombre un héroe ontológico. Las contradicciones tan polarizadas del héroe lo vuelven expresivo, de tal modo que la más mínima manifestación exterior resulta emotiva y sensible, lo cual se expresa dramáticamente a cada momento de la obra.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 328.

²⁴⁵ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 155.

3.3.2.5. Necesidad pretérita en el carácter del Hombre

El linaje o genealogía junto al destino extienden internamente al héroe. Mediante sus acotaciones escénicas vemos que M. Hernández ubica al Hombre-Niño como Adán ante las tentaciones de la Carne, quien le ofrece una manzana:

(Hace su aparición la Carne de forma y aspecto serpentinos; danzando con una manzana en los dedos) [...] (Acerca su mano al fruto; pero reacciona hacia su niñez, hacia Dios, con el sentimiento doloroso, el presentimiento de que se le acaban ambos.)[...] (Muerde la manzana y se la da a morder al Hombre-Niño con un gesto sabroso) [...] (Tristísimo después de haber comido.) (OC, pp. 666-668)

En una de las escenas de la segunda parte el Hombre mata al Pastor como Caín a Abel:

(Cae haciendo la señal de la cruz en el aire trágico de delante del Hombre, que aún le echa una piedra sobre la tabla de la frente: Danzan los Cinco Sentidos, la Carne y el Deseo alrededor del Hombre con una alegría sucia, mientras él se queda en un abstracción de arrepentimiento, con la punta de la hoz caliente del corazón y goteante. Un resplandor rojo lo inunda todo aciagamente, menos la cueva del Pastor que tiene su luz permanentemente serena.) (OC, 628-629)

Al iniciar la tercera parte los Sentidos, el Deseo y la Carne matan a Juan Bautista:

(Se llevan los Cinco Sentidos a la Voz de Verdad, y la Carne sale tras ellos. Pausa. Se oye un golpe y varios más asesinos. En seguida, un gran aparato de truenos, como dice Calderón. Y entra la Carne, danzando con la cabeza de la Voz de Verdad dentro de una fuente sopera, caliente el tiesto de la sangre que espira la herida del cuello. Aparece un Sentido limpiando los labios feroces del hacha y los otros cuatro llevando el cuerpo descabezado y grandioso.) (OC, 654-655)

Esto coloca al Hombre como Jesús —contemporáneo en la anécdota bíblica— sin olvidar que al inicio de la obra el Hombre-Niño se aleja de sus padres al estilo de Jesús:

Esposo: Tus ojos aún sin malicia
y tu sonrisa en albor.
Obedece a esa vereda:
polvo, Dios, descanso fino,
sin gana de ser camino,
escándalo y polvareda.
Tu libre albedrío queda,
si no obligado, en verdad
de su albedrío; rendido,
como un sin querer querido,
a Dios y a su soledad (OC, 525).

Y al final el Hombre es quemado como San Juan en Roma.

Así vemos que M. Hernández, al dotar de “nobleza bíblica” a su personaje, le otorga genealogía, con lo que incrementa de tiempo pretérito el alma de su héroe. Una vez cargando a su

héroe de pasado, le concede responsabilidad, con esto completa éticamente el sentido de su vida y así hace parecer al Hombre “esencial”, no sólo en un sentido metafísico, sino también en el sentido temporal del drama, porque su vida pasa por las dudas elementales de cualquiera: el misterio de la vida, el morir, la reproducción, etc.

Pero por otro lado, el pasado de un personaje surge cuando éste muere, el otro lo recuerda en sus episodios más importantes o más cercanos. De este modo M. Hernández terceriza el carácter de su héroe: matándolo. El héroe muere al final de su obra, no sin antes arrepentirse; en la primera parte de la obra cuenta con 12 años, más tarde se nos muestra como un joven — estaciones del año y el trabajo en el campo—. Los actos de la obra fueron ordenados así, con esta idea evolutiva.

Mientras el tiempo presente del tipo se produjo orientándose hacia la representación dramática, el tiempo pretérito del carácter está dirigido al interior del actor, ya que se requiere el reconocimiento del personaje para reflejar en el escenario la profundidad del Héroe-Hombre. La labor de convencimiento trabajada por el actor está determinada por este factor temporal: el tono solemne y sublime que los personajes bíblicos simbolizan debe mostrarse en la ejecución actoral mediante la expresividad emocional y de pensamiento comprensivo.

AL actor le corresponde el arte escénico, crea desde fuera la imagen “como una totalidad y no aisladamente” (*ECV*, p.74). Para Bajtín el actor crea en el momento de ser el autor o coautor, director de escena y espectador activo del héroe representado; ya que con esta trasgresión participa del proyecto total que el director escénico y el autor elaboran aisladamente: “La imagen artística del héroe es creada por el actor frente al espejo, frente al director de escena y con base en su experiencia externa” (*ECV*, p.p. 74-75). Forman parte también el maquillaje y el vestuario, cuyas funciones cumplen una sola: la plástica o pintoresca en función de la totalidad. También el personaje es creado por las marcas: movimientos, posiciones ante objetos; por un lado, el fondo, la voz para ser apreciable al exterior; por otro lado, la creación del carácter: “todo esto en relación con la totalidad artística de la obra (y no del suceso de la vida); [...] aquí el actor llega a ser creador. Aquí su actividad estética está dirigida a la constitución del hombre-héroe y de su vida” (*ECV*, p.75).

Ahora bien, recordemos: “Todos los momentos de la totalidad estética se actualizan en torno al centro valorativo que es el héroe-hombre: todo lo que aquí hay en cuanto significa, no es sino

un momento del acontecer de la vida de una persona determinada, de su destino”,²⁴⁶ esto se expresa igualmente en *¡Quién te ha visto y quién te ve...* una vez integrados tipo y carácter como generadores de sentido, hacen del Hombre, un héroe ontológico.

3.3.2.6. Horizonte simbólico del carácter

Mientras el tipo está determinado por el entorno inmediato a tal grado que el héroe tiene el mismo valor significativo que los objetos alrededor suyo, el carácter está condicionado por el horizonte introspectivo con lo cual el hombre ha desarrollado una carga significativa original:

El principio del horizonte es la contraposición espacial y temporal del objeto; los objetos no me rodean a mí, a mi cuerpo, sino que se me contraponen en cuanto objetos de mi orientación vital y cognitiva en un acontecimiento del ser, cuya unidad, sentido y valor no me son dados sino planteados.²⁴⁷

El carácter articula y consolida el interior del héroe en función de los reflejos directos que los objetos de la realidad tienen del exterior al interior. La individualidad, en contraste con la generalización, consiste en una serie de marcas diferenciales: el carácter del Hombre da sentido artístico a los objetos y personajes del entorno: “En cuanto a combinación de colores, líneas, masas, el objeto es autónomo y actúa sobre nosotros junto con el héroe dentro del horizonte y a su alrededor, el objeto no se contrapone al héroe dentro del horizonte, sino que éste se percibe como integral y puede ser sometido a un rodeo espacial”.²⁴⁸

La relación que existe entre los personajes con el héroe surge por subordinación, ya que fueron colocados por M. Hernández para integrar su carácter. No obstante esta integración tiene un oficio diferencial dado que los valores éticos están consignados con línea religiosa, así que el héroe se produce entre la restricción generalizante del tipo y la fuerza individualizante del carácter en el auto hernandiano: “La acción física del hombre ha de ser comprendida como acto, pero el acto no puede ser comprendido fuera de su expresión sgnica (motivos, objetos, estímulos, grados de conciencia) que nosotros recreamos” (ECV, p. 305) para distinguir cómo se manifiestan estas valoraciones, tanto a lo estético como a lo ontológico.

El carácter se rodea de tres sistemas de valores relacionantes, mediante los cuales se distingue esta función diferencial:

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 101.

²⁴⁷ M. Bajtín. *Yo también soy*. p. 110.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 111.

1. Medios naturales, como la Palmera (Amor), el Chivo (Deseo), la espuma (Inocencia), los Cinco Sentidos, las Cuatro Estaciones, y en menor medida: el Ruy-señor, la Abeja, la Mariposa, la Rosa y el Viento componen la base fisiológica del carácter del Hombre mientras conforman su conciencia.

2. Medios psicológicos o cognoscitivos, tales como la Virgen, los Sueños, los Ángeles, la Carne, la Voz-de-Verdad, los Cuatro Ecos y, al final de la obra, los Siete Pecados Capitales, estos tienen facultad educadora orientada a la autoconciencia del héroe.

3. Medios colectivos, la otredad, como los padres del Hombre-Niño: el Esposo y la Esposa, el Pastor y la Pastora, el Buen Labrador, el Campesino, quienes intervienen como “personas” aunque estén tipificados.

En los autos clásicos todo elemento de la escenografía es abstracto, simbólico, racional y teológico, pero raramente lírico como la obra hernandiana. La visión lírica acerca del paisaje juega un papel dramático relevante en este moderno auto como lo muestra la acotación inicial: “El estado de la inocencia: un campo de nata de almendro y nieves”. El autor orienta dos sistemas de valores en el héroe: los del ser en el mundo del aspecto cognitivo, por un lado, y los del deber ser en el mundo ético, por el otro. El primero es ayudado por las propiedades genéricas del drama: el diálogo, los monólogos, las acotaciones y la verosimilitud dramática; pero el segundo desarrolla el contenido mismo de la obra, el alegorismo del personaje.

El análisis de sentido nos hace concordar frente a la información intertextual anotada en el capítulo dos de este trabajo. De este modo, como podemos ver, las particularidades del auto hernandiano coinciden con las generalidades del auto sacramental como las que se han informado de García Bacca respecto del tratamiento calderoniano:

El drama se desarrolla en plan puramente natural, y como una lucha entre tipos de hombre natural, representados por: 1) una composición apriorística, matemática, racionalista del hombre; 2) el hombre en cuanto fiera, es decir, el hombre pasional; 3) el hombre ético. Y es característico el que el hombre ético reporte la victoria sobre el racionalismo.²⁴⁹

Con esto el género del auto produce la forma estética que contiene un fondo ético: religiosidad, espiritualidad, divinidad y ontología. Las labores espaciales y temporales de Miguel Hernández actúan en función de la acción existencial del héroe: la producción formal describe y consolida el contenido de la obra, mientras que la distribución temporal lo termina desde la composición —escenas, actos— hacia el interior, su alma. Así, a modo dialógico, forma y

²⁴⁹ J. D. García Bacca. *Op. cit.*, p. 352.

contenido se funden, cambian de lugar; con la ejecución formal del personaje el autor realiza el contenido apegado al género dramático. Ahora, mediante la labor temporal da forma exterior al género, pero produce el interior del héroe. La forma psicológica de éste expresa el puente entre las propiedades genéricas y la intención ética del auto, la labor poética de M. Hernández es la integración orientada al imaginario de la representación.

El entorno del carácter interviene en el planteamiento simbólico porque obedece a un sistema total de referencia bíblica, orientada al perfil ético del Hombre. Así, con estos sistemas simbólicos, el héroe está integrado por tres esferas: el estado material —cuerpo—, el estado sobrenatural —mente— y el estado sacramental —espiritual—. *¡Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras!* no sólo muestra las fronteras estéticas del hombre, sino la transformación histórica de la humanidad; a la luz del análisis histórico del género, durante el paso del Renacimiento al Barroco con Calderón: “El cuadro jerárquico del mundo se descompuso, sus elementos fueron situados en el mismo nivel; lo alto y lo bajo se volvieron relativos; el acento es desplazado a las nociones de delante y detrás”.²⁵⁰

Si bien este sentido pudo haber pasado desapercibido por M. Hernández, vale también debido por la labor interiorizante del género mismo, es decir, pretende imitar a Calderón, con lo cual, a su manera refleja esta contraposición de planos también: “Esta transferencia del mundo a un solo plano, esta situación de la vertical por la horizontal (como una intensificación paralela del factor tiempo), son realizadas en torno al cuerpo, que se transformó en el centro relativo del cosmos”.²⁵¹

M. Hernández replantea estos temas a través de formas populares porque en el ambiente intelectual de Orihuela generó interés por los temas renacentista. El autor se coloca en una tradición literaria, en la cadena de discusión histórica; desde su universo ambivalente, el hombre muere, y si esta generación permanece gracias a la lucha entre el cuerpo y el alma resulta estética la admirable noción del espíritu, de la existencia:

El movimiento en el tiempo está garantizado por el nacimiento de las generaciones que se renuevan sin cesar. Y es el nacimiento de las nuevas generaciones humanas lo que asusta tanto a los dioses. [...] No es solamente el cuerpo biológico el que se repite en las nuevas generaciones, sino el cuerpo histórico y progresivo de la humanidad, que constituye el centro de este sistema.²⁵²

²⁵⁰ M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. p. 328.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibid.*, p. 331.

Desde una perspectiva histórica, Calderón de la Barca y M. Hernández están relacionados sobre un mismo plano temático y compositivo, por la misma intención de sentido hacia el futuro, es decir, nuestro presente. Su tensión vital se proyecta aun hacia las generaciones futuras; el tono emocional y volitivo con que se han expresado ha concluido parcialmente, porque otros lo encontrarán, y nuevamente reacentuarán la cuestión en otros contextos.

Sólo bajo estas condiciones el mensaje planteado por la tesis toma sentido: ¿Cómo es que M. Hernández, “el poeta-cabrero”, sigue a Calderón de la Barca? Es así como la labor crítica de este trabajo llama la atención hacia el estudio del “auto sacramental moderno”. Este género representa contenidos difíciles. No obstante, al acercarnos a él gracias a la obra de M. Hernández, observamos la dimensión filosófica del poeta en su pretensión de replantear el misterio del hombre. La relación entre la lírica hernandiana y su incursión al drama es total: tuvo la libertad de desplazarse poéticamente, pero ciñéndose al género. Esta “amalgama” debe observarse entre la prosa poética desarrollada de sus acotaciones y los parlamentos versificados de los personajes. Este hallazgo representa el momento más claro entre la obra hernandiana y la extraposición de M. Bajtín. El realismo social mediante alusiones al contexto autorial, las antinomias alegóricas, las frecuentes metáforas hacia la naturaleza y su sensible religiosidad producen los recursos poéticos más variados hacia la metafísica del auto sacramental. La admiración de la obra se produce por la destreza de M. Hernández por presentarnos el interior y el exterior del personaje sin perder la sensibilidad visual y tonal de la escenificación.

CONCLUSIONES

La aplicación del análisis dialógico al drama *¡Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras!* de Miguel Hernández ha traído consigo conclusiones que caracterizan el texto dramático de un modo específico, las cuales sintetizamos a continuación. El marco histórico no sólo dio la oportunidad de analizar la obra de M. Hernández, sino que arrojó elementos importantes sobre este género.

El valor significativo del auto ha cambiado extremadamente desde su origen esencialmente pagano a su esplendor católico; el sentido oficial ha permanecido con la fuerza formal del género, pero el tema siempre resulta polémico dado que el aspecto religioso se aparta cada vez más del disfrute popular, así el contenido resurge entre la envoltura moral para incorporarse a la transformación del ambiente, parodiándolo, o diseminado en otros géneros. M. Hernández se introduce en la tradición del auto para formar parte de esta polémica histórica. La recepción del género dramático se presenta más perceptible debido a la naturaleza colectiva; en este aspecto es donde precisamente se nota el alejamiento de auto sacramental del público. Así como las formas dramáticas griegas sufren una transformación con el florecimiento de la nueva civilización romana, las formas dramáticas españolas se transforman igualmente durante la Edad Media con el ascenso e influencia de otros estamentos como la burguesía laica, y con la llegada del teatro español al nuevo continente: las colonias españolas en América.

Otro aspecto bajtiniano digno de comentar representa el sentido de identidad que el teatro contiene orgánicamente: los vínculos entre conductas de alteridad y conductas de individualidad. El lector del texto dramático —director, actor, escenógrafo, crítico, aficionado— no sólo está forzado a imaginar a un personaje absorbido por su autor como en el género lírico, o recrear el contexto del narrador sobre su personaje señalado, sino que el drama exige que una persona real adopte el interior y el exterior de una “persona imaginaria” a juicio de otra persona real, que no sólo imagina o recrea su circunstancia sino que le genera esa realidad lo más apegada posible para representarlo en el escenario. La actitud lectora del director y la del actor surgen gracias a la transposición estética activa y constante mediante la comprensión hacia el héroe. El drama se lee con dos actitudes: como texto y como espectáculo.

Como se observó en el Capítulo I, el personaje principal del drama expresa la fuente de creación del género dramático, porque a través de la empatía con su conciencia toda la labor

histriónica se desata; en la lírica y en la narrativa puede suceder esto, pero en el drama tiene doble sentido material por ser un arte generado lingüísticamente, pero técnica y artísticamente para la representación en sí. Como en la lírica y en la narrativa, el personaje forma una actitud predominantemente vivencial, es constituido por el autor y el lector pero no sabe de ellos; sin embargo, existe a través de ellos a la vez, debido a esta propiedad el héroe renace en la representación, y no sólo durante la lectura, como pasa con el héroe narrado. El héroe dramático deviene activo en su interior pero resulta pasivo en su exterior, está producido por el autor, teniendo al espectador como testigo, de cara a la realidad de la representación.

En cualquier género literario, el autor mantiene una actitud existencial porque construye su personaje desde dentro ética y cognitivamente pero lo hace de modo estético, es decir, con una finalidad artística; pero el drama además imagina y condiciona su mundo no sólo literario sino el de la representación, lo más apegado a su verosimilitud posible; el dramaturgo “precisa” no sólo a su personaje y a su lector, sino que insta, ordena que el héroe encarne en una persona: el drama representa una reencarnación de la creación, no sólo humana, sino en un acondicionamiento suprahumano.

Aunque la tesis no haya consistido en la comparación del drama hernandiano con la obra de Calderón, la investigación resultante dejó ver algunos aspectos dignos de mencionar:

1. El autor se desempeña con cierta independencia en la construcción temporal de su héroe toda vez que: a) se apega a la forma orgánica del drama, la cognición o psicología del héroe y todo lo que eso conlleva: el realismo de la representación del carácter, y b) se ciñe al canon o estatus del género dramático: segmentaciones escénicas y capitulares, división gráfica tabular entre acotaciones y parlamentos guionados.
2. El autor se desarrolla con más o menos libertad mientras cumple con las características éticas que el género del auto sacramental exige en: a) la ideología bíblica con su sentido didáctico-metafísico, y b) en los recursos trópicos, como las metáforas, orientados al alegorismo.
3. El autor actúa con plenitud creativa al integrar adecuadamente los dos aspectos anteriores, los cuales se expresan con el dominio de los siguientes elementos: a) la ampliación del auto sacramental a tres actos mientras introduce personajes típicos y otorga la profundidad interior de los caracteres alegóricos, y b) la introducción de las formas y los temas poéticos dominados anteriormente en *Perito en lunas*, y simultáneamente en *El silbo vulnerado*.

Con esto, lo que M. Hernández plantea es la inversión de los recursos estilísticos del auto sacramental con la finalidad de resaltar su vitalismo cotidiano, esa constante sucesión de asombros con los que el lector simpatiza, ya sea debido al lirismo monológico del héroe o por el detallismo expresivo en las acotaciones. Esta subordinación de valores del auto no se opone a su propiedad teológica, sino que la respalda a través de otros medios, como la comicidad en la conducta de los Sentidos y el Deseo o la ampliación de escenas trágicas como la decapitación de Juan Bautista y el asesinato del Pastor.

En cuanto al concepto de “héroe”, la metodología empleada nos ha permitido distinguir los aspectos antes señalados, los cuales nos condujeron a lo siguiente:

1. Con el análisis de transgresión espacial describimos la psique del personaje principal en su condición de héroe, sobre el cual está fundamentado no sólo el exterior sino que también está asegurado el valor realista de la representación dramática, que guía al actor en su desempeño escénico. Para Bajtín, el aspecto cognoscitivo no sólo representa un psicologismo individual, sino una esfera del Ser, al lado de la estética y la ética.
2. La revisión de la extraposición temporal desglosa la relación estética que generan los valores religiosos con la verosimilitud organizativa de las segmentaciones dramáticas: escenas, fases o actos en función de la vida natural y espiritual del héroe. En este aspecto, el héroe hernandiano expresa la unicidad e incorruptibilidad del espíritu aunque la carne sea absorbida por el fuego.
3. La unión de estos dos aspectos produce la distinción creativa de M. Hernández: por un lado, explota el idealismo religioso del género del auto mediante el cual se desarrolla el estilo vitalista que se desprende de las relaciones “fabulosas” entre las entidades abstractas como el bien y el mal, y los objetos animados e inanimados de la naturaleza como plantas, animales, etc. Por otro lado, recurre al hilozoísmo —concepto desarrollado en el trabajo de acurdo a Vicente Ramos—, tendencia desempeñada por el proceso cognitivo del héroe cuya trayectoria resulta estéticamente librada debido al realismo del espacio dramático que M. Hernández destaca.

Entre autor y personaje, la visión poética que M. Hernández adopta parece más cercana al auto sacramental hilozoista: “la materia no es inerte, sino que se haya espiritualizada, animada”;²⁵³ esto está condicionado mediante una intencional condensación alegórica: “Así, la criatura, sintiéndose en contacto directo con la naturaleza, emprende lo que podríamos denominar método de la contemplación, senda que, una vez abierta nos proporciona el sublime ascenso de

²⁵³ Vicente Ramos. *Op.cit.*, p. 186.

nuestro ser”.²⁵⁴ De ahí surge el doble sentido del Héroe-Hombre que la obra expresa; al mostrarse como un tipo simbólico a través de las cosas de la naturaleza, también representa la conducta destacable del género humano común: cualidad del personaje de carácter. Entonces, entre el contenido religioso del auto y la forma psicológica del drama, el hombre se desenvuelve a través de varios planos ontológicos: simbólico, natural, sobrenatural y sagrado o eucarístico, sentidos cuyos límites se mueven entre la identidad y la alteridad.

De esta manera, el género del auto sacramental y el tema ya tipificado llegan a Miguel Hernández a través del reconocido modelo calderoniano. Sin embargo, *¡Quién te ha visto y quién te ve...* hace coincidir el género y el tema con su época afirmando el primero y recalando el segundo en una suerte de replanteamiento hacia el hombre de su época. Hernández esboza con su estilo hilozoista argumentos más amplios haciendo la obra novedosa, en la que se alcanza una extraposición activa entre la forma dramática y el contenido religioso sin abandonar el lirismo que lo ha caracterizado tanto.

Ahora podemos afirmar que el autor adoptó, en un primer momento, nociones trascendentales de un modo religioso, más tarde cambió su “envoltura” pero contuvo hasta el final aquellos mismos ideales de manera creativa; con ello ha dejado un gran ejemplo para críticos, poetas y luchadores sociales.

Sobre el paso de M. Hernández de su faceta religiosa a su republicanismo socialista, aparece como uno entre muchos que han dado un viraje brusco a su obra por motivos ideológicos, pero el caso del cabrero-poeta se presenta sobradamente comentado. M. Hernández es un autor que ha sabido explotar sus vivencias y sus agonías, su obra deviene transparente y emotiva, no podía ser más congruente en la tradición española: de mester de clerecía a mester de juglaría. Tanto el aspecto místico —misticismo corporal— como el aspecto social son dos expresiones de la poesía vivencial hernandiana, primero las vivencias y luego las circunstancias fueron el estímulo, la motivación de la entusiasta creatividad del poeta de Orihuela.

La labor de tesis ha resultado una experiencia renovadora en la persona de quien escribe, porque las expectativas sobre el tema fueron tomando formas diferentes y a veces sorprendentes por sus revelaciones. Poner en diálogo a Miguel Hernández —lo que ya en sí contiene cierta responsabilidad— de quien ya se ha dicho todo, o casi todo, con Mijail Bajtín —cuya teoría no fue fácil de comprender sino a través de mucho tiempo de leer una y otra vez— ha dejado en

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 187.

nosotros una huella imborrable en relación con la profesión para la que la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas nos ha preparado, pero también de cara al goce literario; porque en definitiva conocer a Bajtín significa tomar una actitud íntegra en la apreciación artística, pero aún más en el estudio del acto literario, porque ha implicado recibir el texto escuchando a M. Hernández, hacia quien, desde tiempo atrás, ya teníamos admiración, y de quien ahora contamos con una visión múltiple y de mayor amplitud.

La aplicación del dialogismo al género teatral no es precisamente una tradición, mucho menos al auto sacramental, aunque francamente resulte curioso en el siglo XX, pero no tanto viniendo de un poeta “provinciano”. Lo cierto es que el teatro de M. Hernández ha sido raramente estudiado quizá porque se le considere poco relevante en comparación con su poesía. Aun así, el estudio de una obra religiosa puede resultar aburrido para algunos, pero, como aquí se puede notar, los géneros literarios de origen religioso contienen más aspectos enriquecedores (y a veces contrarios) siempre y cuando se aplique el enfoque adecuado.

El aprendizaje más satisfactorio se llevó a cabo mediante los hallazgos coincidentes entre el contenido poético de M. Hernández y el sentido estético de M. Bajtín. Al inicio, esta concomitancia sólo se fundaba en dos simples aspectos: 1) pertenecían a la misma época y a ambientes ideológicamente conflictivos y 2) ambos eran humanistas, uno inclinado a la creación poética, y otro más teórico se rebelaba contra el academicismo. Pero estas ideas eran sólo intuiciones que afortunadamente cobraron sentido porque, en momentos, parecía que Miguel Hernández había escrito el auto con base en las ideas de M. Bajtín. Esta idea se expresó insegura pero inquietante a la vez. Ahora podemos notar, a la luz de las ideas desplegadas aquí, que la intuición juega un papel fundamental en el desarrollo de las ideas tanto en el conocimiento como en el auto-conocimiento: “Todo lo que concierne al contenido y al sentido —el ser en cuanto una cierta determinación sustancial, como un valor significativo por sí mismo: verdad, bien, belleza, etc.— no son sino potencialidades, que sólo llegan a ser realidades en medio de un proceder sobre la base del reconocimiento de mi singular participación”.²⁵⁵

²⁵⁵ M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. p. 50.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Ramón y Zavala, Lauro. *Diálogos y fronteras*. México, Nueva Imagen-UAM-BUAP, 1993.
- Anderson Imbert, Enrique. *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid, Alianza, 1984.
- Angenot, Marc. *et. al. Teoría Literaria*. México, Siglo XXI, 1993.
- Araujo, Nara y Delgado, Teresa. *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México, UAM-Iztapalapa, 2003.
- Arellano, Ignacio y Duarte, J. Enrique. *El auto sacramental*. Madrid, Laberinto, 2003.
- Aullón de Haro, Pedro. (ed.) *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta, 1994.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Tr. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1997.
- *Estética de la creación verbal*. 10ª ed. Tr. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1999.
- (Medvedev, Pavel). *El método formal en los estudios literarios*. Tr. Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza, 1994.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2ª ed. Tr. Tatiana Bubnova. México, FCE, 2003.
- *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Tr. Tatiana Bubnova. México, Taurus, 2000.
- *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*. Tr. Tatiana Bubnova. Barcelona, Anthropos, 1997.
- *Teoría y estética de la novela*. Tr. Helena Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid, Taurus, 1989.
- Bergamín, José. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del demonio*. Madrid, Siruela, 1974.
- Beristáin, Helena. *El horizonte interdisciplinario de la retórica*. México, UNAM-IIF, 2001.
- Blanco, Alberto. *El hombre: imagen y semejanza. Definiciones del ser humano escritas por poetas*. México, Planeta, 2003.
- Bochenski, I.M. *Los métodos actuales del pensamiento*. 13ª ed. Madrid, Ediciones RIALP, 1979.
- *La filosofía actual*. 2da. ed. México, F C E, 1987.

- . *Introducción al pensamiento filosófico*. 13ª ed. Barcelona, Herder, Pequeña Biblioteca 31, 1989.
- Brown, Gerald G. *Historia de la literatura española. Tomo 6. El Siglo XX*. 2ª ed. Barcelona, Ariel, 1974.
- Brunel, Pierre y Chevrel, Yves. *Compendio de literatura comparada*. Tr. Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI, 1994.
- Bubnova, Tatiana. F. *Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de la Lozana Andaluza*. México, UNAM-IIF, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Autos Sacramentales*. Selección, estudio preliminar y notas: Lojo de Benter, María Rosa. Buenos Aires, Kapelusz, 1983.
- . *La vida es sueño*. México, Porrúa, 1980.
- Cano Ballesta, Juan. *et, al. En torno a Miguel Hernández*. Madrid, Castalia, 1978.
- . *Miguel Hernández: el hombre y su poesía*. Madrid, Cátedra, 1977.
- . *La poesía de Miguel Hernández*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1971.
- Carrera, Nicolás de la. *El Dios de Miguel Hernández*. Navarra, Verbo Divino, 1995.
- Cervantes Ortiz, Leopoldo. *Lo sagrado y lo divino. Grandes poemas religiosos del siglo XX*. México, Planeta, 2002.
- Chevallier, Jean Marie. *La escritura poética de Miguel Hernández*. México, Siglo XXI, 1997.
- . *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. México, Siglo XXI, 1978.
- Clark, Katerina y Holquist, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Massachusetts, Harvard University Press. 1984.
- Contrapunto a cuatro voces en los caminos del aire. Pequeña antología de cuatro poetas rusos: Anna Ajmátova, Osip Mandelstam, Borís Pasternak, Marina Tsvetáieva*. México, UNAM, 1991.
- Couttolenc Cortés, Gustavo. *La poesía existencial de Miguel Hernández*. México, UNAM, 1979.
- De la Torre Villar, Ernesto y Navarro de Anda, Ramiro. *La investigación bibliográfica, archivística y documental, su método*. México, UNAM, 2008.
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*. Madrid, Centro de Estudios Román Areces, 2002.
- Egórov, A. *Problemas de la estética*. Moscú, Progreso, 1978.

- Ferris, José Luis. *Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. 5ª ed. Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- García Bacca, Juan David. *Introducción literaria a la filosofía*. Barcelona, Anthropos, 2003.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1994.
- y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistemas e historia*. 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1999.
- García Olvera, Francisco. *Anthropos, el misterio del hombre I y II*. México, UNAM-ENEP Acatlán (Cuadernos de Investigación 16 y 22), 1995-1997.
- Gies, David T y Sebold Russell P. *Historia y crítica de la literatura española: Ilustración y Neoclásico*. Barcelona, Crítica, 1992.
- Goethe, J.W. *Fausto. Werther*. Introducción de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1992.
- González, Aurelio, et, al. *400 años de Calderón: Coloquio*. Col. Jornadas. México, F F y L.-UNAM. 2001.
- González López, Emilio. *Historia de la literatura Española. La Edad Moderna (Siglos XVIII y XIX)*. New York, American Publishing Company, 1965.
- Gordon (Lord) Byron, George. *Caín, un misterio*. Tr. Manuel Nunez Nava. México, Hiperión, 1984.
- Hernández, Miguel. *Antología*. Sel. María de Gracia Ifach. Buenos Aires, Losada, 1998.
- . *Antología*. Sel. Blas de Otero. Madrid, Visor, 1977.
- . *Antología poética*. Ed. José Luis Puerto. Madrid, Edaf, 1999.
- . *Epistolario*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid, Alianza, 1986.
- . *Obras 2 Vols*. 4ª ed., Buenos Aires, Losada, 1997.
- . *Prosas líricas y aforismos*. Ed. María de Gracia Ifach. Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- . *Teatro Completo*. Madrid, Ayuso, 1978.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tr. A. Tovar. 21ª ed. Barcelona, Labor, 1992.
- Ifach, María de Gracia. *Miguel Hernández*. Madrid, Taurus, 1975.
- Investigaciones Semióticas. Describir, Inventar, Transmitir el mundo*. Actas del IV Simposio Internacional Sevilla. 3-5 diciembre de 1988. Vols. I, II, III y IV. Madrid, Asociación Española de Semiótica-Visor, 1992.

- Laguna López, Carlos. *Notas de literatura contemporánea*. México, Cía. Ed. Continental, 1980.
- Lercaro, Giacomo. *¿Cuál es el vocabulario de la liturgia católica?* México, Novaro, 1960.
- López Alcaraz, Ma. De Lourdes. *Es para dejar de ser, el guión*. México, UNAM-FES Acatlán, 2003.
- López Estrada, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. 5ta ed. Madrid, Gredos, 1987.
- Macht de Vera, Elvira. *Miguel Hernández: poesía mística y social*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973.
- Maiakovski, Vladimiro V. *Poesías*. Medellín, Politécnico Colombiano, 1982.
- Man, Paul de. *La resistencia a la teoría*. Tr. Elena Elorriaga. Madrid, Visor, 1990.
- Manresa, Josefina. *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- Muñoz Hidalgo, Manuel. *Cómo fue Miguel Hernández*. 2ª. ed. Barcelona, Planeta, 1975.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Tr. Jaime Melendres. Barcelona, Paidós, 2002.
- Poveda, Jesús. *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández*. México, Oasis, 1976.
- Puccini, Darío. *Miguel Hernández. Vida y poesía*. Tr. Atilio Dabini. Buenos Aires, Losada, 1970.
- Rall, Dietrich. *En busca del texto: teorías de la recepción literaria*. México, UNAM, 1987.
- y Marlene Rall. *Paralelas: estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.
- Ramos Pérez, Vicente. *Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1973.
- Rojas Garcidueñas, José. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México, UNAM, 1989.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México, Pax, 2003.
- . *Teatro y verso. Cómo decir el verso teatral*. México, Árbol Editorial, 2001.
- Romera Castillo, José. *et. al. Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, Visor, 1995.
- Romero, Elvio. *Miguel Hernández. Destino y poesía*. Buenos Aires, Losada, 1958.
- Silvestri, Adriana y Blanck, Guillermo. *Bajtín y Vigotsky. La organización semiótica de la consciencia*. Barcelona, Anthropos, 1993.

- Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *La crítica de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Tres grandes de la poesía española contemporánea: Lorca, Machado y Jiménez*. 5ta. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Tr. Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- Villafuerte Thomas, Martha Esther y Laura. *Apuntes autodidácticos para estudiantes: La vida es sueño, de Pedro calderón de la Barca*. México, Fernández Editores, 1986.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002.
- Vital, Alberto. (ed.) *Conjuntos, Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM-IIF, 2001.
- Voloshinov, Valentin/ Mijail Bajtín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Tr. Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza, 1992.
- *Freudismo, un bosquejo crítico*. Tr. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. 2ª ed. México, FCE, 1986.

Sitios Web

- “Vicente Ramos Pérez” en www.miguelhernandezvirtual.org. Perteneciente a La Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela. 08 de agosto 2012.
- “Cátedra Miguel Hernández” en www.umh.es, Universidad Miguel Hernández, Elche. 08 de agosto 2012.
- “Miguel Hernández, poeta comprometido” en www.cervantes.es, Instituto Cervantes España. 08 de agosto de 2012.

Hemerografía

- Bubnova, Tatiana. “El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado de M. Bajtín”, en *Acta Poética* No 4-5. Seminario de poética. Dir. José Pascual Buxó. México, UNAM-IIF, 1983.
- , *Acta poética*. No 18/19 *Homenaje a Bajtín*. Dir. Tatiana Bubnova. México, UNAM-IIF, 1997-1998.

-----, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. En *Acta poética* No. 27-1 *Marie-Pierrette Malcuzyński, in memoriam*. Dir. Tatiana Bubnova. México, UNAM-IIF, Primavera-2006.

González, César. “P.N Medvedev, M. M Bakhtin. *The Formal Method in Literary Scholarship*”. en *Acta Poética* No 4-5. Seminario de poética, Dir. José Pascual Buxó, UNAM-IIF, 1983.

Jha, Prabhakara. “Lukacs, Bajtín y la sociología de la novela”. en *Diógenes* 129. México. Coordinación de Humanidades UNAM, Primavera, 1985.

Malcuzyński, Pierrette. “Posiciones bajtinianas: diálogo y poética”, en *El horizonte interdisciplinario de la retórica*. Ed. Helena Beristáin. UNAM, México, 2001.

Marxismo Hoy. Revista de debate político. La Revolución española 1931-1939. No. 3, Mayo, 1997.

Tesis Consultadas

Sobre Miguel Hernández

Castañer Martínez, Aída. *Acercamiento semiótico para el estudio y análisis del texto “Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras” de Miguel Hernández*. Tesis de Doctorado en Educación, Universidad de Columbia, 1994.

Contreras Pérez, Ricardo. *Aproximación social a la poesía de Miguel Hernández*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM-FFL, 1984.

Gómez Guerrero, María Evangelina. *La elegía en la poesía de Miguel Hernández*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM-FF y L, 2001,

Gómez Rodríguez, Julián Guillermo. *Tres maneras de la poesía política: César Vallejo, Pablo Neruda y Miguel Hernández*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. UNAM-FF y L, 1985.

Lamberti, Mariapía. *Experimentación métrica en la poesía juvenil de Miguel Hernández*. Tesis Doctoral en Letras UNAM-FF y L, 1998.

López Fernández, José Juan. *El contenido político y social en la obra de Miguel Hernández*. Tesis de maestría en letras: Literatura Española, UNAM-FF y L, 1965.

Sierra Longega, Patricia. *Análisis temático en la obra de Miguel Hernández*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas UNAM-FF y L, 1987.

Torres Chavira, Bertha Alicia. *Cosmos y Eros en la poesía de Miguel Hernández*.

Tesis Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. UNAM -FF y L, 1992.

Vacas Kanchi, Marisela. *Miguel Hernández: poesía revolucionaria, prenados infinitos*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM-F F y L, 2000.

Sobre Mijail Bajtín

Garduño Moreno, Gabriel. *Los viajes de Gulliver a la luz de la teoría de la Carnavalización literaria de Mijail Bajtín*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Modernas, UNAM-FF y L, 1992.

García Carbajal, Raquel. *Teorías no esencialistas de la poesía: Bajtín y Bourdieu*. Tesis de Licenciatura en Filosofía, UNAM-F F y L, 1999.

Parilla Sotomayor, Eduardo Enrique. *Las ideas de M.M. Bajtín y la estética del mundo abierto: reflexiones sobre Figuraciones en el mes de marzo de E. Díaz Valcárcel*. Tesis Maestría en Literatura Iberoamericana, UNAM-FF y L, 1987.

Rodríguez Alfaro, Lidia. *Polifonía discursiva en distintos grupos sociales, argumentación sobre la crisis: la función adjetiva*. UNAM, Tesis Doctoral en Lingüística Hispánica, 1999.

Rodríguez Miguel, Esteban de Jesús. *Persona, lenguaje y responsabilidad: hacia una filosofía arquitectónica de la palabra desde la perspectiva crítica-dialógica de M. M. Bajtín*. Licenciatura en Filosofía, UNAM, 2008.

Sobre el auto sacramental

Millán García, Manuel. *La fusión del teatro indígena prehispánico y el auto sacramental español en el teatro latinoamericano actual*. México, Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, UNAM- F F y L, 1972.

Saldierna Rangel, José Julián. *Propuesta de Representación del Auto sacramental de La Viña de Juan Antonio de Ibarra*, México, Tesis de Maestría en Letras, UNAM-FF y L, 2008.

Taner Huitrón, Luis Gerard. *El drama litúrgico medieval como antecedente del auto sacramental*. México, Maestría en Letras. UNAM, F F y L, 2006.

sergiorojasramirez@yahoo.com.mx