EL ESPECTADOR IMPLÍCITO EN EL *TEATRO EN LA GUERRA*

Por
VIRGINIA GUARINOS
Universidad de Sevilla

Como Max Aub, también Miguel Hernández sabía que esa guerra abominable que les tocó sufrir no podía pasar sin dejar cicatrices en su vida y en su obra. Ambas, al ritmo que marcó la guerra y sus circunstancias, pasaron de estar comprometidas con una sociedad y un tiempo a ser agitadas y agitadoras. Dicha evolución se deja sentir en su producción poética y en la dramática. Desde *Perito en lunas* y *Quién te ha visto,* hasta *Pastor de la muerte* y el *Romancero,* existe una producción de urgencia en *Viento del pueblo* y *Teatro en la guerra* que abría la puerta a una nueva trayectoria truncada.

Con todo, establecer una distinción entre poética y dramática hernandianas es más un principio metodológico que una necesidad real de lectura. Me sumo a Díez de Revenga y de Paco cuando afirman que «podíamos considerar el teatro de Miguel Hernández como la obra de un poeta con vocación dramática»[1]. El teatro es la visión que el hombre tiene del mundo y en este caso esa visión es la visión de un poeta desde *Quién te ha visto...* (1935), *Los hijos de la piedra* (1935), *El torero más valiente* (1934), *El labrador de más aire* (1936), *Pastor de la muerte,* hasta el *Teatro en la guerra* (1937), donde, a pesar de todo, también caben imágenes poéticas, aun en prosa. A nuestro poeta le interesaba el teatro como objeto estético de consumo –como espectador–, como práctica personal –como actor–, y como desarrollo «profesional» de escritor. En este último sentido, escribir teatro era escribir poesía y tener la oportunidad de hacerla viva, necesidad no exclusiva de Hernández, pues se dan otras figuras de poetas dramaturgos en la época –pensemos en Lorca y Alberti–. Posee, por tanto, el teatro un valor de uso. Pero el teatro establece una comunicación diferente a la del poema que muchas veces no llega a conseguir, precisamente porque no era dramaturgo, y quizás tampoco perseguía serlo. Siempre cultivó más la palabra, y en teatro la palabra es parte y no constituye el todo escénico. Teatro y poesía corren paralelos y en muchas ocasiones con idénticos modelos de comunicación en ambos dentro de la producción hernandiana, más aún en la época de urgencia, no tanto provocado por la marca de autor como por la ideología. Aunque no es este el lugar de analizar la mayor o menor calidad de sus textos dramáticos en detrimento de los mismos con respecto los poéticos, María de Gracia Ifach explica sobre ello que «no ha tenido escuela práctica donde aprender, ha leído concienzudamente las mejores obras clásicas y modernas, pero desconoce la carpintería teatral; lo ignora casi todo, mimo, tramoya, escenografía, situación de personajes; es decir, la técnica que todo dramaturgo debe conocer. Sólo pone intuición de artista que puede captar desde su despierta naturaleza una pretendida cosmovisión escénica»[2]. Y la poca viabilidad escénica se demuestra sola, por el número de representaciones o los tardíos estrenos de sus obras[3]. Esta supuesta impericia, en las piezas del *Teatro en la guerra,* no es tanto falta personal como necesidad y respuesta a unas normas preestablecidas institucionalmente. Recordemos que gustaba de la técnica representativa de los romances de ciego y que daba teatralidad a sus propios recitales, con elementos visuales incluso.

Todo ello indica que hace personal su labor dramática a veces al margen del discurrir de la dramaturgia española. Primero influido por Sijé, luego por el ambiente intelectual madrileño, sin embargo, no consigue subir al carro de la dramaturgia española hasta llegar la guerra, justo cuando se trastoca el discurrir normal de la misma.

Los republicanos se mostraron en cada momento durante la contienda como grandes psicólogos y pedagogos. Independientemente de que sintieran la necesidad de hacer una labor cultural para el pueblo, sabían que en desigualdad de condiciones de defensa ante los sublevados el factor de mantenimiento de la moral de los combatientes era primordial. De ahí que volcaran gran parte de sus esfuerzos en elaborar estrategias que modelaran desde la institución un diseño de lector implícito que se correspondiera con el lector real y con el que éste se pudiera identificar rápidamente. Uno de los instrumentos utilizados para mantener esa comunicación eficaz fue el teatro.

Desde el Sindicato de Espectáculos Públicos se decía: *«Hay que crear un teatro del pueblo por el que corra la generosa savia popular, sin halago, digno y fuerte, en el que las masas encuentren enseñanza y diversión al tiempo»*[4]. Con la eterna máxima del «docere et delectare» se pretendía salvar dos preocupaciones: filtrar la enseñanza ideológica a través del contenido y la renovación teatral a través de la expresión. No obstante, el arte de urgencia difícilmente puede conseguir el propósito de equilibrio, pues su propio objetivo se lo impide: la claridad de contenido y la eficacia de la comunicación. Así se reconoce y se puede leer en la ponencia firmada en *Hora de España* por algunos intelectuales, entre ellos Miguel Hernández: *«Una serie de contradicciones nos atormentan. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos... El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso... De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente»*[5]. Belleza y revolución y no el arte por el arte, justo medio al que tampoco Miguel llegó, pues nada más tradicional que el costumbrismo de los cuadros de su *Teatro en la guerra,* o los romances, tan profusamente utilizados en la guerra y que son comunicación popular.

Preocupaba asegurar la comprensión y para ello nada mejor que vehículos tradicionales que hubieran demostrado sobradamente su eficacia: simpleza formal que no distrajera de los contenidos, que la forma no actuara como ruido en la comunicación que pudiera llegar a ser mensaje. De ahí surgen las normas de las Guerrillas: *«La sencillez y la sobriedad presidirán nuestros espectáculos»*[6], contando también con que el momento impedía mayores dedicaciones y medios para las puestas en escena.

Situamos también a Hernández y su *Teatro en la guerra* en este pretendido y no conseguido equilibrio por el peso de lo ideológico en detrimento de la forma teatral, hecho que no obedece más que a la realización sobre el texto de un espectador implícito fiel al diseño de espectador institucional que se desprende de las normas dictadas por las instituciones republicanas. Esos perfiles no sólo están en los textos, también fuera de ellos y se plantea un tipo de lector desde la misma situación de comunicación. Iremos de fuera a dentro, del contexto al texto viendo cómo el poeta sigue esas instrucciones como sujeto de la enunciación comprometido con el sujeto institucional, más presente que nunca en estos textos como textos de urgencia que responden a una ideología, aunque filtrando rasgos de autor prendidos en todas sus producciones.

La propia elección del género ya diseña un espectador implícito. Así desde el *Altavoz del Frente* se proclama: *«Es necesario emprender con rapidez un plan de agita-*

ción y propaganda apoyándose en la Música, en el Teatro, en el Cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la Guerra Civil»[7]. Esta primera indicación habla de un receptor lúdico, que se divierte. Pero cine, teatro y música son tres apoyos; lo que importa es el fondo, luego tienen un valor de uso; son instrumentos eficaces de comunicación. El teatro importa no como mensaje sino como medio; importa la máquina teatral no el mensaje escénico, de ahí el escaso interés en las obras de guerra por el montaje. Con todo, no es sólo un receptor lúdico, es un tipo de receptor lúdico; es espectador: ve y oye, componente audiovisual que puede indicar un espectador no iletrado pero tampoco necesariamente letrado. El impacto de lo visual se asimila al de la comunicación rápida y además divertida, transmisión de ideas que aúna teatro y poesía a través de lo espectacular.

Jugando con ventaja, en la *Nota Previa* al *Teatro en la guerra* dice Miguel Hernández: *«Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponde y que más uso...»*[8]. Queda claro el valor de uso, un valor de uso que se respiraba en la época, –ya Lorca y Alberti hicieron las llamadas oportunas a la utilización del teatro y de la poesía como instrumentos de elevación del pueblo–. Pero si no es un problema de Hernández, tampoco de Lorca y Alberti, es otro problema. La *Alianza*, sujeto institucional, anunciaba: *«La poesía civil tendrá lugar constante en nuestros programas... Tendrá, pues, nuestro teatro el doble carácter –poesía y acción– que quiere llevar a todas sus empresas la Alianza de Intelectuales Antifascistas»*[9]. Parece que el teatro es el medio de la acción a la poesía y con ello quiero justificar la existencia de muchos romances escenificables como teatro de urgencia, por remitirme a algunos, los de Alberti, Herrera Petere[10] o el propio Hernández. La poesía viva «entra mejor que mejor», pues ya el romance en sí es una forma popular didáctica, dirigida a lectores no letrados, y ésta es la conexión que quiero establecer con la elección del teatro como diseño del espectador implícito lúdico, popular y seguramente iletrado, pues se hace para él espectáculo audiovisual. Hernández poseía experiencia como Alberti en ello, siempre dio teatralidad a sus recitales y en la primavera y el verano del 37 estaba dedicado por entero, según de Paco y Díez de Revenga, *«con la fiebre y el entusiasmo ya característicos, al teatro y a la poesía, que jamás abandona. Va a los frentes y en las trincheras recita y arenga a los soldados, asiste a posibles representaciones de sus obras en un acto»*[11]. Es un simple problema de impacto y de transmisión: la oralidad es fácil de recibir y transmitir para un determinado tipo de receptor con los rasgos señalados. *«El romance de guerra –como el teatro– es la expresión individualizada de una experiencia colectiva, y se concibe como instrumento para levantar la moral y asegurar el propio convencimiento de combatiente»*[12]. Concurren en guerra teatro y poesía en cuanto a función, difusión y, es más, en cuanto a temas –hazañas de las milicias populares, elogios del espíritu del pueblo sobre hechos concretos, satíricos de ridiculización del enemigo, dedicados a los muertos en combate, etc.[13]–.

Con sólo la elección del medio tenemos un perfil que se verá ratificado si tomamos como referencia el lugar del hecho teatral. No sólo es el hombre el que se acerca al teatro, puesto que hay salas estables, sino que también el teatro ambulante llega a las trincheras[14], el teatro acude, busca a su público. El propio hecho habla de un espectador lúdico, de clase popular, iletrado y que además no está acostumbrado al teatro, y en cierto modo pasivo; hay que ir a buscarlo; es un espectador deseado cuyo compromiso a *priori* es débil, no se propone acudir, no está preparado para el espectáculo voluntariamente, pero así lo quería el sujeto institucional: *«Las actividades teatrales de la Alianza no terminarán en los límites de una sala cubierta. Llegarán a la plaza pública, a los cuarteles, a los pueblecillos...»*[15].

Dirigiéndonos hacia los textos hernandianos, que tomamos como ejemplo generalizable al teatro de urgencia, el paso siguiente es el de la publicidad y la estructura del espectáculo. Ambas proporcionan rasgos del receptor. En cuanto a la publicidad nos remitimos a un cartel[16] de la *Guerrillas* tomado al azar. Constaba de una bandera cuyo mástil era un fusil y cuyo interior llevaba dos máscaras, símbolos del teatro. Abajo se leía un texto: *«Las guerrillas del teatro entran en acción contra el fascismo por la victoria del pueblo, por la cultura»*. Sólo por el texto se reclama a un espectador antifascista, miembro del pueblo y en proceso de culturización. Sigue encajando con lo ya dicho. No obstante, no aparece ninguna marca gráfica del sujeto institucional, lo que indica un lector puesto en antecedentes ideológicos. Es un texto en el que existe lo omitido por sobreentendido, rasgo particular del discurso político en el que luego entraré, a propósito del texto teatral tanto el escénico como el literario.

Por último, la estructura del espectáculo. Estas obras de urgencia no estaban solas; la comunicación espectacular se establecía con un conjunto textual múltiple. Tomadas unas notas de Marrast como referencia, es de suponer que esto ocurría así: *«Durante los entreactos, la coral del Altavoz del Frente interpretaba canciones patrióticas. Al terminar el espectáculo, César Falcón explicaba, en una breve alocución, el significado político de las obras representadas»*[17]. Esto indica que se alternaban diversas prácticas espectaculares supuestamente para aliviar la carga doctrinal. No obstante, el volumen de redundancia, como también en el discurso político, certifica la existencia de un receptor que necesita de distracción, luego está en circunstancias no divertidas, y además es un receptor fácil de distraer, cuya capacidad de interpretación es puesta en duda, pues tras el espectáculo se asegura la correcta interpretación con discursos y arengas no ficcionales.

Sobre los textos, ya decíamos que desde la institución se dan unas normas que Hernández sigue y así modela un espectador implícito que se corresponde con el institucional, y en algunos casos muy localizados también como espectadores reales a través de unos mecanismos de estrategia discursiva que veremos en sus obras. Desde la institución se proclamaba: *«Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades ni exigir un gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectadores el efecto de un fulminante»*[18]. Efectivamente así son las cuatro obras que recoge su *Teatro en la guerra:* dentro del más absoluto esquematismo escénico, breves, de escasos personajes y de gran carga ideológica. Observemos que lo importante es el efecto fulminante pero a través del tema y no a través de la escena, luego en estas obras el texto lingüístico estará por encima de otros códigos. Esto obedece también a causas relacionadas con el espectador real deseado: un espectador no competente en teatro, que posee una competencia más lingüística que visual, por lo que asegura la comunicación con el texto verbal sin complicaciones escénicas que lo distraigan, puesto que al no ser un espectador habituado al teatro probablemente no alcanza a decodificar los distintos textos escénicos al tiempo. Y es un espectador que no tiene mucho tiempo que perder; en los frentes eran incluso combatientes los actores como muestran algunos textos: *«Breve teatro político antifascista, para recreo y educación del combatiente... Este es el único teatro que las unidades pueden tener, ya que los deberes militares del combatiente le impiden gastar energías en obras de mayor envergadura y la puesta en escena exige también un teatro sintético para el frente»*[19].

Así ocurre en *La cola, El hombrecito, El refugiado y Los sentados*, en las que las indicaciones escénicas de decorado y ambientación son, como debía ser, inexistentes, y donde, a lo sumo, hay indicaciones proxémicas en las que acumulan más personajes y

hay más movimiento. Lo importante es la palabra, una palabra no estorbada a través de la cual extraer otros datos de puesta en escena, pues el esquematismo de las inexistentes acotaciones no caracteriza a los personajes ni siquiera físicamente; sus parlamentos lo hacen por ellos, no sus acciones, puesto que la brevedad de las piezas impide una acción donde los personajes puedan darse a conocer por ellas, lo harán por sus ideas; son lo que conocemos por los *judici dramatici*. Por ello los parlamentos son lo importante, desmedidamente desequilibrados y contrastantes desde la lengua avulgarada hasta arengas políticas en toda regla. Al no haber prácticamente acción, y ser monotemáticas, la información es escasa pero muy redundada e ideologizada. Miguel Hernández asegura con ello la correcta interpretación y la filtración de ideología. Más que acción, en estas obras hay situación, que aprovecha para lanzar ideas. Y es la dialéctica verbal la que al final hace que esa situación se torne en otra opuesta sin que medie acción, recursos antidramáticos, aunque no tanto –consideremos que el teatro de vanguardia es de situaciones donde difícilmente se encuentra clara la tríada exposición, nudo y desenlace–. En estas obras, con todo, se pueden encontrar exposición, nudo y desenlace: un molde tradicional que demuestra su eficacia de exposición y comprensión, aunque breve y rápidamente y de modo verbal, no media acción «activa», sí pasiva, dialogada.

La trama de *La cola* (Madrid, 5 de enero de 1937) consiste en una cola de mujeres que esperan para comprar carbón cuando aparece otra informando sobre un falso bombardeo. Descompensadamente, la exposición ocupa más de tres cuartas partes de la obra, discutiendo entre ellas y con la madre. *El hombrecito* cuenta cómo una madre busca a su chico de quince años con el que discute al encontrarlo, pues éste pretende partir al frente, como al final consigue. La exposición de ideas y el tema se dan en el nudo, con un final precipitado como en las otras dos siguientes. Así también en *El refugiado* (Jaén, 17 de marzo de 1937) donde un soldado y un refugiado anciano se encuentran en un camino, dialogan mostrando una actitud positiva y otra negativa respectivamente hasta que el segundo se une al primero y le acompaña. También aquí se alarga el nudo. Por último, *Los sentados* recoge un grupo de hombres ociosos que recibe las réplicas de un soldado que los incita a la acción, consiguiéndolo. En este caso, como el primero, se prolonga la exposición, justamente donde más personajes hay y dan más juego para hablar y verter el contenido[20].

Los temas, sin embargo, son diferentes y muy claros porque se redunda mucho sobre ellos. El tema de *La cola* es de los cobardes, alarmistas y pesimistas; el de *El hombrecito* el de la acción y condena de la cobardía; el de *El refugiado* es el de la disipación del pesimismo; y el de *Los sentados,* el de los pasivos e inhibidos. Si observamos, todas muestran conflictos internos entre miembros republicanos. La figura del enemigo no entra como personaje, sólo se alude a él como referencia, pero no funciona como antagonista, y esto dice mucho sobre el espectador implícito. En todas ellas se intenta limar diferencias en favor de la unidad interna republicana sobre la acción conjunta cada uno en sus posibilidades. Esto indica a quién se habla. No existe programa ni defensa de ideales buenos frente a otros malos; no es el objetivo, no va dirigido a convencer a nadie, sí incita a la acción dentro del seno republicano. Jugamos con la ventaja de la Nota Previa de *Teatro en la guerra*: *«Creo* –dice Hernández– *que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa»*, y más adelante, *«... quiero ver cuajados los sentimientos y pensamientos de mi gente...»* y *«... pongo mis cinco sentidos en este trabajo de engrandecimiento... junto a los mejores hombres de España»*[21]. Además de ser llamativa la alternancia de primera persona del singular y del plural, lo que distingue al poeta como individuo bien perfilado y diferenciado pero miembro de una comunidad, la de los mejores hombres de España, igualando *España* a nosotros, y nosotros a demócratas republicanos, en esas notas se explici-

ta a quién va dirigido el ataque de Miguel Hernández, al *enemigo de casa*, a los propios republicanos apáticos, cobardes, inhibidos. Luego repite *mi gente*, los que están de su lado. Así pues el efecto de arma contra los de enfrente, es a *posteriori*, como efecto tras el texto, y no en el texto, una vez hecho el efecto previo de saneamiento de los propios republicanos, con lo que tiene también la palabra *enfrente* de deíctico preciso, pensando que él, como altavoz del frente, conocía, y así se ve en sus poemas, la proximidad de las trincheras enemigas en primera línea de batalla.

El espectador implícito en la Nota es el republicano en general y cada texto concretará más los perfiles. Los indicadores pragmáticos en el interior de cada uno obedecen además a un rasgo propio del discurso político. Me refiero al mitin real, pues creo que el espectáculo total de estas piezas no difiere tanto del discurso político. Este último posee mucho de teatralización y aquéllas primeras mucho de palabra, como el discurso. Otro punto en común es que a pesar del valor documental tanto del teatro de urgencia como de los discursos políticos, por el apego a las circunstancias, ambos son construcciones textuales sobre la realidad, es decir, construcciones ficcionales que, a través de un efecto de realidad, ofrecen un punto de vista, una focalización del referente, de la realidad, y ese punto de vista es ideología. Todo texto posee relación *«con un conjunto no necesariamente formulado y textualizado de saberes y de crencias sobre el mundo (lo ideológico)»*[22]. Se construye texto desde una ideología y el sujeto deja huellas para que el lector llegue hasta allí. Según Pavis, el ideologema es un *«híbrido que funciona a la vez como unidad textual ideológica en el interior de una formación social, ideológica y discursiva dada»*. Julia Kristeva aún lo deja un poco más claro: *«El ideologema es esta función intertextual que se puede leer materializada en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, dándole sus coordenadas históricas y sociales»*. Estos ideologemas que en la mayoría de los casos se intentan camuflar, no se disfrazan en el arte de urgencia para hacer más efectiva la comunicación. Es lo que ocurre en estos textos como en los marginales y de cualquier tipo de reivindicación, donde los procesos de ideologización sobrepasan los de ficcionalización. El problema es que no existen ideologemas formales específicos para cada ideología. No hace falta siquiera que comparemos el teatro de la zona nacional con el de la republicana. Dentro de la propia producción de Hernández podemos encontrar que se trata de un problema de sentido más que de significación de los términos, un problema de competencia ideológica del receptor y del lugar donde se lee. Estos textos ideológicos más que atraer a nadie, mantienen a los que están porque es mucho lo sobreentendido y compartido por lector y emisor, como veremos, y que suele hacer referencia a postulados de la ideología o a acontecimientos particulares. Cuando en el auto *Quién te ha visto...*, el autor pone en boca de los revolucionarios *«Abajo el capital / Abajo, explotadores»* o *«Guerra, guera a nuestro amo»*, está utilizando para desprestigiar a un colectivo el mismo registro que luego servirá para elevarles la moral en el teatro de guerra. O el joven que cae en pecado por culpa de los revolucionarios y el chico de *El hombrecito*, situaciones formalmente parecidas pero con diferente sentido dependiendo del lugar de la lectura.

Todo lo sobreentendido que proporciona el sentido es rasgo del discurso político en el que existe una intención del enunciador y un saber común entre enunciador y enunciatario. Partamos de la siguiente definición de Covadonga López Alonso y veremos que se cumple en el Teatro *en la guerra: «El discurso político es un discurso argumentativo; argumentación dominada por un yo y sometida a un tiempo, a un espacio y a un destinatario precisos... Es siempre un discurso en situación, un discurso construido para otro... De ahí su carácter perlocutivo, persuasivo... Busca ratificación y rectificación de las convicciones... Hace pasar por objetivo lo que acostumbra a ser siempre*

subjetivo. Se trata siempre de un discurso en el que abundan las deducciones, las inducciones, lo presupuesto y lo sobreentendido»[23].

Deducciones e inducciones, a veces lógicas y otras no tanto, encontramos en los parlamentos de la madre en *La cola*, también en *Los sentados,* y no siempre lógicas porque es mucho lo sobreentendido. Esos datos omitidos funcionan en obras de todos los autores de urgencia y en muchos casos tienen que ver con problemas de intertextualidad y con datos de lugares, hechos y personas que hablan de una experiencia real compartida entre emisores y receptores. Esa intertextualidad procedente de radio, prensa... se repite en las obras de M. H. El tema de la cola se puede ver en caricaturas con frecuencia en la época, el empleo de los imperativos plurales en los carteles. Se reinterpretan cosas que para nosotros no tienen mayor sentido que el de la significación y no así entonces. ¿Qué sentido tendría, pues, la aparición del *¿qué haces tú para ganar la guerra?* en *Los sentados*, como también en Alberti? ¿O el *no pasarán en Amanecer* de Bleiberg?[24] No son simples frases con significación en su contexto, se refieren a otros textos y ahí está su eficacia. Y eso lo sabían las instituciones: *«... obras tan eficaces, como un buen cartel modeno o una buena consigna»*[25]. Como en los romances, se usan los imperativos y segundas personas del plural de los carteles, y no tienen sólo el valor de apelación, sino el de una determinada apelación. ¿Cómo entender el *Levántate, jornalero* del final de *Los sentados*? Es la técnica del litomontaje, de eslóganes, fragmentos de discursos, canciones populares... Recuerda en la obra esos otros textos que se sobreentienden y que traen también otro espectador implícito: hombres fuertes de mediana edad, campesinos y jornaleros de los carteles de propaganda. Del mismo modo las alusiones concretas a hechos y lugares. ¿Cómo entender los chistes de *La cola* sobre la Sociedad de Divisiones Mutuas o la Telefónica?

Estos sobreentendidos podrían interpretarse como libertad textual del receptor. No lo es. Están tan codificados por la realidad y otros textos que sólo tienen una lectura, una interpretación. Son textos cerrados, en terminología de Eco, y están hechos así para mayor eficacia, pues *«cuanto mayor sea la apertura inherente al discurso literario, más débil será su eficacia ideológica, justamente por ser muy amplio el margen de libertad interpretativa y en consecuencia, la posibilidad de escapar al alcance de una doctrinación así cuestionada»*[26]. Ocurre justo lo contrario en estas obras, son cerradas por ideológicas, y la rección que suponen esos sobreentendidos, esos falsos huecos textuales, viene dada precisamente por la inexistencia del vacío. Sigo al profesor Urrutia cuando explica que *«nunca hay una sola situación contextual para la escritura y la lectura, de modo que el uso de los textos no puede ser el mismo desde el punto de vista del emisor que del receptor»*[27]. Ese vacío que se produce entre el texto y el lector, entre el proceso de escritura y el de lectura, prácticamente no existe. Por tanto, el esfuerzo y la libertad de la reinterpretación del lector le son negados. El *desde dónde*, el lugar desde el que se construye el texto, en estos casos es el mismo que el *hacia dónde* en todos los sentidos, en el cultural e ideológico y, en la mayoría de los casos, también espacio-temporales. El testimonio de Irene Falcón lo demuestra: *«Improvisábamos por la noche los acontecimientos que nos habían relatado los amigos y compañeros, que por la noche escribíamos y al día siguiente representábamos»*[28]. Esto obliga a que el espectador implícito en esos textos se señale con más fuerza como espectador físico real y también el sujeto de la enunciación como sujeto del acto enunciador. Un ejemplo claro de la falta de hueco y su reflejo lo tenemos en *El refugiado*, en el que aparece un saquillo de aceitunas. Sabemos que es un símbolo de fertilidad propio de la obra hernandiana, pero podría haber usado otro. No obstante, estando escrita en Jaén no puede ser casual la elección de ese fruto; es el detalle con el que se identifica un espectador que es o está en Jaén y que probablemente es campesino.

El mecanismo más importante es el de la identificación con el personaje. Se diseñan unos personajes con los que se identifica el receptor real, luego hay personajes que juegan el papel de receptor implícito y otros de sujeto de la enunciación, hablan por boca de. La dificultad de encontrar la estrategia discursiva es mayor que en otros textos, el romance, por ejemplo, donde se habla directamente a un tú, mientras que en el teatro son terceras personas las que hablan y el sujeto de la enunciación lo hace además por un sujeto institucional y por él mismo como sujeto del acto, y sin embargo a través de personajes que realmente hablan solos. A pesar de ello existen indicadores para que se le localice e identifique. Ideológicamente, por los contenidos, se puede localizar a la madre de *La cola*, al chico de *El hombrecito*, al soldado de *El refugiado* y *Los sentados* como sujetos de la enunciación. Pero hay otra figura que transtorna todo el equilibrio escénico y dramático y que juega a salir y a entrar de la ficción para que quede claro quién habla y quién debe escuchar. Me refiero a la voz del poeta, recurso que aparece también en otros autores, en *Sombras de Héroes de Bleiberg* como voz del pueblo[29]. De carácter absolutamente antidramático, se muestra como narrador pretendidamente homodiegético no siéndolo, actante delegado del sujeto de la enunciación, pues es él. Como en *Los sentados*, y *El hombrecito*, una voz en *off* intenta quedar inserta en la ficción pero claramente desgajada de ella. Su modo de hablar también hace que se sustituya el receptor implícito y se apele directamente al espectador real. No resulta tan claro en Hernández, sí en Max Aub: *«¿Y tú? Si, tú. (Señalando a uno del público) ¿Qué has hecho para ganar la guerra?)»*[30].

La identificación se logra por la caracterización arquetípica y los personajes colectivos. Proporcionan la asepsia suficiente para dar características generales sin particularizar, de modo que se pueda identificar el mayor número posible de receptores aludidos, o mejor dicho reflejados. Personajes colectivos son las mujeres de *La cola* y *Los sentados*. Lo arquetípico se intuye en que son categorías, no tienen nombre, están en grado cero de definición como personas individuales, no así como miembros de una colectividad. Se quiere diseñar un espectador implícito miembro de colectividad: los pasivos e inhibidos, recurso propio del poeta que, como comenta Riquelme, gusta en su teatro de las figuras corales y del contraste de fuerzas opuestas[31]. La coralidad opera en los personajes agrupados, deslenguadas y sentados, que son insolidarios frente a los singulares comprometidos, la madre y el soldado, sujetos de la enunciación frente a los otros, espectadores implícitos, y espectadores efectivos sobre la escena.

Así el espectador implícito de *La cola* es el colectivo no caracterizado más que por su condición de mujeres insolidarias, colectividad muy marcada, pues no tienen nombres y hablan igual, tanto que sus parlamentos son intercambiables, como en *Los sentados*. Son además espectadoras del discurso de la madre, claramente diferenciada de las demás por su registro lingüístico frente al lenguaje avulgarado y vacío de las deslenguadas. Con ellas hay que identificarse y, siendo como ellas, escuchar a la madre que es el sujeto de la enunciación, quien, por otro lado, utiliza unos deícticos personales que van del yo al nosotros incluyendo a las mujeres en ese *nosotros* que luego se sustituye por un *Madrid,* con lo que queda claro que el receptor implícito son las mujeres republicanas madrileñas inhibidas. A ellas se les habla dentro de la obra. El parlamento de la madre va a ellas como personajes y como espectadoras reales, tanto que su parlamento final puede extraerse de la ficción y funcionar sólo perfectamente como discurso, en él no se hace referencia a nada de la trama (pág. 415).

En *El hombrecito* aún se ve más clara la intención y mayor es el elemento antidramático, así como la salida de la ficción y la integración en la realidad extraescénica y textual. Se perfila sobre el texto un ambiente campesino y se incita a la movilización,

pero va dirigido a las madres cobardes y egoístas. El sujeto de la enunciación habla por boca del chico y sobre todo por la voz del poeta que dice *«Madres, dad»*, y dice madres cuando sólo hay una en el texto, luego el espectador implícito en el texto es el personaje de la madre como representante del colectivo ausente de madres cobardes, al que se dirige como espectadoras reales el poeta, que además no es el chico sino otro personaje, pues dice *«Yo lo digo»*, como sujeto clarísimo y diferenciado del chico, que ya ha salido de escena para entonces. La propia madre se muestra ya como miembro de la colectividad al final de la pieza y mira hacia dentro y hacia fuera de la ficción. También ella dice: *«Mirad, madres»*, a madres que no figuran como personajes en ningún momento, luego son madres fuera del escenario; y también *«mi hijo»*, haciendo referencia a un elemento de la ficción (pág. 421). Ello demuestra lo cercano que está el espectador implícito del real.

El refugiado es la más débil en cuanto a estrategia comunicativa. Es todo texto y a lo sumo hay indicaciones de lugar. Se habla del campesino, invitándolo a la acción pero es antidramática, muy narrativa y descriptiva.

Por último, *Los sentados* también presenta el problema de la voz del poeta como en *El hombrecito*, quedando al final y desgajado de la acción como enlace entre los espectadores ficticios en la escena, los sentados que oyen al sujeto de la enunciación, el soldado. Se dan las mismas características como personajes colectivos numerados e indeterminados con intercambio de parlamentos. Se produce una arenga del soldado como sujeto de la enunciación, y para que quede bien clara la interpretación, la voz del poeta al final incita con imperativos que llaman directamente, no a las madres ahora, sí a los jornaleros (pág. 436).

En definitiva, este teatro de urgencia sigue los perfiles de los receptores institucionales previamente modelados y les da forma dramática diseñando espectadores implícitos, que pueden ir desde el perfil del republicano en general hasta miembros concretos pero siempre dentro de una colectividad. En el *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández los llamados a la acción son mujeres y hombres, desde el joven de quince años hasta el anciano, receptores implícitos que reclamaban y dirigían a los espectadores reales y que en aquel momento posiblemente poseían, como debía ser, el efecto de un fulminante.

NOTAS

[1] F. Díez de Revenga y M. de Paco: *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Cátedra de Teatro, Universidad de Murcia, 1981, pág. 11.

[2] M.G. Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976, págs. 100-101.

[3] *Quién te ha visto...*: febrero del 77 en Orihuela; *Hijos de la piedra*: 1946 en Buenos Aires; *El labrador de más aire*: octubre de 1972; *Pastor de la muerte* y *El torero más valiente*: sin estrenar.

[4] De Enrique Caminos: en «El teatro de masas», en la revista *Espectáculo*, portavoz del Sindicato de Espectáculos Públicos, UGT, Barcelona, 1937 y recogido por Marrast, en *El teatro durante la Guerra Civil Esañola*, 1978, pág. 133.

[5] Ponencia firmada por S. Sánchez Barbudo, A. Gaos, A. Aparicio, A. Serrano Plaja, A. Souto, E. Prados, E. Vicente, J. Gil-Albert, J. Herrera Petere, L. Varela, M. Hernández, M. Prieto, R. Gaya, en *Hora de España*, VIII, Valencia, agosto, 1937. Recogido por Agustín Sánchez-Vidal en *Miguel Hernández, en la encrucijada*, Madrid, Edicusa, Cuadernos para el diálogo, n.º 71, 1976, pág. 33.

[6] Martínez Allende: *Frente rojo*, 30-XII-37, recogido por Marrast, op. cit., pág. 169.

[7] *El Sol*, 13-IX-36. Tomado de Marrast, op. cit., pág. 18.

[8] Manejamos la edición *Teatro completo*, Madrid, Endymion, 1976, pág. 407.

[9] Anónimo: «Actividad de la Alianza. Sección de teatro», *El mono azul*, n.º 7, 8-X-36, tomado de Marrast, op. cit., pág. 23.

[10] José Herrera Petere: *Teatro para combatientes*, en edición de José Estéban, Madrid, Hispamerca, 1977.

[11] Díez de Revenga y de Paco: op. cit., pág. 27.

[12] J. Urrutia, en «Poesía proletaria y poesía burguesa: definición y prácticas», en AA.VV.: *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, P.V.S., 1986, págs. 27-52.

[13] Véase Marrast, op. cit., pág, 273.

[14] Este es un hecho ya producido en la primera Guerra Mundial, documentado fotográficamente en F. Pujula, *Les representacions teatrals en els camps de batalla de França, Barcelona, Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, 1920, donde pueden verse obuses estallando junto a un tabladillo de teatro.

[15] Anónimo: «Actividad de la Alianza...», Marrast, op. cit., 273.

[16] Puede verse en Rafael Abella, *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España republicana*, Barcelona, Planeta, 1975, pág. 359.

[17] En Marrast, op. cit., pág. 25.

[18] *Boletín de Orientación Teatral*, del 15 de febrero del 38, recogido por Monleón, *El Mono Azul*, 1978, pág. 203.

[19] En Marrast, op. cit., pág. 235.

[20] Publicadas por primera vez en Valencia, editorial Nuestro Pueblo en otoño de 1937. Lo únicos datos de representaciones que tenemos son los de *El refugiado*, montada en agosto del 38 por las JSU de Guadalajara, recogido por Marrast, op. cit., pág. 207; y testimonios de Aleixandre y Cossío en la primavera del 37 por una compañía ambulante en Cuatro Caminos, recogido por F. Delay, en «El teatro de Miguel Hernández», en Juan Cano Ballesta (ed.), *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, págs. 109-135.

[21] En la edición que manejamos, op. cit., pág. 407.

[22] Véase a P. Pavis, en «La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización», *Discurso*, n.º 1, Sevilla, 1987, págs. 27-54. Aquí se recogen los conceptos más abajo indicados de P. Medvedev y reevaluados por J. Kristeva en *Le texte du roman. Approche semiologuique d'une structure linguistique transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970 y *La nouvelle critique* (número especial: *Linguistique et littérature*, Colloque de Cluny, 16-17 avril, 1968), s.d., pág. 62.

[23] Del artículo «La argumentación en el discurso político», en *Investigaciones semióticas*, III, vol. II, Madrid, UNED, 1990, págs. 47-55.

[24] Manejamos la edición de Miguel Bilbatúa: *Teatro de agitación política*, Madrid, Edicusa, 1976, págs. 105-132.

[25] Anónimo: «Un teatro del ejército para el ejército», en *Boletín de Información y Orientación política*, año 1, n.º 13, 15-IX-38, tomado de Marrast, op. cit., pág. 273.

[26] De Carlos Reis, recogido en Covadonga Pendones: «Anotaciones sobre los componentes de la enunciación en el discurso político gubernamental», en Discurso, n.º 7, Sevilla, 1991, págs. 59-79.

[27] J. Urrutia: *Literatura y Comunicación*, Madrid, Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.

[28] Irene Falcón y Christopher Cobb, «El grupo teatral *Nosotros*», en AA.VV.: *Literatura popular...*, op. cit., pág. 273.

[29] En la edición que manejamos, *Teatro de agitación...*, op. cit., págs. 133-164.

[30] M. Aub: *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, págs. 288-289, recogido por Marina Villalba en «Integración espectáculo-público en el teatro de Max Aub: la guerra civil y el lenguaje teatral», en *Investigaciones semióticas*, III, vol. II, op. cit., 497-501.

[31] Véase a J. Riquelme: *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990.