LAS VÍCTIMAS EN EL TEATRO DE MIGUEL HERNÁNDEZ: UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA

Por
DAVID GARCÍA-RAMOS GALLEGO
(Universidad Católica de Valencia)

El presente trabajo quiere analizar el papel que juegan las víctimas en la construcción de sentido del teatro de Miguel Hernández. Se trata de una aproximación antropológica, en tanto la víctima es entendida aquí no sólo como rol semiótico que permitiría una hermenéutica teatral original, sino como función antropológica que conecta directamente el teatro hernandiano con las estructuras antropológicas que fundamentan todo discurso humano, incluido el teatral. Se logrará así encontrar un sentido al papel de las muertes, en tanto muertes sacrificiales o rituales, en algunas de las obras, arrojando luz sobre el significado de algunos de los finales y, por encima de todo, sobre el valor que el poeta alicantino le da a la presencia –cada vez más intensa– de la violencia *cuasi* religiosa en su obra. El resultado de nuestros análisis nos permitirá reforzar una visión unitaria de corpus teatral hernandiano, trazando la evolución de los motivos y resortes que el autor hace funcionar en él.

Teatro hernandiano

Vivimos en un mundo en el que cabe la injusticia, como decía un buen amigo. Semejante escándalo –la posibilidad del mal en el mundo, la posibilidad de que nuestros semejantes sean injustos con uno y aún más escandaloso, que sean injustos con los otros– es el que parece conmocionar y poner en marcha, recorriéndola ya el resto de su vida, la obra literaria –y aun la vida– de Miguel Hernández. Por ello hemos dedicado ya un estudio a la justicia social en el teatro de Miguel Hernández que no se queda si no en la enunciación del problema. Es desde las conclusiones a las que allí llegábamos, desde donde queremos avanzar en esta nueva incursión sobre otro de los aspectos del teatro hernandiano que más ligado hemos encontrado a la cuestión de la justicia social: el papel que las víctimas desempeñan. La interpretación que aquí vamos a ofrecer toma con toda la intención el camino –o uno de los caminos, al menos– de la antropología cultural –el que sigue, en concreto, René Girard–.

La literatura es la actividad humana que más cerca está de lo sagrado, de su terrible ambigüedad. Y por eso mismo es la única que puede realizar un discurso revelador sobre la unión secular entre lo sagrado y la violencia, que tan de moda está hoy, sobre la naturaleza de los hombres, sobre su locura. Frente a esta terrible ambigüedad, Miguel Hernández vivió un momento histórico en el que tuvo que decidir ser fiel a una justicia social a la que creía que podría ser útil a través del teatro y de la poesía. Para poder ser fiel a esa justicia social, para poder alcanzarla literariamente, tuvo que desplazarse al ámbito de lo mítico e incluso de lo épico brechtiano[1].

En este sentido, la obra dramática de Miguel Hernández perpetúa y al mismo tiempo elimina las distancias que hay entre el asesinato, el sacrificio, el ritual y el teatro, poniendo en el centro mismo de sus piezas dichas transposiciones. Sin embargo, al tratarse de procesos mal detectados como hemos demostrado en trabajos anteriores[2], procesos que se presentan de forma coja o manipulada, su teatro no logra perdurar, y se pierde en lo secundario. El antropólogo y crítico literario René Girard llega a afirmar –sobre el mito de Edipo– que «the parricide and the incest in the Oedipus myth are not essential but secondary themes»[3], y no creo que dudara al afirmar que en el teatro de Miguel Hernández la justicia social es un tema secundario. Esta afirmación puede resultar escandalosa o sorprendente. El verdadero interés que despierta en nosotros su teatro, como el de su modelo lopesco, *Fuenteovejuna*, reside en las escenas de linchamiento, las escenas en las que la violencia y el sacrificio –en su dimensión religiosa– nos desvelan su íntima alianza: el final de sus obras, tan característicamente abierto, responde de esta manera a esa velada intuición de la fuerza dramatúrgica y catártica, ritual en definitiva, del sacrificio. Miguel Hernández ciertamente descubre, aunque de forma velada y semiconsciente, ciertas estructuras dramatúrgicas que propone textualmente. En estas estructuras reside el verdadero valor y alcance de su obra. Si, como sugería Riquelme[4], hemos de esperar propuestas escenográficas que limen las asperezas del teatro hernandiano, no estaría de más que dichas propuestas dieran mayor relevancia a esas estructuras, equilibrando la balanza y recuperando lo mejor de sus intuiciones.

Someteremos a análisis, breve por la limitación del formato, el corpus teatral completo del autor alicantino –aunque dejaremos fuera el teatro breve, por cuestiones de forma, pero también antropológicas–.

Antropología girardiana: hacia una ciencia de la violencia y de la víctima.

El pensamiento de René Girard es demasiado vasto como para pretender resumirlo aquí de forma comprensible y aún creíble para el público. El esquema que ofreceré, por tanto, debería ser contrastado con la lectura de alguno de sus trabajos para poder someterlo a crítica.

La obra de René Girard nos ofrece el marco teórico adecuado para interpretar la estructura religiosa del teatro hernandiano. En su propuesta encontramos las herramientas que nos permitirán comprender el fracaso del teatro de Miguel Hernández en su dimensión antropológico-estructural. Girard descubre, expone y desarrolla distintas estructuras de carácter antropológico descubiertas en lo que denomina las grandes obras literarias. Estas estructuras son el deseo mimético y el mecanismo victimario o sacrificial[5].

El deseo mimético

Nuestros deseos no son originales, deseamos lo que otros desean, *imitamos* los deseos del otro. Podemos resumir así el funcionamiento de la estructura mimética del deseo. Se trata de un deseo triangular en cuyos vértices encontramos respectivamente el sujeto, el modelo o mediador y el objeto de deseo. Dependiendo de la distancia que separe estos vértices el modelo será inalcanzable, y entonces estaremos ante un deseo metafísico que no lleva al conflicto, o se convertirá en un rival, y el conflicto en este caso está servido. Se inicia así una escalada mimética en la que primero se pierde de vista el objeto de deseo, para fijar la vista en el rival, hasta que más adelante ese modelo se convierte en un ídolo del que se espera todo. Imitador e imitado pueden llegar a indiferenciarse de tal modo que cualquier pequeña diferencia es suficiente para condenar al otro o para colocarnos por

encima de él. Finalmente las diferencias entre ambos se han difuminado de tal manera que ya no se sabe quién deseó primero. Uno y otro se necesitan para desear y actúan pendientes de las acciones del rival.

Miguel Hernández descubre que existen en las relaciones entre seres humanos severas injusticias, y que éstas, en última instancia, dimanan de las relaciones regidas por ese deseo mimético. Este descubrimiento se podría situar en algún momento entre la publicación de su auto sacramental –fruto desesperado de una primera respuesta al gran interrogante sobre el sufrimiento del hombre– y la escritura, desde Orihuela, de *TMV*.

Encontramos excelentes ejemplos de estas estructuras en *TMV*, *Los hijos de la piedra* (*HP*) y *El labrador de más aire* (*LA*). En esta última, en el enfrentamiento que protagonizan Alonso y Juan se observa una rivalidad que es, sin duda, mimética: Alonso parece estar patológicamente obsesionado con la figura de Juan, tal y como demuestran los siguientes versos: «¿Cuándo, cuándo me odiarás / tú a mí con el mismo brío?» (*OC*: 1685)[6].

En I, 2 tiene lugar en la plaza un duelo simbólico entre Alonso y Juan en forma de concurso físico. La estructura dramática presenta durante la participación en la prueba de cada uno de los contendientes una aparente identidad. Existe una única diferencia: mientras que a Juan todas las mujeres del pueblo parecen adorarle, a Alonso, sólo una, Luisa, y con menor intensidad. Pero no le basta ya con poseer el amor de una mujer, necesita que todas las mujeres del pueblo le adoren a él por una única razón: que todas adoran a Juan.

No obstante, la perfección del enfrentamiento no es tal: la indiferenciación entre los dos rivales, que hubiera llevado a un conflicto dramático de éxito, no se produce a nivel formal. Los hombres jalean indistintamente a los dos competidores, lo mismo que las mujeres; pero, mientras éstas le dirigen a Alonso cuatro versos, a Juan le dan catorce. Alonso terminará convirtiéndose en el doble monstruoso al que conduce el paroxismo mimético, y su motivación es tan ridícula como real: una herida en una pelea infantil que ya nadie recuerda. Y es que el deseo mimético y la violencia que desencadena no necesitan gran cosa para el desarrollo de la rivalidad.

Esta estructura mimética que Miguel Hernández dibuja con tanta precisión había aparecido ya en *TMV* de forma clara y diáfana. Y del mismo modo aparecen en *HP* dobles miméticos. Pero hay en esta obra otra figura que juega su papel en la estructura religiosa del teatro de Miguel Hernández: el Pastor, fuera del alcance del patrón, y viviendo al margen de la sociedad y del pueblo, un paria social, un *pharmakos* griego previsto como sacrificio propiciatorio para las crisis desencadenada por el deseo mimético[7].

El mecanismo sacrificial

El segundo de los esquemas presentados Girard es el del mecanismo sacrificial. La crisis en la que desemboca toda escalada mimética ha de resolverse con la muerte de uno de los antagonistas. Si dicha crisis ha alcanzado dimensiones sociales, al desdibujarse el rostro del rival en la masa indiferenciada, se hace necesaria la elección de un chivo expiatorio que permita el restablecimiento de la paz previa a la crisis desencadenada. La culpabilidad de esa víctima propiciatoria es irrelevante. Su verdadera naturaleza no reside en su inocencia o en su culpa, sino en su poder pacificador. Para la masa asesina siempre habrá algún signo que marque a la víctima como culpable: su condición social, su origen extranjero, alguna tara física, o la fama.

La violenta solución de la crisis es el origen de una práctica ritual que hunde sus raíces en esa misma violencia que trata de rememorar sometida y bajo control: una vio-

lencia ritual que es ahora catártica o purificadora. Las estructuras de los mitos que cuentan estas violencias generan arquetipos cuyo origen mismo hay que situar en la necesidad de ocultar la inocencia de la víctima primigenia, ocultamiento evidente en los mitos en los que los papeles de victima y verdugo, perseguido y perseguidor, se dibujan con maniquea claridad[8].

Así pues, el teatro de Miguel Hernández puede situarse en la siguiente perspectiva: existe una crisis mimética –hay rasgos en su biografía que le hacen víctima de sus pulsiones hipermiméticas–, que afecta al individuo y a la sociedad. Mientras el individuo se encuentra solo aún, las soluciones oscilan y basculan. Biográficamente se asemeja a un velero a merced del viento que sople: Sijé, Neruda, Bergamín, Cossío, García Lorca. En el momento en el que las tensiones, cuyas manifestaciones individuales son reflejo de instancias sociales mayores, se disparen y se produzca una escalada mimética, la crisis está servida. La necesidad de buscar un culpable se hace rápidamente acuciante.

En sus primeras obras se percibe una sacralidad ritualizada. En *TMV* se presentan una serie de imágenes que pueden ser consideradas míticas o religiosas en ese sentido antropológico que hemos señalado. Lo señala Stauder al subrayar la vinculación religiosa entre la fiesta taurina y el sacrificio cristiano, identificando al mártir y al toro, víctimas en torno a la masa indiferenciada que se reúne en torno a ellos en la plaza, en la que cada punto es idéntico y equidista del centro[9]. En *TMV* existe ya una cierta tensión sacrificial, desarrollada precisamente dentro de una estructura de dobles miméticos rivales.

Los elementos se presentan de forma tan transparente que casi no es necesaria una explicación: José y Flores son dos rivales miméticos, espejo el uno del otro, a los que sólo separa una diferencia, la fortuna amorosa. El argumento de la obra parece confirmar de forma asombrosa los análisis que hemos bosquejado hasta aquí. La afirmación de Girard, «yesterday's idol becomes today's scapegoat»[10], refleja de manera bastante exacta lo que le sucede a José, primero alabado por la masa popular para terminar siendo condenado por esa misma masa a morir en la plaza. El proceso antropológico se completa al recuperar, *post mortem*, la fama de la que había disfrutado en vida, intensificada. La escena se desarrolla, no en vano, en una barraca de feria: es la fiesta ritualizada.

Nuestro autor descubre de manera fulgurante la verdadera naturaleza de las relaciones humanas en la base de los conflictos que hacen peligrar y hasta desaparecer la justicia en su sentido social. En *TMV* encontramos un esquematismo que le empuja a presentar su descubrimiento a las claras, con la consiguiente pérdida de fuerza dramática. A esta naturaleza mimética y sacrificial de las relaciones sociales y humanas acompaña siempre un necesario ocultamiento de esa misma naturaleza.

En *HP* hay un linchamiento que sigue de forma fiel el modelo lopesco de *Fuenteovejuna*. El pueblo no consigue unirse contra el Señor: la mecha está puesta pero nadie la ha encendido. Todo el pueblo de Montecabra está esperando el momento, y los motivos no faltan. De hecho lo extraño es que no se hayan decidido ya. Lo que el pueblo necesita es una justificación. A pesar de que el Señor es un personaje malvado de forma maniquea y plana, el pueblo está esperando que suceda algo para justificar su acción. En ese momento llega Pastor con Retama muerta en brazos. La improvisada asamblea del pueblo se une a la venganza del Pastor al grito del leñador: «¡Por fin se atreve alguien!» (*OC*: 1598). No era necesaria más que una mano que se alzara en primer lugar y arrojara la primera piedra.

En *LA* la víctima no es elegida de forma unánime, sino que es designada unilateralmente por don Agustín y ejecutada por Alonso. Al comentar la escena en la que don

Agustín y Alonso cierran el trato, descubrimos que «ambos se ponen de acuerdo para dar muerte a Juan, y el autor se muestra especialmente hábil a la hora de manifestar los sentimientos de estas dos personas que rivalizan por mostrar un mayor odio hacia Juan»[11]. Salvo en el caso de *TMV*, el resto de obras analizadas finaliza de modo abierto, en un acto de violencia no ritualizada. Lo que está ausente en todas ellas, fuente de este tipo de final, es la comprensión de la naturaleza de suyo ritual y sacrificial de dichas muertes.

Víctimas rituales, víctimas oblativas y víctimas justas en el teatro de Miguel Hernández

Pues bien, afirmaré y trataré de demostrar a continuación que es posible ofrecer una interpretación significativa de todo el teatro hernandiano según la tipología victimaria que acabamos de proponer desde la antropología girardiana. Esta clasificación ordenaría las víctimas en tres subtipos coherentes: las rituales, las oblativas y las justas/injustas –las relativas a cuestiones de justicia social–. Todo el «rosario» de muertes con que cierra cada una de sus obras podría interpretarse desde esta perspectiva con resultados que ofrecerían una clave interpretativa única para el discutido y discutible valor de su teatro.

Podemos recorrer el camino de las víctimas desde el inocente José de *El torero más valiente* hasta otro inocente, el Comandante de *PM*. Es evidente que estamos ante dos tipos de inocencia distintos. José es condenado por una voz popular indiferenciada, anónima, inidentificable –lo mismo sucede con el Hombre en su primera incursión dramática, *Quien te ha visto y quien te ve...*, que es condenado al grito de «¡Muera! ¡Muera!» (*OC*, 1406) por Unos-cuantos-de-un-grupo, es decir, por otra masa indiferenciada–. Su culpa permanece muda, o como mucho puede encontrar eco en la *hibris* de los trágicos griegos. Por el contrario, los sicarios que proceden a linchar al Comandante son personajes igualmente anónimos, pero fácilmente identificables: son el *enemigo* –y el enemigo del autor, no sólo de los personajes, por cierto–. Y la única culpa del Comandante, tal y como es presentado en la obra, es la de ser fiel a sus principios: la culpa del héroe-guerrero. También Juan, en *LA* y el Pastor de *HP*, comparte rasgos tanto de la víctima propiciatoria como del héroe. Sus culpas son relativas a una situación de injusticia social que ha de ser superada con un proceso de victimización justo, con una cierta justicia social, y no con la abolición definitiva de las víctimas.

Además de estas víctimas, que son preparadas y sacrificadas ritualmente, que reciben al final una muerte que parece pre-anunciada a lo largo de la obra –como si las tensiones interdividuales (término acuñado por Girard en *Des choses cachées*, *op. cit.*) o sociales exigieran una víctima para resolverse–, además de las propias víctimas, encontramos otros elementos que contribuyen a recoger el guante de esta perspectiva sacrificial. Me refiero al instrumental para el sacrificio, al cuchillo sacrificial que enarbolan los sacerdotes y que aquí van enarbolando unos y otros.

Pero vayamos a los textos. En *QQTV*, auto sacramental, nos encontramos con el Hombre, como ya hemos señalado, que al final de la obra asume su «destino» de víctima en los siguientes términos: «¡Clávame la espada fina/ya, Señor, si es de esta suerte/ la hora lejana y vecina!:/¡con qué lentitud taurina/estoy viviendo mi muerte!» (*OC*, 1402). El toro, animal sacrificial en numerosas culturas, es el término con el que no por casualidad se identifica el protagonista. Cuando, en la última escena del auto se produzca la condena del Hombre al infierno en tierra, el deseo, ejecutor simbólico de esta condena, entra, se nos dice «armado con una hoz, y seguido de varios grupos de los siete pecados

capitales, con martillos, garrotes y teas encendidas en los puños» (*OC*, 1403). La masa –los grupos de pecados–, el sacerdote –el Deseo– y las armas para el sacrificio –la hoz, sobre todo, y el resto de armas–, conforman la escenografía para el sacrificio de la víctima, oblativa en tanto que asume, como hemos visto, la muerte, ritual e injusta o justa, según se mire –pues lo que interesa aquí es que la categoría ha de ser y es aplicada: no se muere por azar, o por absurdo, hay una razón justa, o injusta, para morir (el azar no es injusto, escapa a estas categorías)–.

En *TMV* el personaje que más se adapta a la función de víctima es el de José –del que Flores no deja de ser, por cierto, un doble mimético, y esa es la tensión, la de los dobles rivales, la que precisamente se resuelve o busca resolverse en esta obra–, un José que se deja matar –lo dice Pinturas al final de la obra, en la barraca a modo de santuario donde se adora la figura de cera del torero muerto: «José, contigo / quisiera haber muerto yo / *al dejarte tu matar*», *OC*, 1543–. Las masas que piden que José vuelva al ruedo, muerte segura, ritualizada –la fiesta taurina está ritualizada al máximo–, las masas que lo alaban y lo vilipendian en un movimiento oscilante demasiado simétrico, acuden ahora a rendirle culto en la esperpéntica barraca de feria. Bergamín, el personaje, sin embargo añade una nota que señala filtraciones en el modelo ritual de Miguel Hernández: «Yo creo que fue el azar / y no él mismo…» (*OC*, 1543). No se trata ya de una muerte justa o injusta, asumida o no por la víctima, más o menos ritualizada: se trata de una muerte fruto del azar. Bien podría no haber muerto, parece afirmar el personaje, bien podríamos no estar en esta barraca, adorando esta figura de cera que no es él, que es mucho más que él, casi como un semidios, un héroe con los pies de barro, o de cera, más bien –figura que comprará Ramón Gómez de la Serna, ¿el personaje?, para pasear a hombros por el teatro, convirtiendo la sala en la que nunca se representó la obra en otro coso taurino y ritualizando así el hecho teatral de forma explícita: «…lo pasean como después de un triunfo por todo el teatro» (*OC*, 1548)–.

En el clímax de *HP*, dejando atrás ahora otras víctimas como Retama, o los mineros encerrados en la mina –ya hemos señalado en García-Ramos (2010) los rasgos cristológicos presentes en estos personajes–, aparece una víctima doble: el Señor, injusto con el pueblo, va a morir justamente para resolver la tensión social que ha generado con sus acciones. Aparece el pastor en la asamblea popular, les acusa de ser como toros –¡víctimas rituales!– mansos, y encienda la mecha que conducirá al linchamiento. Todos enarbolan las armas rituales: el hacha del Leñador, la hoz del Segador, el martillo, el mazo y el pico de los Mineros. Todos forman, nuevamente, una masa que se abalanza contra la víctima escogida. La estructura es la misma, más allá del valor moral, ético o político que nosotros queramos dar a las distintas víctimas y verdugos.

En *LA* falta ya la masa, y todo se resuelve como un duelo –origen de todo ritual, origen del mismo teatro– entre dobles: Alonso y Don Augusto, envidiosos del protagonista, son dobles de Juan. El drama social, que no podemos negar, se ve aquí abarcado por el drama ritualizado, sacrificial que Miguel Hernández reproduce continuando los modelos lopescos. No falta, amén de las tensiones miméticas, el arma ritual: «Aquí le aguardo / tras este bulto de trigo, / con la hoz dispuesta al tajo» (*OC*, 1771). El lamento de Encarnación, de gran fuerza no sólo lírica, sino incluso dramática –no está ausente aquí cierto modelo lorquiano– se asienta sobre lo absurdo de su muerte. Incluso la venganza que en los estertores últimos exige Juan: «que a la tierra no me vaya / hasta no vengar mi muerte» (*OC*, 1779) no encuentra ni un eco en la larga elegía de Encarnación. La fuerza dramática reside precisamente en liberar a la víctima de su ritualización, reducirla al absurdo de una

muerte que ninguna venganza podrá ya borrar. Esta perspectiva lograría incluso explicar la problemática que parece asomar ante el final parcialmente abierto del drama.

En *PM* se multiplican las víctimas y los símbolos, en uno y otro bando. A pesar de tratarse de un drama bélico, todas las muertes se han ritualizado a través de la retórica. El Comandante y los enemigos que mueren lo hacen ritualmente; las armas, hoces, martillos, etc., son sustituidas por las armas de la técnica: la ametralladora, el tanque, las balas y las granadas. Es al técnica que asume el valor del ritual de las religiones arcaicas, al hacer de mentiras verdades: «La sonora realidad / con que esta máquina tira, / sus palabras de mentira / volvería de verdad» (*OC*, 1913). La víctima, su muerte, es reinterpretada desde el ritual, tanto del Enemigo, como del bando de Pedro. La intervención final de Pedro en *PM* así lo atestigua: también el sacrificio que ellos hagan de sí mismos, y de los otros, es justo, es necesario. El tono elegíaco de la despedida de Pedro tiene potentes ecos critológicos: «Vuestros hijos, vuestro pan, / van a ser multiplicados…»; «No lloréis, porque yo os digo / que encontraréis el sabor / de vuestro hijo mejor / en el venidero trigo» (*OC*, 1929)[12].

Si a estas reflexiones unimos las palabras con las que – en la nota que precede a su *Teatro en la guerra*– teorizaba el autor sobre la función del teatro, podemos darnos cuenta de que el papel que para Miguel Hernández ha de tener es muy parecido al de los rituales de las religiones arcaicas. El ritual sirve para preservar a la sociedad de al crisis a través de la rememoración del sacrificio primigenio, de la situación de violencia inicial. No es un teatro hecho como ataque simplemente contra el bando enemigo, sino que quiere servir de arma contra el enemigo en casa:

> Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que mas uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana […] Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día, trato de hacer de la vida materia heroica frente a la muerte. (*OC*, p. 1787-1788)

Las imágenes que usa el poeta no podrían ser más claras: su teatro es el cuchillo ritual que enarbola en su mano para sanar al pueblo y ayudarlo a superar la revolución. La dialéctica marxista evidente tras las palabras del poeta no deben confundirnos: la solución que está proponiendo Miguel Hernández y el teatro que representa es sacrificial.

Conclusiones

Permítasenos adelantar aquí algunas conclusiones que por la brevedad del estudio y por su carácter provisional no quieren ser más que una aproximación interpretativa al teatro de Miguel Hernández, una que admite, además, un mayor desarrollo e incluso una oposición declarada. Las víctimas son la gran cuestión pendiente del siglo XX, siglo de los grandes holocaustos y matanzas, siglo de los terrorismos religiosos, siglo en el que lo religioso parece eclosionar entrópicamente –sólo lo parece–. Existe hoy una preocupación neurótica por las víctimas que está en buena medida justificada y que es hasta cierto punto deseable. Su inocencia queda fuera de toda duda: han sido los vencedores siempre los que han escrito la historia, y de las víctimas con la que han ido sembrando su camino hacia el poder sólo queda la culpa que nadie cuestiona. Culpable era ya Job el justo que nada hizo. Esta verdad que se nos aparece como por arte de magia a todos los hombres como evidente, en una epifanía historiográfica y epistemológica que está removiendo nuestra concepción del mundo, está en la génesis de la construcción teatral de Miguel Hernández. En ella, la víctima ocupa un lugar central, como hemos venido demostrando:

las víctimas, elegidas por el dramaturgo, se caracterizan como inocentes si luchan contra el poder establecido, y como culpables y necesarias si, por el contrario, han sido opresoras ellas mismas; una tercera categoría apenas tiene tiempo de asomar y lo hace en aras de los tiempos que el poeta está viviendo –tiempos de guerra– en el momento de su escritura. Es la categoría de las víctimas oblativas, las víctimas que se ofrecen a sí mismas, siendo inocentes, para poder asegurar un futuro al Hombre.

Hay en el teatro de Miguel Hernández una evolución que presenta y recorre todas esas categorías victimarias, jugando un juego en el que se desvela y se oculta a la vez la génesis verdadera de la sociedad sobre sus víctimas, y la consiguiente mistificación de las mismas y de los procesos que las generaron, tal y como nos ha ayudado a descubrir René Girard. En esta evolución que denominaremos teatral se esconde otra evolución antropológica que lleva al joven poeta a descubrir el proceso cultural que lleva al hombre a elegir y sacrificar víctimas –un proceso que hemos visto marcado por el azar, por la masa y por el sacrificio ritual–.

Afirma Girard:

> [...] no se puede encontrar una diferencia mayor: por un lado el sacrificio como crimen, como asesinato; por el otro, el sacrificio como aceptación de la muerte, si hace falta, precisamente para no matar, para no participar en el otro tipo de sacrificio. Estas dos formas de lo sacrificial son, a la vez, radicalmente opuestas e inseparables. Entre ellas no queda ningún espacio no sacrificial desde el que se pueda hacer una descripción neutra de lo que ocurre. La historia moral de la humanidad consiste en el paso del primero al segundo sentido de la palabra sacrificio, un paso que cumplió Cristo pero no la humanidad, que sigue haciendo de todo por eludir este inmenso dilema, y sobre todo para no verlo[13].

Miguel Hernández opta por un sacrificio que podríamos denominar mixto y que es característico de culturas que reciben a medias esta iluminación sobre las estructuras sacrificiales sobre las que se yerguen: acepta la muerte, pero no para evitar matar, sino como justificación de una lucha que traerá un futuro mejor en el que ya no serán necesarias esas luchas. Esta utopía, tan presente en la etapa final de su vida, es la que mueve al autor a incluir la intervención del poeta en su *PM*, donde encuentra un lugar perfecto en el ritual sacrificial: una vez realizado el sacrificio, un sacrificio doble, mixto, de uno mismo por la causa y del enemigo, es necesario levantar un edificio mítico lo suficientemente consistente como para que el templo que con tanto sufrimiento hemos levantado subsista. Estos modernos templos se han levantado sobre víctimas, como desde antiguo se levantaban las ciudades y las civilizaciones. Sólo que no lo sabemos ya –y, al mismo tiempo, no podemos no saberlo–.

NOTAS

1.–Nos parece adecuada, aun con matices, la clasificación mixta –ideológica y artística– que ha ofrecido recientemente en este sentido Riquelme, que refleja y refuerza esta perspectiva: lo sacro (con el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*); lo mítico (con la tragedia *El torero más valiente*); lo social (con *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*); y lo épico (finalmente, con *Pastor de la muerte*). J. Riquelme, «El viaje profético del teatro hernandiano: de lo sacro a lo social, de lo mítico a lo épico», *Anthropos*, 220 (2008), pp. 121-133. Es evidente aquí una perspectiva brechtiana que no ha de pasar desapercibida al lector.

2.–D. García-Ramos Gallego, «Justicia social, violencia y sacrificio en el teatro de Miguel Hernández», en A. López-Casanova (ed.), *La lengua en corazón tengo bañada*, Valencia, PUV, 2010.

3.–R. Girard, «Generative Scapegoat», en R. G. Hamerton-Kelly (ed.), *Violent Origings. Ritual Killing and Cultural Formation*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 83.

4.–J. Riquelme, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, 1990, y, mucho más contundentes, y más recientes, las de su «Puestas en escena del teatro de Miguel Hernández», en *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández*, celebrado en Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003, ed. Juan José Sánchez Balaguer y Francisco Ramírez, coordinador editorial, Aitor L. Larrabide, Orihuela, 2004, pp. 163-183, donde llega a afirmar, sobre su segunda obra, *El torero más valiente*, que «no domina la técnica dramatúrgica y fracasa», p. 168.

5.–R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.

6.–Se sigue aquí la edición crítica de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira, con la colaboración de C. Alemany, M. Hernández, *Obra completa. Vol. II: teatro, prosas, correspondencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, que citaremos en adelante como *OC* seguido del número de página correspondiente.

7.–R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 102-107.

8.–René Girard, «Generative...», *op. cit.*, p. 82.

9.–T. Stauder, «El desarrollo del teatro de Miguel Hernández», en *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso...*, *op. cit.*, pp. 329-341.

10.–René Girard, «Generative...», *op. cit.*, p. 82.

11.–F. J. Díez de Revenga y M. de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, 1985, 2.ª edición, p. 204.

12.–Ya señalaba Paulino Ayuso en el anterior Congreso Internacional de Miguel Hernández las conexiones textuales con el Evangelio en su trabajo «El *Teatro en la guerra* del Miguel Hernández», *Presente y futuro de Miguel Hernández*, *op. cit.*, pp. 381-393.

13.–René Girard, *Los orígenes de la cultura*, Madrid, Trotta, 2006, p. 100.