MADRES EN PIE DE GUERRA

JOSÉ GARCÍA TEMPLADO
Universidad Complutense de Madrid

0. Quiero escrutar la línea de tratamiento que algunos géneros literarios han dado a la figura de la mujer. Desde esta proyección, me ha atraído el personaje de La Madre, personaje de configuración variable, que aparece en *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte* de Miguel Hernández, obras fechadas en 1937. Analizar los estereotipos con los que juega, cómo encajan éstos en la línea evolutiva de su teatro y hasta qué punto son consecuencia de un cambio en la conciencia ideológica del autor, son algunos de los objetivos de este pequeño ensayo.

Tendré en cuenta la conjunción de estructuras o sistemas de comunicación que el teatro asume y cuyas relaciones estructurales determinan el sentido, no siempre explícito.

La repercusión social que de este teatro esperaba su autor no es posible evaluarla. La toma de conciencia que esperaba de aquella sociedad podría traducirse en gestos de generosidad. Probablemente pensaba que podría lograrse creando el ambiente propicio. En ese sentido, los alegatos ideológicos, difundidos por la representación teatral, pueden generar un germen propicio, quizá un estado de alienación que ayudaría a la causa.

¿Hasta qué punto "el teatro es un arma magnífica de guerra"? ¿Hemos de pensar, entonces, que las piezas no representadas son esfuerzos baldíos que pierden todo sentido?

Indudablemente, las situaciones perentorias en un estado avanzado de guerra pierden su sentido cuando su denuncia se hace en el contexto del estado de bienestar. Sólo puede ser asimilado como hecho histórico, pero no como revulsivo revolucionario.

Poner en tela de juicio el valor estético de una pieza, porque se engarza en la corriente propagandística de un contendiente bélico o ensalzar su belleza por esa misma razón, no entra en mis pretensiones. No pretendo ser dogmático, sino descriptivo, ver lo que un personaje representa, por encima de las opciones políticas, su valor simbólico y la fuerza dramática que sustenta la estructura del conflicto que juega en la acción.

1. Un cambio de rumbo

Es sobradamente conocida la formación de Miguel Hernández. Aún cuando no cursara estudios superiores, está muy lejos del "pastor semianalfabeto" que empieza a escribir sus poemas en el frente de Madrid, en una línea de poesía comprometida, como lo presentó un editor americano (Sánchez Vidal y Rovira, 1992).

1.1. Su paso por el Colegio de Santo Domingo, de los Jesuitas de Orihuela, le da la posibilidad de desarrollar su don natural para la poesía y su vida en la Oleza episcopal se ve envuelta en manifestaciones estéticas de carácter católico. No es de extrañar que su primera pieza sea un auto sacramental.

Las orientaciones del canónigo D. Luis Almarcha y de su amigo Ramón Sijé – seudónimo de José Marín- lo llevaron a los clásicos y a estudiar métrica en sus ratos libres o no, según la estampa que se nos ha transmitido del adolescente Miguel, leyendo mientras pastan sus cabras "entre silbos al viento" (Ifach, 1960, 13).

Alcanzó una cierta plenitud poética que hacía estrechos los límites de Orihuela. Sobre todo para un hombre que quiere entregar su vida a la poesía y el teatro. Su esperanza de cambiar de ambiente con la incorporación a filas se desvaneció al quedar excedente de cupo en el sorteo de quintos. Esta circunstancia lo decidió a emprender un viaje a Madrid. Las tertulias en la panadería de los hermanos Fenoll, los recitales, representaciones y conferencias del Círculo Católico, la Casa del Pueblo o el Casino, ya no son suficientes. Su sabor local acorta demasiado el campo.

1.2. Su viaje a Madrid lo pone en contacto con miembros de la Generación del 27. Góngora es un punto común con su formación áurea. Está ansioso por saber, por asimilar las nuevas tendencias poéticas y conocer los problemas sociales de este nuevo mundo que se abre ante él. La precariedad de su vida en Madrid y la Revolución de Asturias del 34 lo mueven a intentar una literatura comprometida. Hay quien cree que su amistad con Neruda lo llevó al partido comunista, pero no es probable. Neruda no se hace militante hasta terminada la contienda española, después de su experiencia de la defensa de Madrid (según sus memorias).

Miguel quiso difundir entre sus nuevos amigos *El Gallo Crisis*, la revista de Sijé, pero con poco éxito. Neruda no se recató al comentarle: "Huele demasiado a Iglesia". Supongo que pequeñas anécdotas como ésta van haciendo mella en su conciencia, haciendo de las reivindicaciones sociales su religión. Recordemos la carta a Juan Guerrero Ruiz contándole sus desoladas apostasías menores: "Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y la tontería católica, estaba mintiendo a mi voz y a mi naturaleza terrena, estaba traicionándome y suicidándome tristemente" (Hernández, 1992, 2345).

Todavía Lope pesa en su teatro. En 1935, Antonio Oliver y Carmen Conde lo invitan a dar una conferencia en la Universidad Popular de Cartagena, con motivo del centenario de la muerte de Lope: "Lope de Vega en relación de los poetas de hoy". Ve en el teatro de Lope una función revolucionaria que él incorpora a su nueva concepción teatral. Lope defendió a los hombres de la tierra contra los poderosos y él anuncia que escribe "una tragedia minera y pastora" (Sánchez Vidal y Rovira, 1992, 1199). Aunque la orden represiva de "tiro a la barriga" rememora los sucesos de Casas Viejas, la obra a la que se refiere, *Los hijos de la piedra*, parece inspirada en el levantamiento minero de Asturias, al que suma problemas del campo y el pastoreo. Estos casos están representados por personajes únicos, no corales. El auténtico héroe, ejecutor del tirano y motor del levantamiento local, es El Pastor, con el que supongo se identifica por su espacio vivencial. El conflicto sentimental está inspirado en *Fuenteovejuna*, aunque aquí se hace más complejo por el drama social del trabajo.

Es probable que el altercado con la guardia civil en la excursión a San Fernando del Jarama, que, por plantón de los amigos, realizó solo (Guerrero Zamora, 1955, 97-98), le hizo radicalizar su opción política y olvidar el titubeo moral que la muerte de Ramón Sijé le produjo. Por contemplar unos toros, lo que para él era metáfora y símbolo de su propia naturaleza, fue detenido y *sagazmente interrogado*, hasta que por su insistencia, y no por su cabeza rapada y su humilde atuendo, los guardias admitieron que podía ser amigo de un cónsul. La voz de Pablo Neruda lo rescató de aquella lamentable situación, provocada por olvidar la cédula personal y, en cambio llevar anotados los nombres de posibles personajes para un nuevo drama, que a los guardias debieron parecer el censo no de una cuadrilla de toreros, ni siquiera de dinamiteros, sino de bandoleros.

1.3. "El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida" (Hernández, 1960, 807).

Lo de entrar con su poesía el 18 de julio es una licencia poética, comprensible porque los medios no eran los de ahora. En las cartas de amor fechadas ese día no menciona el "alzamiento" (término que, no sé por qué, siempre me remite a la hipoteca de mi casa).

Cuando, a principios de los años sesenta, leí por primera vez la "Nota previa" del *Teatro en la guerra*, me costó situarme en el contexto en el que fue escrita. Siempre había pensado que el trance de esa fecha sólo había sido glorioso para los vencedores. No me percataba de que se trataba del trance de su vida, no del trance histórico. Lo leí cuando ya hacía mucho que se ironizaba sobre estas cosas. Recuerdo, por ejemplo, que ya en el año 59, Pascual (D. Pascual Sánchez, practicante y auxiliar en la farmacia de mi suegro) se reía del Suspenso de su hija, estudiante de 1º de Bachillerato, en Política (Formación del Espíritu Nacional). En el examen, le habían pedido que hablase del 18 de Julio y la respuesta de la Niña fue: "¿De qué año?".

Es necesario el esfuerzo de comparecer ante el texto, teniendo en cuenta las circunstancias en que fue escrito. Nunca podremos experimentar las tensiones personales de Miguel Hernández, pero sí podremos imaginarlas a la vista de la información histórica, los ámbitos reflejados en obras de creación, cuyos autores hayan defendido posturas políticas diversas, y aquéllos que hayan vivido tanto como yo, con su experiencia personal y/o el testimonio de los que sufrieron la represión o el terrorismo.

Lo cierto es que Miguel Hernández se considera, desde entonces, poeta y dramaturgo de la revolución. Su convicción lo lleva a ir más allá de la "exaltación del trabajo y condenación del burgués". Intenta hacer de su obra "un arma combativa, empujado por los traidores con su traición, aquel iluminado 18 de julio".

2. Teatro de urgencia

Cuando la finalidad de la producción teatral es defender ideológicamente una causa que se considera noble y en peligro de extinción, según se desarrollen los acontecimientos, solemos tildar de *urgente* e teatro utilizado en ese menester. Proteger contra la lapidación a una madre divorciada, impedir la imputación del delito al linaje del delincuente o, como en este caso, luchar contra la erradicación de unas ideas políticas que consideramos las únicas dignas, son ejemplos que motivan urgentemente al autor, cuando ve que las circunstancias concretas harían irreversible el dolo del resultado.

Tras el levantamiento en armas del Ejército de África, el optimismo que en los primeros momentos se respiraba en las esferas de poder de la República, caló también en el pueblo, aunque ese pueblo ya no contaba con gran parte de los que se manifestaron el 14 de abril del 31, para festejar el cambio de régimen. Pronto se tuvo conciencia de que la guerra sería larga y sangrienta. Había que combatir el desánimo, el derrotismo, el egoísmo de "que mueran otros, pero no los míos". Había que fomentar, en cambio, el entusiasmo, la generosidad del héroe, poner los ideales por encima de los intereses personales, no eludir el sacrificio que pueda lograr la victoria...

2.1. El arma para conseguir tales objetivos es la propaganda. El escritor lo sabe, como sabe que la eficacia está por encima de la estética y que su aportación no puede estar en contradicción con la de otros correligionarios, lo que obliga a aceptar los mensajes emanados de los órganos rectores e incluso a integrar en sus textos lemas preceptuados por el mando. Todo ello condiciona la libertad creadora y reduce las posibilidades estéticas. No podemos intentar una valoración de estos textos siguiendo los paradigmas y las normas que la crítica ha establecido para *l'oeuvre bien faite* (la obra bien hecha). Alguien me advirtió que tampoco las obras de Beckett pueden juzgarse con esos criterios.

Es cierto. Marquerie lo hizo con *Esperando a Godot* y supongo que hasta en el Cielo estará lamentando haberlo hecho. Pero Beckett no puede ser juzgado bajo estos cánones, porque en su propio nihilismo existencial y en su concepción del drama está romperlos, mientras que el teatro de urgencia los elude, porque se ajusta a otro modelo, a otros cánones.

2.2. La diferencia de extensión de las obritas integradas en *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte* no condiciona la taxonomía de la producción teatral de Hernández. Es su temática lo que las sitúa en un apartado conjunto, en este teatro de urgencia. Las diferencias formales del discurso –prosa/verso- son variantes que no afectan a su condición, a su finalidad, que no modifica su calificación de teatro de guerra o teatro de urgencia y que Miguel considera "arma combativa".

Podrían ser consideradas un subapartado del "teatro social", pero el propio autor se preocupó de marcar una radical diferencia, en la aludida "Nota previa", apreciable a partir del 18 de julio. Con esas dos armas que son su poesía y su teatro trata de "hacer de la vida materia heroica frente a la muerte".

El tema básico es la participación en la guerra, el esfuerzo bélico, la convicción de que sólo la unión de todos los brazos hará posible la victoria. Cuenta para ello con los presentes y los futuros hijos de las madres generosas.

3. Los personajes

Son de carácter diverso. Los que aparecen en las cuatro piezas de *Teatro en la guerra* –"La cola", "El hombrecito", "El refugiado" y "Los sentados"- son personajes anónimos, innominados, carecen de nombre para que cada espectador/a pueda sentirse identificado y, en conciencia, juzgar con quien se identifica.

Entre los personajes hay una distinción fundamental: la introducción de personajes colectivos, corales. Las Deslenguadas o Los Sentados pertenecen a este tipo, aunque sea limitado el número de los componentes que producen réplicas, mientras que La Madre y El Hijo de "El hombrecito" y El Refugiado y El Combatiente de "El refugiado" son individualizados.

No son, sin embargo, los únicos personajes que juegan en el conflicto y a los que debemos dar esa categoría, si aún consideramos válido el Estatuto del Personaje propuesto por Marcus Solomon (1978, 87-88). El criterio i) del Estatuto, "manera de percepción", atañe al sentido que tiene la presencia / ausencia en el escenario. Damos la categoría de personaje a La Voz del Poeta, que interviene en "El Hombrecito", "Los Sentados" y *Pastor de la muerte*. Asume el mismo papel que el Coro en la tragedia griega, donde personifica la conciencia universal.

Más complicado resulta el caso de algunos personajes antagónicos, en "El Refugiado", por ejemplo, que no tienen réplicas, ni presencia, son una entelequia a la que se hace referencia en el diálogo, pero imprescindibles en el conflicto. El espectador podría identificarlos en el ámbito de sus vivencias. Se trata de aquéllos que en la retaguardia "irritan" al Combatiente, porque "entienden guerra por juerga", presumían de valientes, pero fueron los primeros que corrieron, cuando en la pérdida de Romera, "los tiranos se nos echaban encima". Y lo que es peor, aprovechan su situación de privilegio para lucrarse: "¡Bien se han fortalecido esos canallas con nuestra cosecha de aceite del año pasado y nuestro vino añejo!. Para ellos hemos estado trabajando hasta dos días antes de oír la orden de evacuación".

Otro personaje no definido por su presencia o réplicas es la Hija de El Refugiado, que El Combatiente convierte en símbolo. Está recluida en un manicomio, porque en el hospital no la aceptaron. "Un ataque de cuando en cuando", pero, sola en casa, más de una vez la encontró, al volver, desnuda y ensangrentada. Ella habla por boca del padre: "Cuando tú te mueras, ¿quién vendrá a verme? *Y mi deseo es verla enterrada antes que mi carne*"

Se lamenta de la posibilidad de perder España. Por sus setenta años no pudo ser voluntario y le duele que el egoísmo haya mermado el espíritu de lucha:

> EL REFUGIADO.- ...¿Me admites en la lucha a pesar de mi edad?
> EL COMBATIENTE.- Sí. Vamos a sacar a tu hija del manicomio y la pondremos en un lugar claro y libre. Sanará en poco tiempo. Haz cuenta que tu hija es España: vamos a luchar por tu hija, por España. Vamos a sacarlas del manicomio, oscuro y pobre, en que las han tenido metidas los opresores del pueblo.

3.2. El personaje de La Madre es más complejo. Aparece en "La cola" y "El hombrecito", aunque son personajes contradictorios. La estructura comportamental es inversa entre ellas. Goldmann (1972, 117) define la estructura de conducta por "la necesidad de realizar una función en una situación dada". La historia se realiza por la acción de un sujeto o por intervenciones exteriores que harán cambiante la situación. Las estructuras que se han desarrollado como racionales, ya no lo son. Les falta habilidad o posibilidad de resolver problemas prácticos. Hay que modificarlas. La contradicción de los comportamientos de las dos Madres estriba en la respuesta que los elementos estructurales de la conducta –consciente / inconsciente / implícito (no-consciente)- ofrecen al sujeto.

Las dos facetas en las que se presenta La Madre se enfrentan por el modo de aceptar lo implícito. La Madre de "La cola" sabe que la acción que hay que realizar, "salvar España", no es posible con un sujeto individualizado. La comunicación que se da en ese sujeto colectivo necesario es intrasubjetiva. La Madre de "El Hombrecito" es sujeto de otra función, es individual, opuesta a la de El Hijo, por tanto intersubjetiva. El dominio del inconsciente no permite ver la realidad, ni valorar las consecuencias, por lo que el factor instintivo ha prevalecido. La función no tiene la misma trascendencia. Se resuelve en ella misma.

La comunicación de Las Deslenguadas de "La Cola" es también intersubjetiva. La función no la realiza un sujeto colectivo, solidario, sino que un grupo de sujetos realiza funciones individuales. Anotemos que Las Deslenguadas son, asimismo, madres, pero su conocimiento es individual, de ahí su comunicación intersubjetiva.

Las funciones que tiene como sujeto La Madre en cada una de las piezas, se refleja en el cuadro semiótico de una categoría modal deóntica (Greimas y Courtés, 1990, 101); es decir, introduce *deber* como modalidad y es el elemento regente de hacer:

deber-hacer (prescripción)	deber-no hacer (prohibición)
no deber-no hace (permisión)	no deber-hacer (autorización)

La relación entre las conductas de las madres es de contradicción. Para La Madre de "La Cola" la entrega de sus hijos a la Patria es función prescriptiva e intenta imponerla a Las Deslenguadas. La Madre de "El Hombrecito" no puede imponer a El Hijo la prohibición, sólo negar su autorización, disuadirlo.

Estas dos posiciones deontológicas de La Madre vienen dadas por la conciencia que surge de su conocimiento de los principios, que, simplificando, se definen: libertad y supervivencia, dos bases morales contradictorias, aunque hondamente humanas.

3.3. Miguel Hernández tiene cierta predilección por La Madre. En *Pastor de la muerte* vuelve a aparecer, como personaje coral –Grupo de Madres-, formando entre los Grupos de Viejas, Novias y Hermanas, cuyos argumentos intentan disuadir a sus hombres de la participación en la guerra. Como personaje individualizado, la Madre Enloquecida. Una bomba ha destruido su casa y su hijo. Sus intervenciones encierran un gran dramatismo. El dolor de su pérdida se agranda en el monólogo de entrada (Acto II, Cuadro III, Esc. I), un axis en el desarrollo de la acción que denuncia desgarradoramente "los desastres de la guerra". En su desesperación, de acuerdo con la finalidad de la pieza, culpa de todos los males al enemigo, pero la irrupción del Grupo de Indeseables pone de manifiesto que el poder no está exento de responsabilidad. El poder en sus distintos niveles, desde los dirigentes locales que se quedan y lucran en la retaguardia, hasta el propio gobierno, al que se alude al tratar de la defensa de Madrid:

> INDESEABLE 2º.- Hay que defender Madrid.
> INDESEABLE 1º.- Sí, pero desde Valencia.

Si las piezas de *Teatro en la guerra* se desarrollan en la retaguardia, *Pastor de la muerte* integra casi toda la acción en primera línea.

La Madre Enloquecida y el Grupo de Madres son una réplica de las madres tratadas en las otras dos obras citadas. Sus posiciones deontológicas son paralelas. Las diferencias se desprenden del entorno de la acción y de la elección del lenguaje, prosa y verso. Más dialógico y discursivo uno, más poético, o mejor poemático, el otro, ya que tiende a sintetizar ideas a través de imágenes, entendidas éstas como complejo intelectual y emocional que se presenta en un instante (E. Pound).

4. Estructuras dramáticas

No entraré en las características de los lenguajes poético y dramático, porque están perfectamente estudiadas por Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (1981). Quiero anotar, simplemente, las relaciones estructurales que operan en estas obras.

He apreciado dos estructuras, patente y latente, que se corresponden, respectivamente, con el desarrollo de la acción y con la composición de fuerzas que definen el conflicto dramático.

4.1. La estructura patente se reduce a reseñar las fases que estructuran la acción, valga la redundancia, –planteamiento / punto de ataque / climax / anticlimax / momento de última tensión / desenlace- (Wagner, 1970, 147 y ss.). La introducción de peripecias puede mantener la tensión, reanudando el desarrollo de la acción que sitúa así climax y anticlimax secundarios en el conjunto. La aparición de nuevos conflictos, relacionados en la trama con el principal, debe de ser previa a la resolución del conflicto en marcha.

Las cinco obras que ahora tratamos responden a este esquema, aunque sus tramos no están definidos por igual, depende de cómo se realice la operación de análisis.

Los signos y las categorías que desarrollan no determinan con precisión los puntos álgidos, los climax, por lo que cabe interpretaciones, en plural, dependiendo del lenguaje escénico, del montaje y, por ende, del director. Considero que el proceso de creación no acaba hasta la puesta en pie de la obra, que puede incluso cambiar el sentido del texto en cuanto creación literaria autónoma, pero que se convierte en instancia intermedia en manos del dramaturgo y director que la adaptarán a las condiciones ideológicas y posibilidades del montaje.

4.1.1. Si aceptamos la idea de Semiosfera (Lotman, 1996, 21-22), entramos en la globalización de los sistemas de signos, puesto que no hay sistemas funcionalmente unívocos. Sólo funcionan integrados en un *continuum* semiótico de diversos tipos y niveles de organización.

Esta idea de Semiosfera lleva aparejada la de *frontera* como "correlativa al de individualidad semiótica". Cuando nos introducimos en el campo de la semántica tenemos que apelar a la realidad extrasemiótica. Lotman pone como ejemplo las ejecuciones de Iván el Terrible. Cuando el zar ejecuta a un siervo de la gleba, sacrifica también a su mujer y a sus hijos. La variante de persona colectiva, lo lleva a entender que el delito mancha también al linaje del delincuente, forman un todo único, dentro de una determinada concepción del mundo. Es una idea que quizá proviene del *Génesis* o, quizá, inversamente, la idea del pecado original (S. Pablo a los Romanos, 5) sea la que procede de la Ley Torah, en gran parte consuetudinaria, que Moisés dio a los sacerdotes.

La *frontera* es permeable, en el sentido que lo exterior se interioriza y puede llegar a asimilarse y viceversa, las ideas propias pueden transmitirse e imperar como factor de nuevas costumbres, en otro ámbito cultural. Pero la frontera no actúa sólo como elemento intracultural, sino que también distingue en los procesos de temporalidad. Los sistemas sígnicos en las obras que comentamos trazan los parámetros del tiempo y el espacio. Todas estas piezas, por ejemplo, rezuman machismo, no especialmente, porque sólo los hombres van al frente o portan armas, sino porque las expresiones que se intercambian, lo corroboran:

PEDRO.-
Hago cuanto puedo hacer
Dentro de mi corazón.
COMANDANTE.-
Hazañas son de varón
Las tuyas: no de mujer,
Como algunas otras son.

Es un machismo no autocrítico. Responde al reparto de funciones que la costumbre había establecido y constituía la normalidad. El mecanismo especular que forma la estructura binaria -Hombre / Mujer- se puede alterar, como preve el estructuralismo genético, por la introducción de un factor de cambio como el feminismo. Hoy ya nos parece normal la aparición de la mujer en cualquier arma del ejército, lo que operaba en Rusia desde la Revolución de Octubre del 17.

4.1.2. La estructura patente/superficial de estas obras puede perfilarse fácilmente, con la única excepción de "El refugiado", por la particularidad de sus personajes. Ambos coinciden en el análisis y objetivos del conflicto bélico, por lo que el conflicto dramático ha de plantearse con fuerzas o personajes ausentes. El climax queda desdibujado y la acción se reduce a las consideraciones dialógicas sobre la situación de los frentes, de la retaguardia y los propósitos de aunar esfuerzos para la causa.

En las demás obras, las fases de la estructura dramática patente se detectan con facilidad. "El Hombrecito", por ejemplo, -La Madre interviene en ella esencialmente- comienza *in medias res*, pero la situación pone de manifiesto las posiciones encontradas que he señalado más arriba. La Madre intenta, por encima de todo, preservar al Hijo de los peligros de la guerra, incluyendo el de los bombardeos en retaguardia. El Hijo quiere incorporarse al Ejército Popular. El planteamiento se produce rápidamente y, rápidamente también, detectamos el punto de ataque: "Estoy harto, madre de ir atado a tu falda".

A partir de aquí, la tensión entre La Madre y El Hijo va aumentando hasta que acusa a sus padres de "facciosos". El Hijo hace ver a su madre que, si no se aúnan los esfuerzos en la guerra, "si entran los alemanes en Madrid, el hambre será más grande y todos seremos como bueyes". Piensa defenderse con fusil, con honda, a mordiscos, a escupitajos, como sea. La Madre no encuentra otra salida que preguntar:

> LA MADRE.- ¿No es mejor que me enseñes a hacer el saludo fascista?
> EL HIJO.- (Levanta el puño raviosamente) ¡Así es, Madre!

Se ha llegado al climax, en el que se produce la ruptura. El intento de La Madre de contener su marcha constituye el último momento de tensión. La Voz del Poeta iniciará el desenlace que, como anticlimax, supone una escena en cierto modo reflexiva, y que producirá el cambio en la posición de La Madre, la cual cierra la obra y refuerza la finalidad de la pieza con estas palabras:

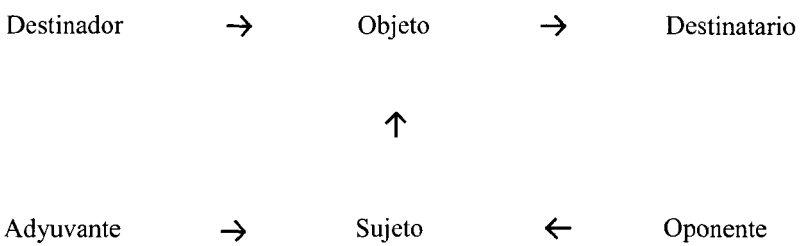
> LA MADRE.- Mirad, madres, mirad: ¡Mi hijo avanza como una semilla a convertirse en el pan de todos los hijos que empiezan a brotar de los vientres maternos!

La Voz del Poeta actúa como un *deus ex machina*. Provoca el cambio moral sin proceso lógico.

4.2. La estructura latente / profunda es la que delimita y describe la composición de fuerzas que actúa en el conflicto dramático. Se trata de realidades categoriales que pueden integrar, además de las naturales *dramatis personae*, entidades de carácter infra o suprahumano y, por sincretismo, constituir una mixtificación de tipos diversos. La entidad o la fuerza que se opone a la consecución del Objeto propuesto al Sujeto, puede contener o sustentarse en un personaje, una ley o la simple orografía, sin que ninguna de estas fuerzas sea prescindible o imprescindible.

Se habrá comprendido que mi opción para describir la configuración de la estructura profunda es el viejo *modelo actancial mítico* de Greimas (1976, 276 y ss.), si es que se puede llamar viejo a un modelo todavía operativo, concebido en 1966, sobre los modelos reduccionistas de Propp sobre el cuento popular ruso y Souriau sobre el teatro.

Recordemos el esquema icónico:



Si tomamos, de nuevo, "El hombrecito" como ejemplo, podremos atribuir las funciones que determinadas personas dramáticas han de realizar a alguno de los seis actantes. Helas aquí:

Destinador: La República.
Destinatario: España.
Objeto: La Victoria.
Sujeto: El Ejército Popular.
Adyuvante: El Hijo y sus jóvenes amigos.
Oponente: La Madre, el padre, los espías fascistas, los alemanes.

En el orden teleológico, Greimas atribuye el investimiento temático a una modalidad de poder-hecer, lo que comporta un investimiento sémico de "deseo". Su operatividad estriba en la relación Sujeto Ã Objeto, que se manifiesta como una clase o categoría de variables con investimientos supletorios.

En este caso, se trata de defender España de la invasión alemana (¿). Podemos perdonar el desvío, como variable, ya que Alemania ayudó eficazmente al ejército "blanco" contra el ejército "rojo", según los adjetivos con los que se interpelan en el frente los soldados de *Pastor de la muerte.*

He incluido La Madre como actante sincrético en el Oponente (archiactante), porque esa es su situación en el conflicto. Su conversión se produce solamente en el desenlace. Conversión convencional, que sirve al objetivo propagandístico de la obra.

5. Permuta y sincretismo

Si sustituimos "la invasión alemana" por "el fascismo", aunque en puridad se pudiese refutar también el término, el investimiento sémico supletorio sería válido para las cinco obras.

Tomemos *Pastor de la muerte* por ser la más compleja. La extensión, las acciones secundarias, la tramoya, los efectos especiales, la combinación de escenarios –frente / retaguardia-, así como el número y variedad de personajes –nominados, innominados, colectivos, simbólicos, incorpóreos- marcan diferencias formales con las cuatro obritas de *Teatro en la guerra*. Sin

embargo, si intentamos definir el investimiento temático supletorio, veremos que coincide con el propuesto para las cinco. Aunque se encuentren otros términos para expresarlo, el investimiento sémico no cambia sustancialmente.

La complejidad mayor que afecta a la composición de actantes, dado que las acciones de los personajes tienen una orientación determinada, no hace más compleja la orientación moral. Sigue siendo, como las demás, una obra maniquea. Es una consecuencia o una exigencia de su carácter propagandístico, pero *Pastor de la muerte* goza de una ventaja excepcional: su valor poético y la conjunción de estructuras significativas, que dan a la palabra matices y posibilidades expresivas adicionales.

5.1. La distribución de funciones entre los personajes propone su asignación actancial de la siguiente manera:

Destinador: La República.
Destinatario: España.
Objeto: la Victoria.

Sujeto: Pedro, El Cubano, Grupo de Dinamiteros, Grupo de Fusileros, Grupo de soldados, El Comandante... (El Ejército Popular).

Adyuvante: Madre Enloquecida, Pregonero, El Eterno, Voz del Poeta.

Oponente: Grupo de Viejas, Grupo de Novias, Grupo de Madres, Grupo de Hermanas, Grupo de Indeseables, Grupo de Cobardes, Grupo de Traidores, Grupo de Moros, María, Ana, Amparo, Voz del Enemigo.

Pese al amplio número de personajes que, por sincretismo, se integran en algunos actantes, es fácil la taxonomía, pues el maniqueísmo al que he aludido polariza las actitudes y conductas.

Dejemos aparte la relación de contrariedad que se aprecia entre los componentes del Sujeto y la Voz del Enemigo o los grupos de Traidores y Moros, integrados en el Oponente; con el resto de grupos y personajes de este actante la relación es de contradicción. Trataremos sólo la figura de la Madre.

Vimos que las actitudes comportamentales de las madres de "La cola" y "El hombrecito" establecían entre ellas una relación de contradicción. Esa contradicción aparece compacta en *Pastor de la muerte*. Se establece entre la Madre Enloquecida y el Grupo de Madres. En ellas se reproducen las motivaciones de las anteriores, si bien la Madre Enloquecida, por la terrible situación traumática que ha sufrido, ha perdido su libertad de elección. La alienación que el drama tremendo de su hijo le ha producido, le hace desear venganza, pero no es lo bas-

tante fuerte ese deseo para apagar su sentido del bien común y la necesidad de la victoria como único camino para la reparación de las injusticias sociales. Es una heroína épica.

5.2. Si nos fijamos en la composición de fuerzas de esos núcleos profundos de los conflictos dramáticos que informan las cinco obras, vemos, en primer lugar, que los tres primeros actantes permanecen inalterados, se repiten. Y lo mismo podríamos decir del Sujeto, ya que los personajes que lo integran, Pedro, Grupo de Dinamiteros, etc., serían, por sinécdoque, la representación genuina del Ejército Popular. En cuanto a los componentes de Adyuvante y Oponente, sus posiciones ante el Objeto, la Victoria, son tan claras en todas las piezas, que la permuta entre ellos dejaría invariable el conflicto.

La estructura latente / profunda es idéntica. En realidad, son *variaciones sobre el mismo tema*. La permuta de algunos personajes y la introducción de otros, necesarios para generar la acción en otro ámbito, son las únicas variantes que presentan. Miguel Hernández explora así el efecto que una misma situación produce en contextos distintos. Busca la manera de motivar a ciudadanos que viven en diferentes ambientes o diferentes situaciones, cómo tocar su sensibilidad, cómo hacer que lleguen a entregarse a la causa por entero.

Ese poder de convicción es lo que más le importa y, probablemente, por eso tuvo esa predilección por la figura de la Madre. La dualidad amor filial / amor materno representa afectos muy a flor de piel en la generalidad de los hombres. Esa exaltación de la madre generosa puede ser un acicate para las madres y la voluntariedad de los aptos para el combate. El llanto y las tribulaciones por los hijos no puede ser un incentivo para la traición, sino para el sacrificio en aras de un ideal.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ DE REVENGA, Javier y PACO, Mariano de, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981.

GOLDMANN, Lucien, "Estructura: realidad humana y concepto metodológic", en *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Macksey y Donato (ed.), Barcelona, Barral, 1972.

GREIMAS, A. y COURTÉS, J., *Semiótica*, Madrid, Gredos, 1990.

GREIMAS, Algirdas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.

GUERRERO ZAMORA, Juan, *Miguel Hernández, poeta*, Madrid, Gráficas Clemares, 1955.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

———————, *Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

IFACH, María de Gracia, "Prólogo" de Miguel Hernández, *Obras completas*, 1960.

LOTMAN, Yuri, *La Semiosfera. Semiótica de la cultura del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, 3 vols.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín y ROVIRA, José Carlos, "Edición crítica, estudio y notas" de Miguel Hernández, *Obra completa*, 1992.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.
SOLOMON, Marcus, "Estrategia de los personajes dramáticos", en A. Helbo et al., *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
WAGNER, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor, 1970.