

Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX

Francisco Ruiz Ramón

University of Chicago

Me llamó la atención hace unos años, cuando me ocupé por primera vez del drama histórico español, el escaso número de estudios modernos sobre el drama histórico occidental producido durante los años anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y entre cuyos autores representativos se encuentran los nombres de T.S. Elliot, Anouilh, Montherlant, Arthur Miller, Bertolt Brecht, Peter Weiss, Aimé Césaire o Rodolfo Usigli, y entre los españoles, además de Valle-Inclán o Lorca, los de Alberti, Max Aub, Buero Vallejo, Sastre, Muñiz, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Gala o Domingo Miras.

Aparte del importante capítulo que Lukács dedicaba al drama histórico en su libro sobre *La novela histórica* (1ª ed. alemana de 1955) y de las preciosas reflexiones de Walter Benjamin esparcidas en sus *Escritos* y, sobre todo, en bastantes páginas de su *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1ª ed. 1963), el único libro reciente de importancia sigue siendo *The Historical Drama* de Herbert Linderberger (1975).

Dentro de la producción de dramas contemporáneos, que precede en varios años la reciente avalancha de novelas históricas, ocupa un puesto importante por su cantidad y su calidad, así como por su significación estética y su función ideológica, el drama histórico escrito dentro de la España de Franco. La estrecha relación entre el espacio ideológico cerrado, en términos políticos, religiosos o culturales, de la España franquista y la aparición, persistencia y coherencia interna, en términos de significación, de función y de dramaturgia, del drama histórico en el interior, o en relación con ese espacio, si bien explica o, por lo menos, da cuenta de su génesis y de algunas de sus formas expresivas, no agota, naturalmente, ni su sentido ni su alcance, los cuales trascienden su estricta circunstancia española. Tanto los modelos de drama histórico como su específica dramaturgia, producidos a partir de esa relación entre espacio histórico y forma dramática son válidos universalmente.

Lo que me propongo en esta ponencia, ateniéndome a los límites de tiempo asignado, es tratar de desmontar, tomando como modelo operatorio el drama histórico español, algunas de las piezas del intrincado aparato de relojería de esa estructura o construcción a la que llamamos drama histórico, centrándome específicamente aquí en las relaciones entre pasado y presente.

Como es bien sabido, todo relato histórico es, en principio, *analéptico*, y está construido sobre la separación de dos tiempos, el tiempo del objeto narrado y el tiempo del relato propiamente dicho. En el drama histórico, sin embargo, esa separación tiende a borrarse, e incluso a anularse, por virtud de las muy especiales relaciones dialécticas que el dramaturgo – es decir, el constructor de la acción dramática y el

constructor de la representación escénica – establece entre el pasado y el presente, entre el que llamamos "tiempo histórico", y el tiempo actual, que es el tiempo del dramaturgo y del espectador, es decir, el tiempo de la construcción del drama, el de su representación y el de su recepción.

Se ha afirmado muchas veces que la visión del mundo que la mayoría de los dramas históricos – me refiero siempre a los españoles – nos ofrece es el resultado de una laboriosa, astuta y compleja operación de montaje del autor, con la colaboración implícita y última del espectador, consistente en construir la visión del pasado en función del presente. No se trata solamente en ella de interpretar el pasado como metáfora, parábola o alegoría del presente para poder establecer toda una red de correspondencias analógicas entre ambos, bien por concordancia o por discordancia, ni tampoco de desenmascarar el pasado y su cristalización en falsos mitos desde el presente. Otras son también las funciones del drama histórico. Vale la pena citar al respecto, a dos autores de dramas históricos, conocido el uno, Buero Vallejo, desconocido el otro, Domingo Miras.

En unos *Encuentros de Teatro España-América Latina* en torno a los temas "Teatro y Proceso Político" y "El Dramaturgo frente a la interpretación de la historia", afirmaba Buero:

"El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora [...] El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede" (*PRIMER ACTO*, 1981, n^o 187, p. 19).

En la misma reunión, Domingo Miras, en su comunicación titulada significativamente "Los dramaturgos frente a la interpretación *tradicional* de la historia", hacía, entre otras, estas dos observaciones que queremos citar a continuación de las de Buero:

1) "La Historia es un enorme depósito de víctimas. Víctimas de muy distinta naturaleza y circunstancias, pero todas igualmente atropelladas por el curso de los hechos, ya se trate de luchadores armados por la libertad, ya de heterodoxos clandestinos, o minorías marginales. El teatro sigue siendo así esencialmente igual al que fue en otro tiempo, representación catártica del sacrificio del hombre, pero con la importante innovación de que sus antagonistas no son las fuerzas ciegas del destino, sino fuerzas sociales muy concretas que se pueden y se deben identificar."

Y 2) "Aunque catársis y didáctica se hallan juntas e inseparables en la totalidad del hecho dramático, hay una acentuación de la primera en el tratamiento de las víctimas y un predominio de la segunda en el

análisis que desvela y señala a los verdugos. La víctima reclama la identificación emocional, en tanto que el verdugo ha de someterse a un juicio que, como su mismo nombre indica, debe ser reflexivo y sereno" (*Ibid.*, p. 23).

Me parece interesante el que ambos dramaturgos, sin que sean óbice sus muchas diferencias personales y profesionales – edad, estilo dramático, etc... – ni el punto de partida teórico para su enfoque del drama histórico, coincidan en asignar a éste las mismas funciones: *catártica* (iluminación del presente o descubrimiento de la identidad por la representación ritual del sacrificio) y *didáctica* (entender, juzgar). En realidad, y en último término, ambas funciones clave remiten a lo que, en otro lenguaje crítico, solemos llamar *identificación* y *distanciación* (o extrañamiento), los cuales no pueden, a mi juicio, proponerse como opuestas, ni intencional ni estructuralmente, para formar la polaridad *teatro de identificación* / *teatro de distanciación*, según reclaman los brechtistas (no los brechtianos), sino, antes al contrario, como complementarias, ya que ambas funciones pertenecen por igual e inseparablemente, aunque en tensión dialéctica, a la naturaleza misma de la *mimesis* del drama como género. Es justamente esa relación dialéctica de las funciones catártica / identificadora y didáctica / distanciadora la que constituye el principio mismo organizador de la dramaturgia del drama histórico.

El acto de elección y de selección de la materia histórica – España de Felipe II (*Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos El Engañao*), España de Felipe IV (*Las meninas*, *El caballero de las espuelas de oro* o *La Saturna*), España de Fernando VII (*El sueño de la razón*, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, *El Fernando*) o la España de Isabel II (*De San Pascual a San Gil*), Numancia (*Crónicas romanas* o *La Numancia*) Suiza de Guillermo Tell o de Calvino (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes* o *M.S.V. o la sangre y la ceniza*) etc... – no es nunca inocente, pues es siempre un acto de complicidad con el presente. Cuando el dramaturgo configura la materia histórica elegida en situaciones conflictivas entre personajes que encarnan fuerzas históricas, situaciones, personajes y fuerzas responden a una doble clave dramaturgía, remiten a un doble referente y significan, a la vez, literalmente y simbólicamente en el proceso de recepción de su sentido. Doble clave dramaturgía, en efecto, por parte del autor en la lectura simultánea de dos sistemas históricos, el del pasado (A) y el del presente (B), entre los cuales, en el proceso u operación de su plasmación dramática (puesta en acción), construye un denso tejido de analogías, no entre elementos singulares (Fernando VII / Franco o Numancia / España), aisladamente, sino entre el haz de relaciones polisémicas y polisemánticas que movilizan todos los elementos dentro del sistema histórico A y todos los elementos dentro del sistema histórico B. Pasado y presente van reflejándose mutuamente, como dos espejos en movimiento frente a frente, cuyos dinámicos contenidos se descifran utilizando sus códigos recíprocos. Acción, palabra, personaje, significan literalmente en su sistema "histórico" – el del pasado – y simbólicamente en el sistema del autor y del espectador – el del presente. *Y viceversa*. Y es aquí donde funciona la trampa del "tiempo histórico", pues el autor ha superpuesto, pegándolos, el tiempo del relato al

tiempo del objeto narrado, interpretando recíprocamente uno desde el otro. El llamado tiempo histórico no es tal, sino puro *tiempo de la mediación*. O, a lo menos, un tiempo que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente, un tiempo construido en el que se imaginan, se inventan o se descubren nuevas relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido tanto del uno como del otro, así como del uno por el otro.

Pero además, es importante tener muy en cuenta el hecho de que las fuerzas históricas en conflicto que la acción plasma escénicamente en ese tiempo de la mediación, significan simultáneamente en los dos tiempos "históricos", no sólo en virtud de la operación estructuradora de la *mimesis*, sino también por virtud del marco ideológico de instalación del autor y el espectador, tanto en relación con el pasado como en relación con el presente; y es en esa captación simultánea del doble significado ideológico de la acción donde tiene lugar la síntesis que permitirá a la representación del drama histórico cumplir su doble función catártica // didáctica. Es ese marco ideológico, homogéneo para autor y espectador, que preside la selección de materiales históricos y su construcción en una acción dramática, el que establece, *ipso facto*, todo un sistema de relaciones de causalidad entre el pasado y el presente. Cuando el drama histórico termina no se cierra nunca sobre sí mismo, sino que se abre siempre al presente.

Permítaseme un ejemplo: el de *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo.

En *Un soñador para un pueblo* asistimos al proceso de derrota y fracaso de los sueños reformistas del ministro Esquilache. Sus sueños, llevados a la acción mediante medidas concretas, se fundan en la creencia y en la esperanza ilustradas de que el pueblo, provisionalmente en situación de minoría de edad política, llegará a ser, si se le suministran los medios y la ocasión, mayor de edad políticamente, y podrá comprender y ser dueño de sus destinos, cuando alcance la edad de conciencia que le haga libre porque responsable. Frente a esta gestión política afirmativa se opone, subrepticamente, otra de signo negativo que parte del principio, políticamente establecido e interesadamente inamovible, de que el pueblo es siempre, y por definición, menor de edad e incapaz por naturaleza para comprender, y al que, por tanto, no vale la pena educar. Consecuentemente es lícito y es lógico manipularlo como instrumento ciego, incapaz de transformación interior orgánica, incapaz de lucidez e incapaz de juicio. La única precaución a tomar, dada la peligrosa impredecibilidad del instrumento, es la de controlar su ceguera mediante el uso apropiado de algunos falsos mitos ideológicamente montados, con función de cebo, como son los del "patriotismo" nacionalista o la "tradicón sacrosanta", haciéndole creer – para eso está la propaganda organizada desde arriba – que es él, el pueblo, quien decide por la violencia la marcha de la Historia.

En el drama asistimos al triunfo de la gestión política negativa. Esquilache, para evitar una guerra civil, renuncia al poder y a su sueño reformador, pero no sin desmascarar a los verdaderos culpables, entregándolos al juicio del pueblo, único que tiene el derecho de juzgar, pero que no los juzgará, porque manipulado como objeto, se le habrá alienado la capacidad, la oportunidad y el derecho de juzgar.

La consecuencia de esta representación del pasado histórico, no ya como sucesión de acontecimientos, sino como configuración regida por la ley de la causalidad, seleccionada y manipulada ideológicamente por el autor, en donde las nociones trágicas, pero antihistóricas de Azar, Fatalidad, Destino han sido sustituidas por las de Libertad, Justicia, Responsabilidad, puesto que se nos muestran en acción unos agentes, unas causas y unos efectos, es la de la puesta en disponibilidad del sujeto de la historia presente – el espectador – incitado a reconfigurarla o juzgarla a partir y en virtud de la plasmación analógica que el dramaturgo le ofrece en la acción dramática del proceso de la pérdida de esa misma disponibilidad por parte del sujeto de la historia pasada – Esquilache, el pueblo. La analogía de las situaciones históricas – la de los personajes y la de los espectadores – construidas en el tiempo de la mediación dialéctica de acuerdo con el esquema víctima / verdugo de que hablaba Domingo Miras, son suscitadas por el dramaturgo para provocar precisamente su destrucción: lo que fue (primer referente) pudo no ser, pero fue por una serie de causas racionales o irracionales que el dramaturgo elige hacer ver y que el drama asume; en cambio, lo que es aquí y ahora (segundo referente) podría no ser o ser otro del que es, si decidimos cambiarlo, pues nada es *fatal*, sino causado.

La representación del pasado problemáticamente abordado desde la conciencia problemática del presente, apunta – es su razón política – a provocar en el espectador, no sólo una toma de conciencia de las contradicciones del presente, patentes o latentes en el pasado, sino también una toma de posición, consciente o inconscientemente política, que conduzca a asentir o a pensar en la necesidad o la conveniencia de una acción coherente, y real, que transforme, desviándolo o alterándolo, el proceso histórico en marcha. Cara a la praxis política, el propósito central de la confrontación analógica entre pasado y presente que el drama histórico propicia es la de negar dialécticamente la necesidad y la racionalidad de esa analogía. El drama histórico español – y muy especialmente el modelo bueriano de drama histórico – muestra que todo drama histórico es "abierto", no "cerrado", pues es de naturaleza interrogativa, no resolutive. La función catártica del drama histórico estriba en la necesidad de responder (por la acción o por la reflexión) en el presente a la interrogación hecha acción en el pasado que el drama espacializa. La configuración de ese espacio del drama, que no es ni el espacio histórico del pasado ni el espacio histórico del presente, sino ese tercer espacio – único propio del drama – al que he llamado "espacio de la mediación", se funda en una visión de la Historia no subjetiva, es decir, personal del autor y privativa sólo de él, sino en una visión paradigmática basada en los paradigmas de la memoria colectiva acumulados y sedimentados, e ideológicamente cristalizados en la conciencia histórica del espectador – español o no – que reflexiona sobre su propia historia, es decir sobre ese "depósito de víctimas" (Miras) para "entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede" (Bueno Vallejo). Reflexión, propia de la función didáctica del drama histórico, "que procede a partir de un modelo aceptado por todos y que se inscribe en la representación que la sociedad elabora de sí misma, para comprender sus desviaciones pasadas, valorar críticamente su imagen presente y dirigir las líneas de su porvenir", según las palabras de Robert Abirached (1978: 45).

El mejor drama histórico – y de nuevo pensamos en el modelo bueriano de drama histórico – es, a nuestro juicio, aquél en el que esa visión paradigmática de la Historia está dialécticamente estructurada, y, sin operar ningún tipo de discriminación ideológica, incluye indiscriminadamente la tensión entre fuerzas y valores antagónicos que hace igualmente valiosos dramáticamente a la víctima y al verdugo, sustentado cada uno en razón suficiente, la cual introduce el coeficiente *libertad* y expulsa el coeficiente *fatalidad*. Cada uno de ellos dotado de dinamismo propio, aunque ética y políticamente favorezcan una actitud de repulsa o de adhesión por parte del espectador, cuya responsabilidad es, precisamente, la de elegir y de juzgar.

BIBLIOGRAFIA

Abirached, Robert

1978 *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París: Grasset.

Benjamin, Walter

1963 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Francfort del Meno: Suhrkamp Verlag.

Linderberger, Herbert

1975 *The Historical Drama*. Chicago: University of Chicago Press.

Lukács, György

1955 *Der historische Roman*. Berlín: Aufbau-Verlag.