

Realidad histórica y ficción dramática, una aproximación a la producción dramática del tema histórico en el período 1939-75

ANA PADILLA MANGAS

En líneas generales, pese a lo controvertido del término, el drama histórico, como todo drama, es una obra de invención pero situada en el pasado del espectador tanto inmediato como mediato, donde pueden confluír elementos ficticios y reales. Actualmente se tiende a incluir el presente histórico, con todas las manifestaciones que engloba (teatro documental, social, testimonial...), en el teatro histórico.

De cualquier forma, lo que interesa es que esta vía dramática es una labor de creación que deja entera libertad a la imaginación, intuición o poesía, abriendo nuevas vías a la comprensión de la Historia.

Elección de periodos históricos

En el contexto de la producción dramática 1939-75, el teatro histórico ocupa un lugar muy destacado. Los autores han encontrado una cantera interminable en la historia y han recreado personajes y situaciones a partir de figuras y hechos del pasado. El recurso a la historia les ha valido al mismo tiempo como fuente de inspiración y como objeto dramático, si bien, la diversidad de autores, la multiplicidad de periodos donde elegir, el distinto juicio de la historia y la diferente finalidad dramática, ha determinado que la primera nota de esta producción, a la que nos referimos y que puede denominarse teatro histórico en sentido amplio, sea el que no haya convergencia en los temas tratados, en las técnicas utilizadas, ni en los personajes a los que se han aproximado; no

obstante, también como apreciación de conjunto, se advierte una preferencia casi absoluta por la historia de España en detrimento de la historia universal.

En líneas generales, la producción dramático-histórica abarca diversos periodos que van, salvo algunas excepciones como *Cronicón del Medievo*, de Lauro Olmo, o *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), de Alfonso Sastre (donde dramatiza la leyenda del héroe nacional suizo del S. XIV) desde 1540 hasta 1972.

Clasificando las obras históricas por siglos sobresalen los siguientes periodos de la historia:

Siglo XVI. La mayoría de los autores dramáticos que se centran en este siglo escogen la segunda mitad del mismo; el reinado de Felipe II. Las obras cuyo tiempo dramático transcurre en este periodo son: *Don Carlos* (1940), de Salvador de Madariaga, que abarca los años comprendidos entre 1557 y 1558. *Felipe II* (1957), de José M.^a Pemán 1557-1598.

El proceso del arzobispo Carranza (1964), de Joaquín Calvo Sotelo, cuya acción se desarrolla en los años que van desde 1559 hasta 1576. *El Engaño* (1972), de José Martín Recuerda, que se centra en la década de 1540. *La tragicomedia del Príncipe Don Carlos* (1971) y *Miserere para medio fraile* (1966), de Carlos Muñiz, ocupan; la primera, los años que van de 1559 a 1568 y la segunda se centra en 1577. *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974) de Antonio Gala, se desarrolla en 1559 y finalmente, *La Saturna* (1974), de Domingo Miras, cuya acción transcurre en la década de 1580.

Siglo XIX. De nuevo Buero Vallejo vuelve su mirada a la historia con dos obras: *El concierto de San Ovidio* (1962), cuya acción esta vez, tiene lugar en París en 1771, unos años antes de la revolución francesa y *Un soñador para un pueblo* (1958), que transcurre durante el Despotismo Ilustrado en el reinado de Carlos III (1766).

El siglo que inspira mayor número de obras es el XIX, debido a su propia densidad dramática y política. Siglo rico en hechos y figuras, y que por sus distintos regímenes conviene sistematizar. Comenzando con la monarquía absoluta de Fernando VII, tres obras se inspiran en este periodo; *El sueño de la razón* (1970), de Antonio Buero Vallejo, que transcurre en 1823. *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* (1970), de José Martín Recuerda, que también se desarrolla en la década absolutista, 1831 y *El Fernando* (1972), del Teatro Universitario de Murcia, cuyo tiempo dramático se centra en los acontecimientos de 1814.

Continuando con la segunda mitad de siglo; el reinado de Isabel II y más concretamente la sublevación de los artilleros de San Gil, sirve de inspiración para la obra de Domingo Miras *De San Pascual a San*

Gil (1974) cuya acción transcurre en el periodo 1843-1868.

Sobre la I República, escribe Rodríguez Méndez *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) centrándose en la revolución cantonal de dicha ciudad, o sea, en 1874.

Finalizada la I República y con ella el sexenio revolucionario (1868-1874), el 28 de diciembre de 1874, comienza la Restauración con la proclamación en Sagunto de Alfonso XII por parte del general Martínez Campos. Este periodo da lugar a la creación de varias obras dramáticas de muy distintas tendencias. Así, Luca de Tena escribe, *¿Dónde vas Alfonso XII?, estampa romántica* (1956), escenificando relatos y anécdotas del popular monarca y *¿Dónde vas triste de tí?, comedia histórica* (1959), continuación de la primera.

También sobre el periodo de la Restauración escribe Rodríguez Méndez tres piezas: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965) cuya acción transcurre en el significativo año de 1898, *El vano ayer* (1966) e *Historia de unos cuantos* (1970), crónica dramática enfocada en varios momentos claves como el año 1898, boda de los reyes, 1906 atentando, 1920 guerra de Marruecos y derrota de Melilla.

Con otra obra semejante, también estructurada a modo de crónica histórica, entramos en el S. XX, se trata de *El Camarada oscuro* (1972), de Alfonso Sastre, que comienza en la Barcelona de 1902 y termina en el Madrid de 1972.

Con *Vagones de madera* (1959) y *Flor de Otoño* (1973), vuelve Rodríguez Méndez a escribir desde la historia. En torno a dos fechas claves de la primera mitad de siglo, construye sus dramas; la primera, 1921 con la guerra de Africa, la segunda en 1930, último año de la Dictadura de Primo de Rivera.

Desde el fin de la Dictadura de Primo de Rivera hasta el final de la guerra civil se ocupa López Mozo en *Anarchía 36* (1971). También la guerra civil como tema aparece en *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), escrita en el exilio por Rafael Alberti. Esta obra tiene como base la fusión de dos fechas: 1808 y 1936.

Finalmente, la segunda guerra mundial como objeto dramático ocupa parte de la producción teatral del también exiliado Max Aub. Cuatro obras giran en torno a la contienda: *De un tiempo a esta parte* (1939), que tiene lugar en Viena en 1938. *San Juan* (1942), también centrada en 1938. *Morir por cerrar los ojos* (1944) localizada en la Francia de 1940 y finalmente *El rapto de Europa* (1944) cuya acción transcurre en Marsella en 1941.

Distintas tentativas del teatro histórico

Después de haber fijado nuestra atención en mostrar una panorá-

mica de las épocas y hechos históricos que han sido objeto de interés por parte de los dramaturgos para elaborar sus obras, cabe preguntarse por qué y como utilizan los autores la historia, intentando no perder nunca de vista la influencia del propio presente en el dramaturgo, sus puntos de vista y su ideología.

Así, el teatro histórico en las primeras décadas del siglo XX, nos presenta unos dramas que encarnan la versión oficial de la historia española. Este conocimiento del pasado fue convencional; se representaba un pasado glorioso, que exaltaba las antiguas hazañas y virtudes nacionales.

Este teatro de signo antirrealista está en conexión "con la nueva estética modernista, con la cual sólo superficialmente y sólo en sus comienzos estará entroncado el teatro poético. Pronto una nueva influencia se hará sentir, desplazando al modernismo: la influencia del drama romántico, despojado de su énfasis formal y de su carga patética y, a través de éste, la del drama nacional del Siglo de Oro"¹.

Predomina el drama histórico-poético, dando lugar a un teatro, ante todo brillante. De entre el pasado escogen periodos gloriosos tratados ideológicamente con un carácter acrítico y apologético, presentando un pasado que no fue así, una deformación de la realidad histórica, no a nivel de datos sino de interpretación.

Cualquier momento brillante del pasado se utilizaba como manipulación política o como ejercicio de nostalgia. Según Torrente Ballester: "En el mejor de los casos, el teatro histórico español contemporáneo es pura nostalgia; en los casos peores, engaño y evasión"². Daba una visión apologética del pasado, exaltando la nobleza, el valor, la caballeridad... virtudes todas ellas propias de la raza. Patriotismo, entendido como exaltación de los valores ancestrales, intentando devolver (al igual que los románticos) la confianza y dignidad a un país empobrecido. Es un teatro aporético, sin ningún tipo de crítica, pese a surgir en plena crisis de la conciencia nacional después del desastre del 98.

Prototipo de estos dramas históricos son: *Aben Humeya* (1914) de Francisco Villaespesa y *En Flandes se ha puesto el sol* (1910) de Eduardo Marquina.

En este panorama teatral hay dos esfuerzos aislados por desmiti-

1 RUIZ RAMON, Francisco: *Historia del Teatro Español S. XX*, Madrid, Ed. Cátedra. 1977. pág. 63.

2 TORRENTE BALLESTER, G.: *Teatro español contemporáneo*, Madrid. Ed. Guadarrama. 1957. pág. 380.

ficar la Historia y adentrarse en ella: Valle-Inclán y F. García Lorca, el primero con *Farsa y Licencia de la reina castiza* (1920) y el segundo con *Mariana de Pineda* (1926).

Posteriormente, pero en la misma línea ideológica tenemos a D. José M.^a Pemán con las obras más notables y de mayor éxito; *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), *El Divino Impaciente* (1933), *Los tres etcéteras de don Simón* (1958) y *Felipe II* (1957), y a Ignacio Luca de Tena con *¿Donde vas Alfonso XII?* (1957) y *¿Dónde vas, triste de tí?* (1959). En estas dos obras de Luca de Tena, se escenifica la anécdota, no la historia, ésta, según la clasificación que hace Kott³, es representada o más bien repetida en el escenario, por unos actores disfrazados de personajes históricos. Estos conocen la historia, la han aprendido de memoria y rara vez se salen de su papel. Luca de Tena interpreta la historia, pero no la dramatiza, se atiene a ella incluso textualmente, en escenas que así lo requieren. En definitiva, sacrifica lo más profundo de la historia en aras de lo más anecdótico.

Desde una óptica diferente, la Historia se puede ver como protagonista de la tragedia, no es la historia tratada como decorado, escenificación o simplemente como fondo, sino la Historia sentida trágicamente. Este sentir trágico de la Historia lo divide Kott en dos tipos básicos; en el primero la Historia tiene sentido, es razonable y comprensible, siendo lo trágico el precio del progreso que la humanidad debe pagar. El segundo modo de sentir lo trágico en la Historia, "está basado en la convicción de que la Historia no tiene sentido y que es inmóvil, o repite siempre su cruel ciclo; que es una fuerza elemental, igual que el granizo, la tormenta o el huracán, igual que el nacimiento y la muerte"⁴.

Así pues, Kott establece una equivalencia entre tragedia y lo absurdo de la Historia; esta relación es muy discutida por Ricardo Doménech⁵ que siguiendo a Borel piensa que lo trágico excluye lo absurdo.

En líneas generales para la mayoría de nuestros dramaturgos contemporáneos, la Historia tiene sentido y es de aquí precisamente de donde parten. Tratan de romper la analogía entre el "es" y el "fue", entre el pasado y el presente. Lo que es pudo dejar de ser. Es precisamente en la libertad, en la lucha del hombre donde reside este antidetermi-

3 KOTT, Jan: *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona. Ed. Seix Barral. 1969. págs. 50 y 55.

4 *Ibidem.* pág. 52.

5 DOMENECH, R. *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid. Ed. Gredos. 1973. Pág. 128, nota 2.

nismo, lo que "fue" pudo no haber sido, quedando una tragedia abierta, esperanzadora, que puede asumir el espectador en su presente histórico. Esta es la base del drama histórico moderno.

La conciencia trágica de la Historia aparece en nuestro teatro con una temática muy amplia, abarcando asuntos míticos como en *La Tejedora de sueños* (1952), de A. Buero Vallejo sobre el mito de Ulises y Penélope o temas legendarios como en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), obra en la que Sastre vuelve a dramatizar (ya lo hizo Shiller) la leyenda del héroe nacional suizo en su lucha frente al dictador Gessler. Si en su origen el conflicto fue histórico, lo envuelve más tarde la leyenda.

Otra posibilidad, y muy abundante, es la de los asuntos sacados de la historia pero sin personajes históricos. En este caso se dramatiza, generalmente, a personajes ficticios que forman la intrahistoria y cuya existencia es verosímil. Así encontramos en *Vagones de madera*, de Rodríguez Méndez, a unos soldados que se dirigen a la guerra de África, ignorando el por qué y el para qué de la misma. O *Flor de otoño*, del mismo autor, donde todos los personajes son ficticios, al igual que en las obras de Max Aub. Estos personajes aunque no son existencial y situacionalmente históricos, sí se enmarcan en un periodo histórico claramente delimitado. Finalmente, hay que tener en cuenta las obras cuyos personajes son existencial y situacionalmente históricos, entes que existieron y cuyas vidas o épocas en las que vivieron se van a dramatizar. Así sucede con la mayoría de las obras históricas de Buero Vallejo, como en *Un soñador para un pueblo*, donde aparece Esquilache, *Las Meninas*, Velázquez o *El sueño de la razón*, Goya.

El nuevo drama histórico, que comienza con *Un soñador para un pueblo* en 1958, elabora la elección de la época y de los personajes, en función de la temática que van a exponer. No van a evocar supuestas grandezas nacionales de otros tiempos, ni ofrecer brillantes escenas que tranquilicen al espectador, ya que "atenerse en el teatro a interpretaciones históricas tradicionales equivaldrá a convertirlo en una rémora paralizante de la formación del espectador y no en un estímulo de sus instancias críticas"⁶.

Estos dramaturgos van a adoptar, ante todo, una posición crítica ante la Historia, teniendo su raíz esta vuelta al drama histórico, en el presente; sus contradicciones y sus posibilidades.

El drama histórico ha de servir como conocimiento para el pre-

6 BUERO VALLEJO, A.: "A cerca del drama histórico", en *Primer Acto*. Madrid, n.º 187, 2.ª época. Diciembre 1980 - Enero 1981. pág. 18.

sente, (Independientemente de su utilización como pretexto para la censura), estableciéndose una relación estrecha entre lo que “fue” y lo que “es”, entre el pasado y el presente.

Al elegir la materia histórica, el dramaturgo intenta ante todo hacer ver al espectador su propia realidad histórica, intentando provocar en él una toma de conciencia. Por ello escoge periodos problemáticos, personajes en crisis... siempre desde un pensamiento crítico que no acepta los tópicos históricos, por ello, dice A. Buero Vallejo⁷, excusándose de lo manido del término; que todo dramaturgo no tradicional debe crear un teatro histórico “desmitificador” o “desalienador”, debe ser un teatro que denuncia lo que hay debajo de la máscara de los personajes mitificados y las circunstancias, sin correr el peligro de convertirse a su vez en mito el rostro que hay debajo de la máscara. Se trata, pues, de desenmascarar a la historia; la pasada y la presente, desembocando en una operación de desmitificación, desmitificación también del pasado y del presente.

En esta línea se encuadra el tratamiento que Buero Vallejo da a la historia, respondiendo a lo que Ruiz Ramón denomina “visión dialéctica”: “Las fuerzas históricas en conflicto que la acción plasma escénicamente, significan simultáneamente, por virtud del marco ideológico de instalación del autor y del espectador, tanto en relación con el pasado como en relación con el presente, y es en esta captación simultánea del doble significado de la acción donde tiene lugar la síntesis dialéctica, puesto que el marco ideológico-homogéneo para autor y espectador, que preside la construcción de la acción y la selección de los materiales históricos, establece, —ipso facto—, todo un sistema de relaciones de causalidad entre el pasado y el presente”⁸.

La unidad en la dramaturgia de Buero Vallejo reside en la conexión que el autor establece entre pasado y presente, encarnando los momentos significativos que escoge, en personajes individualizados.

En *Un soñador para un pueblo* (1958), Buero Vallejo, presenta como protagonista a Esquilache, ministro de Carlos III. Este personaje es un soñador que desea la reforma de los españoles con medidas concretas, tiene ilusiones de progreso que se proyectan hacia el futuro. Pero todo esto requiere la colaboración del pueblo, colaboración que no tiene ni tendrá. El ministro, para lograr este fin, piensa que hay que educar al pueblo para que no sea manejado, ya que éste no siempre se-

7 *Ibidem.* pág. 19.

8 RUIZ RAMON, F.: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid. Ed. Cátedra. 1978. págs. 222-225.

rá menor de edad como cree su antagonista Ensenada, que opina que el pueblo debe ser manipulado:

ENSENADA: "No se puede reformar de otro modo. Recuerda nuestra divisa: "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo". El pueblo siempre es menor de edad.

ESQUILACHE: (lo mira con curiosidad). No me parece que des su verdadero sentido a esas palabras... "Sin el pueblo", pero no porque sea siempre menor de edad, sino porque todavía es menor de edad"⁹.

Esquilache, para evitar una guerra civil, renuncia al poder y a su sueño reformista. La tragedia, aparentemente queda cerrada, pero la esperanza late, materializándola el autor en el personaje de Fernandita, que representa al pueblo. Llegará un día, en que a pesar de los fracasos de muchos soñadores el pueblo alcanzará su mayoría de edad.

La segunda obra histórica de Buero, *Las Meninas* (1960), nos presenta un modo caracterizado por la corrupción, la irresponsabilidad individual, la ocultación de la verdad. Mundo dominado por los mitos del orden, de la felicidad y la grandeza de la patria, que funcionan como instrumentos de alienación.

La base histórica del tema dramático es el siglo XVII, época de decadencia española en lo político, moral y económico. En el interior de ese mundo vive el intelectual Velázquez, hombre rebelde y defensor de la verdad y el arte. Por el contrario, su antagonista El Marqués, es práctico y egoísta. Representante de la nobleza ambiciosa y reaccionaria de una corte dirigida por un monarca débil como es Felipe IV.

Dos personajes entienden la actitud de Velázquez: la infanta M.^a Teresa y Pedro. Este último, personaje clave en la obra, cumple la misma función que Fernandita en *Un soñador para un pueblo*. Pedro ha hecho realidad lo que en Velázquez es actitud intelectual.

"Velázquez, en Palacio; Pedro Briones, en la calle, en prisión... El arte del primero y la acción directa del segundo responden a un mismo sentimiento de rebeldía frente a la España en que viven, y comportan una esencial reciprocidad: el arte de Velázquez no sólo expresa la verdad por la que Pedro lucha, sino que se confiere un sentido profundo a esa lucha; sin Pedro —sin todo lo que Pedro es y simboliza—, el arte de

9 BUERO VALLEJO, A.: *En la ardiente oscuridad. Un soñador para un pueblo*. Madrid. Espasa-Calpe. Col. Austral 1977. pág. 111.

Velázquez carecería a su vez de un sentido profundo”¹⁰.

La muerte de Pedro motivará la decisión de Velázquez de decir públicamente la verdad, de esta forma el pintor asume su muerte:

VELAZQUEZ: “Es una elección, señor. De un lado, la mentira una vez más. Una mentira tentadora: sólo puede traerme beneficios. Del otro, la verdad. Una verdad peligrosa que ya no remedia nada... Si viviera Pedro Briones me repetiría lo que me dijo antes de venir aquí: mentid si es menester. Vos debéis pintar.

Pero él ha muerto... (Se le quiebra la voz), El ha muerto. ¿Qué valen nuestras cautelas ante esa muerte?. ¿Qué puedo dar yo para ser digno de él. Si él ha dado su vida? Ya no podría mentir. Ese pobre muerto me lo impide... Yo le ofrezco mi verdad estéril... (vibrante). ¡La verdad, señor, de mi profunda, de mi irremediable rebeldía!

EL REY: ¡“No quiero oír esas palabras”!¹¹

El tercer drama perteneciente al “ciclo histórico” de Buero Vallejo es *El Concierto de San Ovidio* (1962). En esta obra continúa la temática base de su producción, es decir, la indagación sobre el hombre y la sociedad.

La acción, que transcurre en París en 1771, se centra en un grupo de ciegos del Hospicio de los Quince-Veintes, que son contratados para dar un grotesco concierto en un barracón de la feria de San Ovidio.

De entre estos ciegos sobresale David, que se rebela luchando por recobrar la dignidad y libertad del hombre. El grupo de ciegos son seres aplastados por la miseria, personajes que carecen de toda esperanza y confianza en sí mismos, que degradados en su dignidad humana, ya no esperan nada de la sociedad, por ello son explotados y humillados por el negociante sin escrúpulos Valindin.

El final con la muerte de David por haber matado a Validin, hace pensar en una tragedia cerrada, pero de nuevo, un personaje hace que cobre sentido. Se trata de Valentin Haüy, espectador de la orquestina

10 DOMENECH, R.: *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid. Ed. Gredos 1973. pág. 175.

11 BUERO VALLEJO, A.: *Hoy es fiesta. Las Meninas. El tragaluz*. Madrid. Ed. Taurus. Col. El Mirlo Blanco. 1974. pág. 282.

de ciegos, al que el degradante espectáculo le impulsó a dedicar su vida a los invidentes.

Se cumple de esta forma el sentido catártico de la tragedia. La lucha de David por la libertad y dignidad humana no termina en fracaso total.

Sin embargo, un hombre murió ahorcado y, como Valentin Haüy, el espectador no debe aceptar su buena conciencia:

VALENTIN HAUY: "(lee) —Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los Quince Veintes, y repetido cada día durante cerca de dos meses, provocaba las risotadas de aquellos que, sin duda, nunca han sentido las dulces emociones de la sensibilidad.

(. . .)

Es cierto que les estoy abriendo la vida a los niños ciegos que enseñó; pero si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte?. ¿Quién la rescata?(. . .)"¹².

La preocupación real de Buero Vallejo por la historia no excluye la posibilidad de que escoja una temática histórica para plantear problemas de nuestro presente, según R. Domenech estas obras "se erigen como un proceso a la historia de España, y se presentan ante el espectador como una meditación acerca del pasado y del destino de un pueblo, instándole a tomar una conciencia histórica y una conciencia trágica de su historia"¹³.

La búsqueda en la historia de lo más esencial, lo más verdadero, lo más problemático, lleva a algunos dramaturgos a plantear la historia desde la preocupación de la sociedad española. Y esta apreciación la confirma Rodríguez Méndez que, en relación a su propia obra comenta: "Mi teatro se refiere siempre a la sociedad española. A la sociedad actual, fundamentalmente, pero a la vez es heredada directa de la sociedad del siglo pasado. (. . .) trato de expresar dramáticamente los sufrimientos, frustraciones y esperanzas de la sociedad en todos sus estratos: desde los infra-hombres de las *Bodas*... a los niños burgueses y canallas de

12 BUERO VALLEJO, A.: *El concierto de San Ovidio. La fundación*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. Col. Austral 1977. págs. 124-126.

13 DOMENECH, R. *Ob. cit.* pág. 200.

Flor de otoño. Mi teatro podría catalogarse como una serie de episodios sociales españoles”¹⁴. Por ello cobran especial significación los versos de Machado, pertenecientes al poema “El pasado efímero”, que encabezan su obra *El vano ayer*:

“El vano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero”.

Este “vano ayer” se centra para Rodríguez Méndez en el mundo de la Restauración: “trato la época de la Restauración” porque creo que aquí siempre hemos andado entre Restauración y Reconquistas. Esa “Re”, siempre terrible, aparece una y otra vez. Desde comienzos del diecinueve, salvo breves periodos revolucionarios, hemos andado con la vista atrás. Los matices, naturalmente, han cambiado, pero creo que, en lo sustancial, nuestra sociedad se estancó en el diecinueve (. . .) Yo me he ocupado del lumpen de los tiempos cronológicamente lejanos, pero, en realidad, me interesa el de nuestro tiempo”¹⁵.

El significado que la Restauración tiene para Rodríguez Méndez, queda claro en *El vano ayer* y en *El círculo de tiza de Cartagena*, donde existe una continua pervivencia del pasado en el presente, pervivencia que se prolonga hasta el espacio histórico del espectador.

El tema de la sociedad española lo materializa en seres infra-humanos del Madrid barriobajero con los personajes de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, o en los pobres soldados de Vagones de madera, que se encuentran en una situación, la guerra, no buscada por ellos.

En *Bodas...* llega el dramaturgo a adoptar la base ideológica y estética del 98, fecha, por otro lado, en la que se desarrolla la acción. Así, suele encabezar sus obras con citas de Machado, existiendo también, en cuanto a las acotaciones y tratamiento del tema se refiere, cierta afiliación Valle-inclanesca.

Esta obra, inspirada en nuestro teatro menor, donde se mezcla la estampa popular de los dibujos goyescos, presenta a un personaje; el Pingajo, ser infrahumano, que es rechazado por un orden que sólo lo acepta como esclavo.

El Pingajo no reconoce su propia vileza, sólo cuando cree que va

14 RODRIGUEZ MENDEZ, J. M.: *Flor de Otoño*. Madrid. Ed. M. K. Col. Escena 1975. pág. 89.

15 MONLEON, J.: *Cuatro autores críticos*. Granada. Ed. Gabinete de teatro y secretariado de extensión universitaria. 1976. pág. 89.

a perder lo único que posee; las primicias de la virginidad de su novia, reaccionará motivado por la ternura, recobrando así su dignidad. Dignidad que para él sólo es posible conseguir a través del delito.

Finalmente, el Pingajo morirá fusilado, protagonista de un ritual que no entiende. La alucinante escena es la siguiente:

VOZ DEL TENIENTE: "Rodilla en tierra... ¡Ar! (Pausa. Estallan los chillidos de la Carmela). Carguen... ¡Ar! (se oye el ruido de los cerrojos al cargar el arma y el pobre Pingajo que ha cerrado los ojos se desploma en el suelo. Aparece el Teniente enfurecido y avanza hacia el caído Pingajo).

EL TENIENTE: ¡Será gili este tío...! ¿Pos no se ha desmayao? (. . .) Amos aver si le hacemos volver en sí. Me cagem... (Le agitan entre los dos. Le dan cachetillos en la cara. El Pingajo abre los ojos asombrado y les mira como si ya estuviera en el otro mundo). (. . .) (Le levantan entre los dos. El Pingajo está desorientado). Aquí no hay una mala estaca donde atarle. Ni una mala tapia... Mira que tengo dicho veces que éste no es sitio para fusilar... (Al Pingajo) Y a ver si no estás tan atontao tú. A ver si eres hombre que paeces una mujercilla tú también. Hasta que no oigas el disparo no te tiés que mover. Quieto ahora. (Le deja bien colocado, como si fuera a hacerle una fotografía, y vuelve de prisa a desaparecer)"¹⁶.

Las obras históricas de Rodríguez Méndez no tienden nunca al drama heroico, los personajes que maneja son humildes y ambiguos, estando ligada la significación de los mismos a la estructura social. Su visión de la historia se opone a una imagen idealizada y grandilocuente, resultando en estas obras, una repulsa a la Restauración.

"Rodríguez Méndez sería —dice Monleón— una especie de réplica al Pemán de *Cuando las cortes de Cádiz* y aún al abstracto populismo de *La Lola se va a los puertos*, de los Machado. Nuestro autor intentaría una crítica histórica —y, por tanto, un esbozo de nuevo teatro po-

16 RODRIGUEZ MENDEZ, J. M. "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga". *El teatro y su crítica*. Málaga. Ed. Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga. 1973. pág. 519.

lítico— allí donde sólo había idealismo reaccionario, estampas sentimentales o heroínas retóricas”¹⁷.

En la misma línea de *Bodas...*, es decir, con la utilización intencionada del sainete, escribe Rodríguez Méndez en 1970, *Historia de unos cuantos*. Es una crónica dramática de la España popular, encarnadas en dos familias de barrio madrileño, que se centra en varios momentos claves de la Historia de España. A través de esos momentos - 1898 - 1906 - 1920 - 1921 - 1931 - 1936 - 1940 - muestra el autor a unos personajes que conforman nuestra historia con sus rencores, esperanzas y desesperanzas.

Este tipo de obra histórica, construida a modo de reportaje dramático es a lo que Ruiz Ramón denomina “la visión sincopada”¹⁸, denominación que afecta también a *Anarchía 36* (1971) de López Mozo y a *El camarada oscuro* (1972), de Alfonso Sastre. En ambas, se combina la estructura episódica y las técnicas del teatro documento, apareciendo el proceso histórico sincopado en momentos significativos. Así, en *Anarchía 36*, aparecen carteles con las fechas más representativas desde 1931 a 1936.

En esta obra se mezclan los personajes ficticios con los históricos (Federica, Francisco... junto a Azaña, Prieto...), dándose también una incorporación de fotocopias, carteles, proclamas,... etc. todo esto ayuda a la ruptura de la acción en cuadros que hacen progresar la acción dramáticamente:

“En sustitución del cartel en que se leía —España 1931— aparece otro con la leyenda:

Agosto 1932

El general, impulsado por las palabras del Cardenal Turia, trepa por el esqueleto de la tribuna y desde una mediana altura gesticula como si pronunciara un discurso a un imaginario auditorio. Su andar se quiebra al mismo tiempo que cesa una música triunfal que servía de fondo a sus gestos. Mientras en un nuevo cartel en el que se lee:

Aborta un levantamiento militar, desciende, el general es apresado...

.....
1933”¹⁹

- 17 MONLEON, J. “Teatro popular: La respuesta de Rodríguez Méndez” Introducción a R. Méndez. *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*. Madrid. Ed. Taurus. Col. Primer Acto. 1968. pág. 34.
- 18 RUIZ RAMON, F.: *Estudios de ...*, Ob. cit. pág. 226.
- 19 LOPEZ MOZO, J.: “Anarchia 36” en *Pipirijaina*. Madrid, n.º 6. Enero-Febrero 1978. págs. 15-17.

El tema de *Anarchia 36* es una denuncia de la desunión ideológica de las distintas agrupaciones de izquierdas, dándose una visión de la guerra civil bajo el aspecto de la lucha interna entre anarquistas y comunistas.

También la historia se ve como profundización del presente en obras cuyo objeto a dramatizar es el pasado inmediato, estas obras, tradicionalmente, no suelen considerarse históricas por no existir la distancia o alejamiento del pasado, característica fundamental, siempre asociada al teatro histórico.

El pasado inmediato aparece estrechamente conectado con el autor en las obras históricas de Max Aub y Alberti llegando a ser los hechos que se dramatizan, presente del autor y público.

Esta "visión épica del pasado inmediato"²⁰ aparece en la producción histórica de Max Aub cuyo asunto, en líneas generales, es la Segunda Guerra Mundial, y en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti que trata de la guerra civil española. Ambos autores tienen también en común, el haber escrito en y desde el exilio, estando, pues, fuera de la sociedad de censura, establecida en la época franquista.

Rafael Alberti desarrolla la acción de *Noche de guerra...* en el Madrid sitiado de 1936, dentro de la sala grande del Museo del Prado. Aquí los personajes se reúnen para organizar la defensa. Ahora bien, estos personajes, de los que sólo dos son reales (Miliciano 1.º y 2.º) provienen la mayoría de "Los fusilamientos del 3 de Mayo":

FUSILADO: "...¿Yo? ¡Pchss! Amí me fusilaron en la Moncloa. Con las manos atadas. Por lo del 2 de mayo en la Puerta del Sol. ¡Perros franceses! No sé cual es mi nombre. Lo olvidé. Puedes llamarme el Fusilado"²¹.

Se trata de la guerra del pueblo español sitiado, elaborando el autor la fusión de las fechas 1808 y 1936.

Dos noches distantes en el tiempo pero el mismo significado, porque: "los personajes de 1808 (. . .), hérores de la resistencia contra las tropas napoleónicas, sin dejar de ser lo que fueron, son los nuevos héroes de la resistencia contra las tropas franquistas, con la particularidad

20 RUIZ RAMON, F.: *Estudios...*, O. cit. pág. 229.

21 ALBERTI, R.: *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Madrid. Ed. Cuadernos para el diálogo 1976. pág. 87.

de que el tiempo del drama no es sólo pasado absoluto ni el presente actual, sino el presente histórico, superación e integración, a la vez, de ambos²².

Finalmente, Max Aub se inspira, de una forma directa, en la realidad política de la Europa abatida por la Segunda Guerra Mundial, por ello, aunque parte de su obra perteneciente al "teatro mayor" es considerada por la crítica como teatro histórico, tiene una fuerte conexión con el teatro documento.

Los cinco dramas históricos de Max Aub convergen en presentarnos la tragedia de una colectividad, como un amplio testimonio del colapso que sufrió Europa bajo el fascismo: En *San Juan* un grupo de judíos huyen de los nazis esperando que algún país les acoja.

El tema de esta travesía es el dolor. "Un dolor universal que testimonia el asombro del mundo ante la enmascarada y ahora desvelada capacidad destructora del hombre. El pasaje del San Juan, perdido en alta mar, al filo del naufragio, es un símbolo, y, a la vez, una realidad histórica, abordada por Max Aub con voluntad testimonial²³.

Esta obra es una acusación a las naciones libres que niegan la entrada de estas víctimas del nazismo, invalidando de esta forma el dramaturgo, el esquema vencidos-culpables y triunfadores-inocentes. Sirva de ejemplo lo que dice un personaje de *San Juan*:

ESTHER: "... clavaban a los muchachos en cruz, enterraban vivos a los niños, abrían a las mujeres en canal. Griegos, franceses, ingleses, y Petlura, y Denikin. ¿Aún os quejais hoy?. Yo creía entonces que el mundo entero iba a levantarse y vengarnos. Si, si ... Nada. Nada. El silencio. La nieve sobre las ruinas. Y el olvido ¡Estar bajo la violencia de los demás y no poder hacer más que recomerse los hígados!... (. . .)"²⁴.

El mismo éxodo: refugiados que huyen del fascismo, aparecen en *El rapto de Europa*. En esta ocasión, el dramaturgo, a través de la protagonista, americana de sesenta años que ayuda a los refugiados facilitándoles la huida a Latinoamérica, presenta una posición liberal y humana. El problema general se sustituye por el individual; la esperanza no hay

22 RUIZ RAMON, F.: *Historia....*, Ob. cit. pág. 217.

23 MONLEON, J.: *El teatro de Max Aub*. Madrid. Ed. Taurus 1971. pág. 56.

24 AUB, M.: *Teatro completo*. Madrid. Ed. Aguilar. 1968. pág. 393.

que buscarla en ningún sistema, sino en los comportamientos de individuos concretos.

En la obra *De un tiempo a esta parte*, la tragedia colectiva está contenida en la tragedia personal de Emma, único personaje que a través de un monólogo, se nos presenta como víctima de la historia moderna.

También, en *Morir por cerrar los ojos*, asumiendo la temática general de las obras anteriores, acusa con un procedimiento amargo y duro a la Francia que cierra los ojos ante el peligro nazi.

Por último, *No*. La acción que transcurre en el Berlín ocupado, muestra alternativamente el sector ruso y americano, ambos iguales en sus procedimientos. Los personajes de *No* se encuentran en un mundo absurdo y ante una burocracia delirante, denunciando con ello el autor "la estúpida condición de una sociedad que no alcanza siquiera a dejar vivir a todos sus miembros. Aub, en ese mundo dominado por la violencia y por la guerra, postula, tácitamente, la petición de un socialismo humanista y democrático, desmasificador, en el que la justicia social y la libertad individual se interpotencien y complementen en sí"²⁵.

Hasta aquí hemos realizado un esbozo de las obras más representativas del teatro histórico en España desde 1931 a 1975, pero para llegar a una total captación de lo que este teatro histórico significó en su momento y significa en la actualidad, hemos de tener en cuenta su funcionalidad dramática cara al espectador.

Objetivo del nuevo drama histórico

El nuevo drama histórico tiene como base la interpretación de la historia a partir del presente, dependiendo la visión del pasado, de la actitud crítica del dramaturgo ante la historia y ante su propio presente.

En esta mirada hacia la Historia, lo que menos interesa es el dar una imagen erudita del tiempo tratado; el rigor interpretativo no tiene por qué atañer a los pormenores de hechos, nombres, personajes históricos, fechas... etc., interesa una interpretación de la historia en orden a los significados básicos.

Ahora bien, lo inventado hay que mezclarlo con los elementos puramente históricos. Para ello es necesario, en primer lugar, que los materiales históricos que el dramaturgo entresaca de sus orígenes deban responder a un conocimiento profundo de la historia, de lo realmente

25 MONLEON, J.: *El teatro de Max Aub*, Ob. cit. pág. 69.

sucedido, analizando causas y consecuencias. En segundo lugar, entra en juego el factor poético, lo más puramente creativo donde la imaginación e intuición juegan un importante papel; se trata de intuir la "intrahistoria": todo un mundo que los documentos no pueden dar, un mundo que de ser posible dentro de ese marco que es la Historia.

La conjunción de los materiales históricos, el factor poético y la actitud crítica, dan forma al nuevo teatro histórico. En relación a esta actitud crítica comenta Pérez Minik:

"En nuestro tiempo de crisis, se ha repetido hasta la saciedad y con razón; todo escritor digno no puede ser sino un descontento, lo mismo con un régimen parlamentario democrático que con un régimen oligárquico. Más descontento con uno que con otro, pero disidente al fin. La disidencia es una actitud política, no cabe duda, pero esta actitud no supone que se haga un arte político subversivo. El artista debe comprometerse pero no contaminarse"²⁶.

Por ello prácticamente todo el nuevo teatro histórico que se ha dado en España en el periodo comprendido entre 1939-1975, asume como función principal la puesta en disponibilidad del sujeto de la historia presente, incitando a reconfigurarla, 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.

Según Ruiz Ramón²⁷, que es uno de los pocos estudiosos que se enfrenta con la problemática del teatro histórico, la homología o analogía que se establece, según los casos, metafóricas o simbólicas, no literales, de las situaciones históricas, la de los personajes del drama y la de los espectadores, son suscitadas por el dramaturgo para provocar, precisamente, una destrucción: lo que fue pudo no ser; pero fue por una serie de razones o sinrazones que el drama asume; en cambio, lo que es —en este momento aparece la analogía u homología con el "fue"—podría no ser o ser otro del que es y es aquí donde se produce la ruptura de la analogía entre el es y el fue, entre el presente y el pasado. El propósito medular de esta confrontación analógica, entre pasado y presente es, la de negar dialecticamente, la necesidad y la racionalidad de esa misma analogía. Así pues, el más profundo sentimiento del drama histórico es una especie de cortocircuito dialectico de la continuidad pasado-presente.

26 PEREZ MINIK, D.: *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid. Ed. Guadarrama. 1961. pág. 260.

27 RUIZ RAMON, F.: *Estudios...*, Ob. cit. pág. 215.

Se trata en definitiva de provocar en el público una toma de conciencia que asuma las contradicciones de su propio presente, de tal forma que en esta reflexión sobre su presente pueda cambiar el proceso histórico en marcha.

Esta finalidad que tiene el teatro histórico se encauza, como ya hemos visto, a través de una amplia temática que por su propia naturaleza chocó con la censura establecida en la época franquista.

La censura, en sus distintas manifestaciones; prohibición, retención de textos... etc., condicionó el proceso creador de estos dramaturgos, que adoptaron distintas posturas. Unos escriben pensando en la censura y utilizan la propia distancia histórica como medio de rehuirla, así sucede con Buero Vallejo, aunque es necesario subrayar que esta dimensión es una más de las múltiples que encierra su teatro histórico.

Otra posibilidad que encuentran los dramaturgos ante esta situación es escribir de espaldas a la censura, sin contar con ella. De esta forma se escribe con plena libertad, pero se arriesgan a no ver representadas sus obras. Así sucedió con Alfonso Sastre y su obra *M. S. R. La Sangre y la ceniza*, donde se establece un paralelismo entre la situación de opresión que conoció Europa durante los años de las dictaduras nazi-fascistas y la persecución de que fue objeto Miguel Servet en el marco de la reforma religiosa, centrándose la referencia en la España franquista. La obra estuvo prohibida desde 1965, fecha en que se concluyó, hasta octubre de 1976 que se publicó, estrenándose en Barcelona en 1977.

También el caso de Sastre es el de Martín Recuerda, Rodríguez Méndez o el de tantos otros que por no estrenar o estrenar apenas pudieron escribir con mucha mayor libertad.

Finalmente, los autores exiliados se encuentran en la misma línea que los anteriores, sólo que las posibilidades de estreno fueron mucho mayores, como sucedió con Max Aub o Alberti, entre los más destacados.