

LA CONVERGENCIA TEXTUAL EN "EL LABRADOR DE MÁS AIRE"  
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

MARCELA B. SOSA de VALLE  
Universidad Nacional de Salta

Actualmente hay una palabra ineludible en el panorama crítico: la intertextualidad. Como ha señalado Marc Angenot (1983), casi todas las disciplinas, aun las más divergentes con respecto a la corriente semiótica, reclaman para sí este filón que ofrece, al parecer, múltiples e inagotables posibilidades.

Junto al fenómeno de "transfusión perpetua" de la literatura (Genette, 1982), existe otro similar: "el de la crítica, que reconstruye, cita y re-cita el texto, 'diseñando una red de intertextualidades posibles', para relacionarlo con otros y con su comentario" (1). Sin embargo, este enfoque puede esconder una falacia. Ver toda la producción textual de una civilización como una red de escrituras en la que nada nuevo surge y toda está, en cierto modo, "contenido" en una o varias obras anteriores, conlleva un gran riesgo. Y es subsumir el idiolecto estético y el código epocal en un mar indiferenciado, en el cual no se distinguen voces valiosas.

Precisamente esto ha ocurrido con un texto teatral de Miguel Hernández, El labrador de más aire (1937), al cual se le ha negado valor dramático por considerarlo copia mimética de textos barrocos. Encabeza esta postura Ruiz Ramón (1980: 280-281), quien censura la reducción operada sobre los personajes y los supuestos socio-ideológicos del conflicto entre labrador y amo, que juzga anacrónicos por estar calcados del teatro lopesco y, en particular, de Fuenteovejuna. El artículo de Lloyd K. Hulse, "La influencia de dos obras de Lope de Vega en El labrador de más aire" (2), es una réplica a las palabras de Ruiz Ramón:

No cabe duda de que Fuenteovejuna y Peribáñez y el Comendador de Ocaña han influido en El labrador de más aire. Sin embargo, las correlaciones que se hallan entre esta obra y aquéllas des-

tacan el genio artístico de Miguel Hernández al darnos una obra originalísima...

...Lo que se conserva es la quintaesencia de lo popular lopesco, rasgo, por otra parte, muy transformado y conforme a ideologías sobre lo popular del siglo XX. (306)

Dejaremos que el propio texto dirima la cuestión, ya que no tenemos acceso a la representación donde se completa el proceso de semiosis. Primero haremos una descripción de acuerdo con los criterios adoptados por la semiótica teatral (Pavis, 1983) y luego compararemos los tres textos nivel por nivel.

La estructura superficial de *LA* (3) exhibe la tripartición clásica en actos, compuestos por cuadros. Según Pavis (108), cada uno de éstos es "una unidad de la obra desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio, ambiente o época". La indicación explícita del autor acerca de los lugares donde transcurre la acción (v. gr. Cuadro 1: casa; C.2: plaza) obedece a un propósito estructural: se va -en cada acto- de lo más cerrado e íntimo a lo más abierto y social y viceversa; parece haber un juego entre la esfera personal y la esfera colectiva, un contraste entre figura y fondo. A su vez, cada cuadro está formado por varias escenas (de número variable), pero éstas no responden siempre a la entrada y salida de personajes. Por ejemplo, en el Acto III, 1, 4. Encarnación se retira para llamar a Juan, que está en el interior de la casa, y éste aparece, sin demarcación de nueva escena. Como en otros textos hernandianos, el dramaturgo utiliza las escenas "como medios objetivos de puntuar la acción" (Pavis:437).

La multiplicidad de cuadros, que pone de manifiesto numerosos desplazamientos espaciales, y la abundancia de escenas, que registra (si bien no exactamente) las entradas y salidas de personajes, sugiere un aparente desorden. Pero éste -que no es tal- obedece al "efecto de realidad" buscado deliberadamente por el dramaturgo, si hemos de guiarnos por lo que Hernández escribe a Carlos Fenoll a propósito de su libro:

Lo escribo, eso sí, entusiasmado, porque sé que no es posible que tarde en estrenar, pero sobre todo, porque el personaje, mejor, los personajes centrales de la obra los estoy creando a mi imagen y semejanza de lo que soy y quisiera ser (4).

Según Pavis (400 y ss.), el realismo crítico, tal como se entiende en este siglo, no se limita a copiar la realidad sino que manipula la fábula y la escena para que el espectador (o lector) comprenda y evalúe los mecanismos sociales de esta realidad. Hernández, situado desde una concepción socialista que implica un enfoque crítico de la realidad española, produce este ilusionismo justificado estéticamente e ideológicamente. Pero no violenta el proceso de semiósis: fiel a su índole auténtica, construye a sus personajes de acuerdo con experiencias personales, con un soplo de vida que es imposible mistificar.

La ilusión de realidad es la causa de que el espectador/lector asista a un desfile de seres movidos por los resortes axiales del amor y del odio, pero que no pueda definir, a primera vista, la perspectiva del dramaturgo. Los personajes se "hacen" viviendo, actuando:

El personaje, pues, sólo se plasma al término de una construcción textual que invita al lector a reunir pacientemente los engranajes, evitando considerarlo realizado desde el principio... (Pavis:360)

En este nivel, que es el de la sintaxis dramática, se capta un proyecto dramático caracterizado por los siguientes elementos:

- a) simetrías: por ej., en I, 1, las escenas 2, 3, 4, 5 y 6 incluyen confesiones de amor (5);
- b) oposiciones: por ej., las escenas multitudinarias generalmente están contrastadas por soliloquios o diálogos íntimos; a la apología del amor, que enciende la sangre, responde la del vino, que la aplaca;
- c) catáforas: v. gr., el primer monólogo de Encarnación anuncia, en clave lírica, el desenlace: "... Pocas flores, mayo,/ diste a mi vergel:/ ¡la del amor mio/no va a florecer!" (otros ejemplos son los términos "herida", "cuchillo", "sangrienta marea") (6);
- d) anáforas: por ej., el A.III,2, 5 reenvía a I,2,2 y a III,2,2 y 3, donde se había entonado alabanzas al vino; Juan quiere sacar a los aldeanos de su

pasividad: "... Salid ya de vuestro vino/y de vuestra mansedumbre...".

Se puede reconstruir la narratividad de LA en tres macrosecuencias correspondientes a los tres actos del drama, articuladas a su vez en microsecuencias:

- I - 1) La armonía aldeana (Juan, como máximo emergente de la clase campesina, es amado por todas las mujeres, inclusive por su prima).
- 2) La llegada del patrón y de su hija, despóticos y altaneros.
- 3) La desarmonía aldeana (Juan se enamora de Isabel al salvarla de un toro y D. Augusto se propone conseguir a Encarnación).
- II- 1) El enfrentamiento verbal (Juan es desafiado por Alonso, mozo resentido).
- 2) La amenaza (Alonso comunica a la madre de Juan su propósito de venganza).
- 3) El enfrentamiento material (Juan enfrenta a D. Augusto cuando éste quiere violar a Encarnación).
- III-1) El sojuzgamiento (la desarmonía aldeana se acentúa por la abulia de Juan).
- 2) La develación (Juan comprende lo erróneo de su actitud y descubre el amor verdadero).
- 3) La venganza (la traición de Alonso concreta los deseos de D. Augusto de dar muerte a Juan).

Podemos ya identificar los actantes principales del drama y estructurar los esquemas agenciales básicos (según el modelo de A. Ubersfeld):

-Juan: Representa las virtudes arquetípicas del labrador y su objetivo como sujeto es mantener la armonía de la comunidad. La acción dramática se genera cuando el patrón se manifiesta como oponente; también lo serán, y por distin-

tos motivos, Alonso (el aldeano envidioso), Isabel (que desprecia a Juan) y Juan mismo (dividido entre esta pasión y el odio al amo). El destinador es el honor campesino (p. 739), entendido como dignidad humana, y el destinatario es la aldea, por ello ésta también será ayudante. Este primitivo esquema referente a Juan se altera por la interposición de su amor a-social por Isabel. El destinador es entonces el amor-pasión, que lo deja en absoluta soledad; el oponente, Encarnación, sufre y calla. La resolución del conflicto será tardía para impedir la venganza y el desorden social. El último esquema restituye a Juan su propósito de defender la armonía aldeana; el destinador es la dignidad que, no obstante contar con los ayudantes: Encarnación, Blasa, la aldea entera, no puede frenar la acción vengativa del patrón, secundado por Alonso, elemento disociado.

- Encarnación: Se erige en sujeto "paciente" (en el sentido de padecer de amor), cuyo objeto es Juan; el destinador es el amor y los destinatarios son ella misma y Juan; Isabel juega involuntariamente el doble papel de oponente, porque el joven la ama, y de ayudante, porque ella lo desdeña. Luisa, Baltasara, Rafaela y Teresa ejemplifican el fenómeno de desmultiplicación (Pavis: 16-17) que puede sufrir un personaje, pero no constituyen un verdadero obstáculo entre Encarnación y Juan; más bien, ejercen la función de un coro femenino que comenta y engrandece la figura del protagonista.

- Don Augusto: Es el personaje más estereotipado del texto, con semas altamente negativos que trasuntan la postura ideológica del dramaturgo. Como sujeto desprecia a la clase labradora y su objeto es someterla; el destinador es el despotismo social y sexual y el destinatario, el propio D. Augusto. Ayudantes son Isabel, que despierta sin querer el amor en Juan y lo anula momentáneamente, y Alonso. Esta alianza está señalada por Tomaso: "He visto al señor/ y Alonso a su vera,/ varias veces juntos,/ como fiera y fiera/ que alian sus odios/ contra una tercera..." (766-767).

Resulta imposible trazar un esquema desde la perspectiva de Isabel ya que, aparte de compartir con su padre el desdén por los campesinos, no manifiesta móviles claros.

Tomaso, Gabriel, Quintín y Carmelo evidencian la desmultiplicación del tipo del "gracioso": uno es un tonto enamorado, el otro es prudente, el

otro, un pícaro y el último, un borracho empedernido. Los otros personajes son funcionales: desempeñan el rol de "ostensión" (Pavis:342) de la clase labradora.

La observación de Ruiz Ramón acerca de que los personajes de LA están tallados en una sola pieza me parece refutable por este dato: la imposibilidad de configurar un solo esquema para cada actante, como es factible en Fuenteovejuna y Peribáñez... Hay una mayor complejidad psicológica en los actantes, visible en las fluctuaciones y contradicciones de la clase labradora, a pesar de los rasgos positivos que presenta. Aun Juan, el protagonista de carácter paradigmático, evoluciona en forma imprevisible: primero es mero receptor de pasiones (el sujeto deictizado por el título es simple objeto); luego, persigue un objeto erróneo, la altanera Isabel; por fin, cuando descubre el verdadero amor y se crea el eje sujeto-objeto correcto, la muerte lo arrebató de la escena. Y a manos de otro labriego, cuyas características suscitan un total rechazo en el espectador/lector. Quizá el único actante que permanece inalterable en la isotopía del amor-desamor sea Encarnación, quien abre y cierra el texto y pronuncia a lo largo del mismo cinco monólogos (cuya funcionalidad se verá en la dimensión semántico-simbólica).

A nivel intertextual, examinaremos la sintaxis dramática de Fuenteovejuna y Peribáñez... para hallar semejanzas y oposiciones entre los tres textos. En el primer caso nos guiamos por el trabajo de Juan Manuel Rozas, "Las dos acciones de Fuenteovejuna" (1981), en el cual encontramos tres "situaciones" en cada jornadas:

- I - 1) La aldea (casi en armonía completa, a no ser por los desmanes del señor).
- 2) El deseo injusto (el Comendador de Calatrava centra su lascivia en Laurencia).
- 3) El enfrentamiento (Fronoso, enamorado de la joven, derrota momentáneamente al Comendador).
- II- 1) El enfrentamiento teóricó (escarceos verbales entre la aldea y el señor).

2) Sucesivos enfrentamientos de obra.

3) Enfrentamiento del Comendador con toda la población (irrupción en la boda de Laurencia y Frondoso).

III-1) La juramentación (el pueblo se prepara para la rebelión).

2) La rebelión (con la muerte del Comendador).

3) Tormento y Victoria (Fuenteovejuna entera se responsabiliza del hecho y es perdonada por los Reyes).

Peribáñez... presenta también tres macrosecuencias que denominaremos con los términos de Rozas que se adecuen:

I - 1) La aldea (fiesta de bodas entre Peribáñez, villano respetado por todo el pueblo, y Casilda).

2) El deseo injusto (el Comendador aparece repentinamente en Ocaña y se enamora ciegamente de la recién desposada).

3) El ardid (el Comendador trama la seducción de la joven y hace pintar un retrato a escondidas para solazarse lascivamente con él).

II- 1) La ocasión (Peribáñez, como mayordomo de una cofradía, va a Toledo y deja sola a Casilda; el señor intenta, inútilmente, seducirla).

2) La sospecha (Peribáñez advierte que su honra corre peligro al ver por azar el retrato de Casilda).

3) La confirmación (el canto de los segadores corrobora la sospecha de Peribáñez mas también la inocencia de su esposa).

III-1) El "incremento" de la honra (el Comendador nombra al villano capitán de la compañía de labradores que partirá a Granada para alejarlo).

2) La amenaza (Peribáñez expresa veladamente a su señor la intención de vengarse si éste aprovecha su ausencia para deshonorarlo).

- 3) La afrenta y la reparación (Peribáñez regresa y mata al Comendador cuando éste pretende violar a Casilda; los Reyes avalan su acción).

La similitud a nivel de intriga o "plot" es evidente: ambos textos lopescos dramatizan un conflicto entre un Comendador y un vasallo (Fuenteovejuna es un actante único, aunque haya emergentes ocasionales como Frondoso y Laurencia, como se ve claramente en la escena de la tortura). El señor natural se presenta y altera el ambiente armónico de la aldea pues no encarna el modelo esperado por su alta investidura y avasalla a los labradores (aquí "avasallar" significa "abusar del poder"). El código de honor-honra impele a la clase campesina a tomar justicia por sus propias manos; los Reyes sancionan esta actitud y se restablece la armonía social. Sin embargo, hay diferencias importantes: en Fuenteovejuna el Comendador es un ser "antisocial", como dice Rozas, que entra en conflicto con la realeza y con sus vasallos: el texto ejerce una función de denuncia con respecto a una Orden que abusaba de sus privilegios. En Peribáñez... la acción dramática se plantea en la esfera individual; el título se refiere por eso a los dos únicos antagonistas y al tema del honor-honra, aludido en el término "Ocaña", que es explicado suficientemente en el monólogo de Peribáñez: "...Oh caña, la del honor/Pues que no hay tan débil caña/como el honor a quien daña/de cualquier viento el rigor..." Estas palabras remiten anafóricamente al momento en que el villano es nombrado capitán: "... Vos me ceñistes espada, con que ya entiendo de honor;/que antes yo pienso, señor,/que entendiera poco o nada".

Por ello Juan María Marín (7) afirma que Peribáñez... es una obra anómala, pues lo que era patrimonio exclusivo de los nobles pasa a ser -por el nombramiento de capitán- un bien al que accede un villano rico. Cuando Peribáñez toma venganza, está actuando como un verdadero aristócrata que tiene honra y derecho inalienable a recuperarla (el propio Comendador reconoce esto en el momento de morir y perdona a Peribáñez, v.v. 787-791).

En el plano actancial también podemos hallar semejanzas y divergencias. Haremos abstracción de la subintriga de Fuenteovejuna para trazar los esquemas básicos, formulados desde la perspectiva del Comendador, el agresor, y desde la de la villa. El Comendador es el sujeto movido por el destinador, el despotismo social y sexual, hacia un único objeto con respecto a la aldea: someterla (los emergentes son aquí Laurencia, Jacinta, Pascuala, Inés, Olalla

y otras mozas). Los ayudantes son Flores y Ortuño y la pasividad de Fuenteovejuna, de la que se salvan los oponentes Frondoso, Laurencia y Mengo. El destinatario es el propio Comendador, cuya conducta lasciva acaba con la manse- dumbre del pueblo. El esquema referente a éste tiene por objeto restablecer la armonía social (destruida por la pérdida de la honra); el destinador está representado por los Reyes, que también son destinatarios, junto con el pueblo de Fuenteovejuna. Como toda la aldea es el sujeto, no hay ayudantes; el Oponente es el Comendador, así como Flores y Ortuño.

El esquema agencial relativo a Peribáñez... consta de dos momentos pues el villano reacciona sólo después de que el Comendador pone los ojos en su esposa. Así, el primer esquema muestra al señor de Ocaña como sujeto; el destinador, la lujuria, lo impulsa hacia el objeto, Casilda; el destinatario es él mismo, como en toda pasión egoísta. Los ayudantes son sucesivamente Luxán, el pintor, Leonardo, Inés (prima de Casilda), Mendo y Llorente (en forma involuntaria); los oponentes son la propia Casilda, honesta y enamorada de su marido, y Peribáñez (se forma así el típico triángulo amoroso, pues el villano se opone al Comendador solamente porque aquel desea a su mujer). El segundo esquema ilustra el eje sujeto-objeto: Peribáñez-defensa de la honra, al cual se opone el Comendador pero también coadyuva ya que, al nombrar capitán a Peribáñez, posibilita que éste posea honra y la pueda defender. Los destinatarios son Peribáñez y Casilda; el destinador será en primera instancia el código del honor-honra y luego lo serán las figuras reales, que sancionan la acción del villano ennoblecido.

En LA convergen elementos de la sintaxis dramática de ambos textos:

- a) irrupción del amo tiránico en el ambiente idílico de la aldea; (8)
- b) concentración de rasgos positivos en la figura del labrador;
- c) preferencia amorosa de las campesinas por sus pares;
- d) el señor quiere forzar a una aldeana (o más, como en Fuenteovejuna);
- e) el pueblo reacciona con dignidad contra el agresor;
- f) un toro (símbolo erótico) desbarata la fiesta y origina el desastre (esto

ocurre en Peribáñez... y LA);

g) discurso exhortativo a cargo de un labrador (esto sucede sólo en Fuenteovejuna y en LA) (9).

A nivel actancial hallamos la adecuación de relaciones entre los personajes: en los textos lopescos hay un nexo de vasallaje y la presencia de un estamento superior que oficia de árbitro; en LA existe un contrato social y un total desamparo por parte de la clase labradora. La clase pudiente presenta una suma de rasgos negativos entre los cuales destaca el materialismo.

El desenlace se aparta de los paradigmas citados, pues en él se plasma la postura ideológica de Miguel Hernández, si bien no con el tono panfletario de El pastor de la muerte. En la encrucijada de compromiso político a la cual el dramaturgo llegó, tuvo que optar entre matar o morir, empuñar la hoz o ser crucificado por ella. El dilema era de hierro, pero la solidaridad humana que caracterizó a Hernández -de sospechoso parentesco con el amor cristiano aun hacia los enemigos- detuvo su mano. En LA Hernández acepta su corona de espinas para elevar la voz por tanta injusticia. Encarnación, que "encarna" uno de los temas recurrentes de Hernández, la pena amorosa, clama al final:

¡Ha muerto Juan, el airoso  
de voz y de movimiento,  
y al quedar él en reposo  
se quedó el aire sin viento!

El "aire" al cual se alude frecuentemente en el texto (desde el título mismo) simboliza la facultad del movimiento y la libertad (10); el viento es el aspecto activo, violento, renovador de la vida. "Aire" se opone a "vino" al contrastar movimiento/estatismo, valentía/pusilanimidad, rebelión/conformismo. Al morir Juan, es como si se esfumara la esperanza de revertir una situación social deplorada, pero no es así. En el poema "Pueblo", del libro El hombre acecha, dice Hernández:

Un hombre desarmado siempre es un firme bloque:  
sabe que no es estéril su firmeza, y resiste.

Y los pueblos se salvan por la fuerza que sopla desde todos sus muertos. (1937)

Este trabajo espera haber demostrado cómo se da en este texto her-  
nandiano "la confluencia (...) de elementos que encontramos en otros textos  
que le preceden (dimensión diacrónica), pero que el nuevo texto reelabora o  
redistribuye (dimensión sincrónica), sometiéndolos a un nuevo propósito (di-  
mensión teleológica) y ordenándolos en una estrategia discursiva adecuada a  
tal propósito (dimensión pragmática de la producción textual)" (11).

Más allá de la ideología subyacente, el texto habla al especta-  
dor o lector en términos universales: los de la dignidad y libertad del hom-  
bre, criatura torturada por tres heridas: "la del amor, la de la vida, la de  
la muerte".

## Notas

- (1) Reyes, Graciela, Polifonía textual. La citación en el relato literario. Madrid: Gredos, 1984, pág. 46.
- (2) Hulse, Lloyd K., "La influencia de dos obras de Lope de Vega en 'El labrador de más aire'" en Miguel Hernández. Edición de María de Gracia Ifach. Madrid: Taurus, Serie El escritor y la crítica, 1975, pág. 306-315.
- (3) Desde este momento se designará el texto estudiado con la abreviatura LA.
- (4) Cit. por Pérez Montaner, Jaime, "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández" en Miguel Hernández. Ed. de Ma. de Gracia Ifach, pág. 293.
- (5) Como uno de los ejes semánticos del texto es el del amor, estas situaciones se reiteran: en el segundo cuadro del A.I., a las coplas de los mozos responden en un mismo tenor las de las mozas y a las observaciones coquetas de éstas, las galanterías de aquellos.
- (6) Hay también una falsa catáfora, que provoca asombro cuando se produce el desenlace, en la maldición de Blasa con respecto a Alonso: "... Si tus manos sombrías / levantas para dejarlo / abierto por una herida, / que antes de tocar su cuerpo / se te caigan abatidas, / quebradas en varios cachos, / sobre tus mismas rodillas" (Hernández, Miguel, Obras completas. Buenos Aires: Losada, 1960, pág. 750).
- (7) Cfr. Lope de Vega, Peribáñez y el Comendador de Ocaña. Edición de Juan María Marín. Madrid: Cátedra, 2da. ed., 1980, pág. 28-29.
- (8) Peribáñez... comienza con la boda del villano y Casilda bajo los mejores augurios: los del "mayo garrido"; LA comienza también con un baile de mayo: "mayo de olor, de pan, de mieles". Hay un canto al amor cósmico en ambos textos.
- (9) Las palabras de Juan en LA evocan las de Laurencia en Fuenteovejuna:
- ...  
 Basta de resignación,  
 de pies y de manos presos.  
 ¿No tenéis alma en los huesos  
 ni sangre en el corazón?  
 ¿Compará el pájaro malo  
 y tendréis siempre a su antojo  
 sonrisas para su ojo  
 y espaldas para su palo?  
 Cuerpo de hombre que se deja  
 pisar, morir o matar,  
 al cuello debe llevar  
 el balido de la oveja. (791)
- (10) Cfr. Ciriot, Juan-Eduardo, Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona: Luis Miracle, 1958, pág. 182 y 423.

- (11) Gómez Moriana, Antonio, "Intertextualidad, interdiscursividad y parodia (Sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca)", en Dispositio, Universidad de Michigan, Vol. VIII, 1983, Nros. 22-23, pág. 128.