

## ¿POR QUÉ LA HISTORIA EN EL TEATRO?

IOLANDA OGANDO GONZÁLEZ  
Universidad de Extremadura

### Resumen

Las motivaciones que llevan a un dramaturgo a escribir un drama histórico aclaran en muchos casos las funciones que ese drama histórico tendrá en el sistema cultural que lo recibe.

Sin embargo, en muchas ocasiones los autores y la crítica han intentado esconder su significación política y social detrás de motivaciones puramente estéticas. Este hecho ha provocado que los análisis de los dramas históricos de la literatura occidental se hayan realizado desde perspectivas equivocadas —intentando calibrar su calidad a partir del grado de fidelidad, de neutralidad...— negándole el valor real que este tipo de obras tuvieron y tienen en la sociedad.

Por esta razón, en este trabajo intentaremos analizar todos los tipos de funciones y motivaciones que puede presentar un texto, jerarquizarlas y presentar de este modo un modelo más adecuado de análisis de las funciones de cualquier drama histórico.

*Palabras clave:* Drama histórico, motivaciones, funciones.

### Abstract

The motivations that encourage a playwright to compose a historical play often clarify the functions which the historical piece will perform in the cultural system receiving it.

However, authors and scholarly criticism have often attempted to hide political and social meaning under sheer aesthetic incentives. This fact has led to wrongful perspectives in historical drama analysis of Western literature. Such a mistaken path has usually been taken by valuing quality on the basis of reliability and neutrality, thus denying the real value that these plays had and have for society.

As a result, this paper aims to analyse all the types of functions and motivations held by a text, to arrange them and to present a more fitting model of function analysis in any historical drama.

*Keywords:* Historical drama, Motivations, functions.

Como toda obra literaria, también una obra teatral es una toma de posición de un autor en un determinado campo literario<sup>1</sup>. En el caso del teatro, el peculiar modo de su producción y recepción le ha conferido a la obra teatral una carga de compromiso y construcción social todavía mayores. Anne Ubersfeld (1996: 29) comenta que esto ocurre por la peculiar relación que se establece entre la representación, su referente textual y, principalmente, su referente en el mundo. La dimensión social del teatro es reconocida por muchos de estos autores y críticos, llegando incluso a exigirle ese compromiso político y crítico.

Así pues, el teatro puede expresar un compromiso con diversos aspectos sociales y puede llegar a expresar las contradicciones de la praxis social o política que transmite. Este autor señala que la relación que se establece entre la ideología del texto y la ideología imperante en la sociedad nunca es directa sino mediada. Es decir, la literatura puede superar el propio modelo de pensamiento desde el que es escrito inicialmente para llegar a reflejar las contradicciones que también encierra. Ruiz Ramón ya había señalado en su primer trabajo sobre el drama histórico que la expresión de esas contradicciones comportaba siempre una carga política:

«Por su invitación a asumir estas contradicciones puestas en relieve por el nuevo drama histórico, éste, aunque no sea explícitamente político, supone, en su raíz intencional, la necesidad o la posibilidad de una opción política» (1978: 216).

El teatro histórico se compromete. Pero... ¿con qué se compromete? Ésta ha sido una de las preguntas más habituales de los estudiosos de este subgénero dramático. Las respuestas han sido variadas pero están siempre inscritas en el momento histórico en que se producen y en la sociedad que las recibe.

En primer lugar, debemos establecer dos niveles diferenciados en las soluciones que se han dado a la búsqueda de las motivaciones en el teatro. Un primer nivel comprendería una sola función que abarca la absoluta totalidad de las obras de este subgénero: la historia en el teatro se utiliza para hablar *del y para el* presente. El segundo nivel estaría necesariamente inscrito en el anterior, es decir, todas las obras hablan del y para el presente, pero... ¿qué es lo que le quieren decir a ese tiempo presente? Debemos aquí hacer una nueva distinción entre las motivaciones que llevan al dramaturgo a interesarse por la historia y a trasladarla a un drama con una finalidad político-ideológica y las otras motivaciones, que esconden esta carga ideológica por detrás de otras razones, generalmente de carácter estético.

---

<sup>1</sup> Seguimos la definición que Pierre Bourdieu ofrece para el término *prise de position* (1991: 18-19).

Así pues, en las motivaciones para utilizar la historia en el teatro tenemos que analizar dos aspectos diferentes: en primer lugar, comprobar que el teatro histórico siempre habla *del* y *para el* presente; en segundo lugar, que las motivaciones que encierra la obra histórica pueden presentarse bajo distintas ópticas. Pasemos a ver estos aspectos más detalladamente.

### *El presente a través del pasado*

El pasado existe sólo en virtud del presente y sólo se puede escribir historia desde ese presente, desde el cual se le confieren los rasgos relevantes y significativos a los acontecimientos históricos. El teatro que utiliza este discurso tiene que hablar —necesariamente— desde y para el presente.

En opinión de Ruiz Ramón (1978: 215-216) el drama histórico presenta ante el receptor la historia presente, obligándolo de este modo a reanalizarla y reconfigurarla de nuevo. Así, el pasado actúa como el instrumento que le permite al dramaturgo mostrarle al lector/espectador el desarrollo inalterable de los hechos de la historia pasada, frente a los cuales el protagonista histórico no supo o no pudo actuar de manera diferente. Sin embargo, Ruiz Ramón llama la atención sobre la analogía entre el pasado y lo que ocurre o puede llegar a ocurrir en el presente, no significa que se esté negando la posibilidad de actuación del hombre actual, todo lo contrario:

...el propósito medular 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 misma analogía. Es decir, todo drama histórico contemporáneo es esencialmente antideterminista (1978: 216-217).

Me parece que esta última consideración es extremadamente interesante, ya que introduce una dimensión fundamental de este tipo de teatro que no siempre fue vista. Hubo sin embargo otros autores que temieron caer en un claro determinismo.

Por nuestra parte, nos inclinamos hacia la idea de Ruiz Ramón, ya que creemos que es la única posibilidad de que el teatro histórico no corra el riesgo de ser un fósil, de que viva en el presente. Este mismo autor indica que la elección de la materia histórica —y por lo tanto su selección— nunca es inocente, sino que siempre se hace desde una perspectiva «cómplice» con el presente. Además, insiste (1988c: 22) en el marco ideológico que necesariamente comparten autor y receptor, ya que es condición esencial para la consecución de la función última del drama histórico. Por lo tanto, la presentación del conflicto, de los acontecimientos y de los personajes va a tener una doble significación: la que recibe por su momento histórico y, sobre todo, la de la perspectiva presente. Esta doble clave dramática implica que el

autor establece una serie de relaciones entre los dos momentos —pasado y presente— por medio de las relaciones «polisémicas» y «polisemánticas» que configuran esos hechos tanto en el sistema histórico del pasado como en el del presente. Es por esta razón por la que significan de forma literal y simbólica (Ruiz Ramón, 1988: 22).

Esta doble significación del drama histórico lo carga de sentido y permite que funcione dentro de la sociedad en que es recibido. Además, permite que no se encierre en el pasado que recrea, sino que se abra plenamente a los receptores del presente.

### *Las funciones del teatro histórico*

Debemos ahora por lo tanto, analizar el uso que se hace de esa continuidad entre pasado y presente, y cuáles son las funciones que desempeña en una literatura y, en general, en un sistema cultural.

Ya hemos adelantado que hay dos posibilidades: o el autor no explicita o no reconoce que está situándose con ese discurso en la sociedad, y así esconde —intencionadamente o no— su toma de posición detrás de otras razones relacionadas con el aspecto formal y estético del teatro; o explicita y reconoce que, más allá de la voluntad estética de la obra de arte, la historia cobra una doble significación en su teatro.

### MIS MOTIVACIONES NO SON POLÍTICAS

Ésta es la idea que parece funcionar por detrás de una parte del teatro histórico que podemos estudiar en la literatura occidental. Sin embargo, es necesario no olvidar el concepto de *prise de position* que desarrolla Pierre Bourdieu: es decir, no hay manera de escribir nada sin situarse. Tampoco el teatro histórico puede hacerlo. En otras palabras, aunque el autor no pueda o no quiera reconocer que detrás de su obra hay una fuerte carga política e ideológica, la obra literaria la tiene. Sólo así se puede entender que García Pavón pueda hacer la siguiente afirmación:

Posiblemente el mayor provecho en la escena contrarrevolucionaria, al igual que en la política, se consiguió, no con las obras típicamente contrarrevolucionarias, sino con aquellas comedias o dramas históricos a lo Marquina o Pemán, que recreaban ambientes y personajes de nuestros mejores siglos, sin más pretensión combativa<sup>2</sup> (1962).

Queremos decir con esto que, a pesar de que ahora busquemos otras motivaciones de tipo formal o contextual que acompañan un drama histórico, no dejamos de recordar su papel marcadamente ideológico en la sociedad.

<sup>2</sup> *Apud* Cabrales Arteaga (1986: 23).

a) *El teatro histórico está de moda*

En la actualidad, se habla con frecuencia de la moda de la novela histórica, pero no se comenta tanto la existencia de una moda de teatro histórico. Sin embargo, hubo momentos de la historia de la literatura en los que el cultivo del teatro histórico respondía más bien a una tendencia general de los escritores que a presupuestos teóricos reales. Deberíamos recordar, por ejemplo, el romanticismo en la literatura española o en la literatura francesa, y el *teatro ultra-romântico* en la literatura portuguesa. Claro está, la aparición del tratamiento de la historia en estas épocas no es casual ni gratuita, y está directamente relacionada con toda la estética romántica que vuelve hacia el pasado en busca de las características fundamentales de la nación. Con todo, más allá de esta tendencia romántica, es innegable que la larga pléyade de autores que se adentran por estos caminos proviene de la seguridad de encontrar un público al que le gusta este tipo de teatro.

b) *Oportunismo*

Esta motivación está relacionada con la anterior y puede tener —como no es difícil de comprobar— un gran aliciente en algunos determinados momentos. Sólo tenemos que recordar el alto número de piezas que se escribieron sobre el pasado con motivo del Quinto Centenario. En una literatura minorizada como la gallega, se vio este mismo fenómeno con una amplia nómina de obras escritas con motivo de las celebraciones *xacobeas* en el año 1993. Así pues, estamos ante motivaciones extra-estéticas y extra-literarias que pueden motivar a un autor para escribir un drama histórico.

c) *Interés por la historia*

Juan Mayorga apunta muy acertadamente las características de este teatro que denomina como *teatro de información*:

...un teatro que se reclama ser espejo de la Historia. El dramaturgo de este teatro se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado (1999: 10).

Algunos autores se acercan a este tipo de teatro porque creen que la historia —como ciencia, como discurso— es muy importante. Frente a éstos, otros autores niegan la importancia de la transmisión informativa del teatro. Parece más acertada la opinión de los que ven relevante este papel informativo, sobre todo si consideramos que el teatro histórico tiene ésta como una de sus funciones primordiales en un sistema cultural no normalizado. En una literatura minorizada, en la que el autor cuenta con recursos más limitados a causa del desconocimiento general del público receptor de su pro-

pia historia, el contenido informativo aumenta. No quiere decir que pase a ser un mero tratado histórico en forma de diálogo, pero sí es cierto que el teatro histórico se constituye en sistemas culturales no normalizados como un eficaz instrumento para la conservación y/o la transmisión de la memoria histórica.

Para reafirmar esta consideración podemos pensar que sin esa capacidad informativa, resultaría difícil explicar —incluso en un sistema normalizado— la forma en la que el teatro histórico puede darle la vuelta al discurso histórico oficial y mostrar otras posibilidades de comprensión del pasado. El dramaturgo no puede escapar a la transmisión de un mensaje nuevo a través de la acción de su drama.

#### *d) Efectos de realidad*

Diversos autores como Irena Filipowska (1988: 235) o Kurt Spang (1998: 235) señalan que la historia también puede ser empleada por un dramaturgo por los visos de realidad que le proporciona a la obra. Cada elemento que remite a la realidad histórica funciona a modo de ancla que sujeta la ficción en la verosimilitud y hace más creíbles los acontecimientos que se presentan.

#### *e) Suntuosidad y estilo retórico*

Relacionado con la motivación anterior, la historia en el teatro ha permitido y justificado en algunos casos la utilización de grandes e impresionantes decorados que satisfacían así los deseos del público de contemplar un verdadero espectáculo. Cabrales Arteaga explica que ésta es una de las razones que llevan a los dramaturgos durante el siglo XIX a elegir la Edad Media como tema:

...la recreación de la Edad Media obedece principalmente a la influencia del drama histórico, (...) o simplemente al deseo de impresionar al público mediante la sonoridad de los versos y una puesta en escena exótica, alejada de la monotonía realista (1986: 52).

Sin embargo, hoy en día más que ser una ventaja para la historia en el teatro, un espectáculo suntuoso puede constituir un obstáculo, por las pocas posibilidades de la mayoría de las compañías de realizar este tipo de eventos. César Oliva (1999: 70) señala que entre las razones que explican el poco interés por el teatro histórico actualmente, ésta es una de ellas.

Respecto al estilo retórico que se le permite al dramaturgo al escribir una pieza histórica, se entiende que se relaciona también con la suntuosidad que el tratamiento de la historia le permite al dramaturgo. Con todo, tenemos que señalar que esta función aparece sólo en el ámbito crítico francés, in-

roducida por Kalist Morawski y seguida posteriormente por otros como S. Elfakri o Guene Sang Jang.

f) *Reacción contra otras tendencias teatrales*

Kalist Morawski señala este aspecto en varias ocasiones, ésta es una de las más interesantes:

La besoin de ce que Mortier appelle le théâtre héroïque signifiait la réaction triple contre le raffinement excessif du théâtre symboliste, qui est devenu quelquefois incompréhensible, contra la platitude du théâtre naturaliste, contra la banalité de la comédie érotique du boulevard (1962: 19).

También Irena Filipowska (1988: 16) comenta esta reacción en el teatro histórico del último cuarto del siglo XIX, que se enfrenta con el teatro naturalista. Allardyce Nicoll incide en esto mismo cuando habla del teatro histórico francés (1964: 786). Es otra de las posibles motivaciones, aunque una de las menos importantes.

g) *Evasión. Cambiar de realidad*

Ésta es otra de las funciones menos *engagées* del teatro histórico. De alguna manera, se convierte en todo lo contrario al compromiso y pasa a ser una vía de escape, teatro escapista en el que no se continúan viendo los problemas de la sociedad contemporánea ni las contradicciones del presente. En el año 1957 Raoul Girardet apuntaba que:

Fuite devant un monde mal connu et menaçant qui est le monde contemporain, sans doute. Mais aussi, et plus profondément peut-être, fuite devant l'ennui. Du fait de la civilisation industrielle, la vie quotidienne s'est presque vidée de toute couleur (1957: 5).

Pocos años más tarde, Kalist Morawski (1962: 11) señala que también los simbolistas buscan una humanidad superior por los caminos de la historia, la leyenda y el símbolo. Según este autor, el teatro simbolista recoge la materia histórica para huir de la fealdad, de la crudeza y del miedo que tienen a la realidad cotidiana, más próxima para ellos de la mediocridad que de la grandeza.

También en el ámbito hispánico aparece esta coma una de sus funciones durante el siglo XX. Lo comenta Pilar de la Puente Samaniego:

Nuestro teatro histórico de 1939-1949 enlaza con las características del teatro europeo de esa década y, sobre todo, con las del teatro inglés. Se percibe una evasión del presente —las secuelas de la guerra— para refugiarse en las épocas pasadas (1988: 9).

Virtudes Serrano también lo apunta para el teatro español —está refiriéndose al teatro histórico-poético— de la época de la Guerra Civil:

Antes e inmediatamente después de la guerra civil, el teatro español de tema histórico se evade del presente para refugiarse en épocas pretéritas. La historia es para los escritores el refugio que los aísla del recuerdo de la guerra (1991: 25).

En realidad, no hay una gran separación entre estas motivaciones —sobre todo la última que acabamos de ver— y todas las de carácter más marcadamente ideológico. Finalmente, huir de la realidad es la postura contraria a comprometerse con ella y, como extremos que siempre se tocan, están absolutamente unidas.

#### MOTIVACIONES COMPROMETIDAS

El teatro histórico es siempre un arma posible para reafirmar o negar una visión histórica, política y social dominante o marginal. Villegas señala en este sentido que:

El llamado «teatro histórico» constituye un discurso cuyo referente es una narrativa llamada «historia» y cuya función en él no es reconstruir un pasado sino construir un pasado funcional a los fundamentos ideológicos y culturales de los sectores culturales fundadores y productores del discurso (1999: 233).

Más adelante explica con detalle el alcance político del teatro histórico:

Como todo discurso, el discurso teatral histórico construye un imaginario social que legitima un sistema social o desconstruye el imaginario social dominante con el fin de proponer un imaginario que lo sustituya. De este modo, legitima el imaginario social sustentador del texto, el cual, a su vez, legitima el sistema de valores o la ideología del grupo del emisor del discurso (1999: 235).

El grupo emisor del discurso es el que va a condicionar el mensaje que este teatro transmite. Así, tendremos obras históricas que reproducen la ideología del grupo dominante y otras que contestan esa ideología y construyen un nuevo imaginario. Por supuesto, entre las primeras se encuentran todas las que hemos visto en el apartado anterior, ya que siempre que no contesten la visión oficial están confirmándola —aunque no lo hagan de forma explícita. José Monleón explica esta circunstancia:

El sentido último (...) quizá sea que la historia de España ha sido explicada por la derecha, que prefiere, por tanto «dejar las cosas como están», mientras que la izquierda —en su sentido más amplio, entendida como la oposición al franquismo— considera que la modelación de su imagen social, de su papel



en el seno de la colectividad, comienza por una distinta visión del pasado. Los dramaturgos serían una expresión más de esta lucha ideológica y de la relación que cada campo estableció con la historia (1988: 5).

Antonio Buero Vallejo critica con mucha acritud las obras que reproducen la visión oficial, es decir, cuentan la historia de siempre:

El teatro histórico inspirado en el pensamiento tradicional ni siquiera corrobora, como pretende, la supuesta excelencia de ese pensamiento; va a remolque de éste y entraña una simplificada fijación ideológica más inmovilista aún que la interpretación histórica de donde procede, de ordinario algo más compleja y cambiante (1981: 18).

Esta crítica es extensible a las obras que se incluyen dentro de las dos primeras motivaciones que vamos a analizar en esta parte, muy relacionadas entre sí y también con alguna de las anteriores, fundamentalmente la última. Insistimos de nuevo en que esta división es un tanto formal, pues cualquier obra teatral es siempre una toma de posición y por lo tanto tiene una carga política e ideológica que en ningún caso puede evitar, aunque sí la pueda negar.

#### *a) Reproducir la óptica del poder*

Desde Shakespeare como indica René Lalou (1957: 14) o Lope de Vega, como apunta Francisco Ruiz Ramón (1997: 40), hasta nuestros días, el teatro histórico se ha presentado como un arma de propaganda y configuración social de gran importancia. Sin embargo, es en momentos críticos cuando se puede captar más fácilmente que el posicionamiento de la obra histórica está al lado de la visión oficial.

En este sentido, parecen muy acertadas las observaciones que Francisco Ruiz Ramón hace en su trabajo «Introducción al drama histórico contemporáneo» sobre este tipo de teatro histórico:

...este tipo de drama histórico, estribado en una visión apologética del pasado, vuelve la espalda a las duras realidades del presente, e, ignorándolas, se lanza a inventar un pasado histórico español mediante el rescate de unos mitos nacionales, encarnados en tipos histórico-legendarios, propuestos como patrones de un modo de ser valioso y de unas esencias eternas. La función de este teatro fue la de suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos que plasmaran las virtudes de la raza: nobleza, valor, caballería, pasión, generosidad, espíritu de sacrificio, fidelidad (1978: 218).

Estamos, como él mismo señala más adelante, frente a un teatro aporético que no pretende hacer una crítica ni suscitar una reflexión sobre el pasado y sus consecuencias en el presente. Muy por el contrario,

es un teatro que a través de la suntuosidad superficial en la que habitualmente se basa, ayuda a que el espectador huya de los problemas y llegue a la conclusión de que el mundo en el que vive es el mejor, por lo que debe conservar los mismos valores que el poder quiere conservar de esas épocas.

Podemos comprobar fácilmente que en la historia de la literatura española este aspecto fue fundamental en dos épocas durante el siglo xx: el teatro histórico-poético —Villaespesa o Marquina serían dos de sus más conocidos representantes— y el teatro histórico de la posguerra. Sobre el primero —que la estudiosa Pilar de la Puente Samaniego (1990) denomina «teatro contrarrevolucionario» — hay varios estudios y comentarios, como el de Ricardo Domenech:

Para los epígonos —bastante tardíos— del Romanticismo, como Marquina y Villaespesa, la historia no es sólo un pretexto decorativo —un decorado exótico— sino también, y especialmente en el primero, un pretexto político: al socaire de una nostalgia por las glorias imperiales del pasado nacional, se procede a una tosca manipulación de la historia de España, manipulación que, en otro plano, corresponde a esa historia de España amañada por las derechas a su hechura y desmesura (1979: 130).

En cuanto al teatro histórico después de la Guerra del 36 simplemente debemos ver que —hasta la aparición en los escenarios de las obras de Antonio Buero Vallejo— los autores de este tipo de teatro siguen fundamentalmente las directrices de las obras del teatro histórico-poético. César Oliva señala que:

Durante la España de Franco, el drama histórico se movió desde una visión triunfalista y siempre mitificadora (1988: 8).

Sin embargo, no es ésta una motivación que se pueda encontrar en sistemas culturales minorizados o no normalizados. Estas obras difícilmente se pueden situar al lado del discurso oficial ya que —sólo por el hecho de estar escritas en otra lengua o por hablar de la historia de otro colectivo marginal— no pueden compartir la visión oficial dominante, correspondiente al grupo que está en el poder.

#### *b) Buscando modelos en el pasado*

Aunque generalmente esta función está relacionada de forma inmediata con la motivación anterior, es posible que los grandes modelos se busquen a través de la negación de los modelos de la historia oficial y de la afirmación de mitos que no están recogidos en el discurso histórico dominante. Con todo, la mayoría de estas obras buscan esos modelos en un intento de

recuperar los valores de las sociedades pasadas a través del discurso histórico oficial. En otras palabras, si el pasado funciona en el presente, si el presente se configura y se explica también a través del pasado, glorificar a éste comporta inevitablemente glorificar también a aquel.

Así, José Oliveira Barata reconoce esta función en el del teatro histórico del *ultra-romantismo* portugués:

No entanto, o teatro histórico (ou de temática histórica nacional), não surgia por acaso ou, exclusivamente, enquanto reflexo da teorização defendida nos manifestos de Garrett. Respondia, essencialmente, ao espírito romântico que, em sintonia com as dramaturgias francesa e alemã (Hugo, Schiller), também entre nós valorizava o reencontro com uma (perdida) matriz nacional, escolhendo os cenários mais propícios para glorificar o individualismo dos heróis históricos, ou ainda a «cor local» de grandes momentos nacionais (1991: 295).

Algunas veces la glorificación del pasado se hacía en contraste con una supuesta decadencia que se percibía en el presente, por lo que se intentaba volver a los modelos tradicionales de heroísmo y honra. Ocurre así en la literatura francesa o en la literatura española. Son varios los críticos que lo señalan —y a veces lo censuran— en el teatro histórico-poético de principios del siglo xx. Este tipo de teatro es incluido por Ángel Berenguer (1998: 84) y (1999: 112) en la tendencia que denomina «restauradora» y Juan Mayorga en el grupo «teatro del disgusto». Es Herbert Fritz quien lo caracteriza de una forma más exhaustiva e interesante:

Concretamente se plantean en estas piezas unos supuestos valores supremos de la raza como nobleza, valor, caballeridad, pasión, generosidad, espíritu de sacrificio, fidelidad, etc. Cara a una época poco gloriosa, desde el punto de vista ultraconservador, tiene la función de exaltar el espíritu patriótico... siendo estéticamente bastante convencional, este teatro satisfacía el gusto del público, predominantemente burgués, que exigía un teatro esencialmente evasivo sin intención de poner en tela de juicio ni el presente ni el pasado (1998: 240-241).

En efecto —como ya señalábamos para el teatro que reproduce y reafirma la óptica dominante del poder sobre la historia y, por lo tanto del presente— la búsqueda de la evasión ayuda a olvidar o negar los problemas cotidianos del receptor y por lo tanto a afianzar la permanencia del grupo que detenta el poder.

### c) *Parábola del presente*

Decíamos que el teatro histórico siempre e inevitablemente habla del presente. Sin embargo, puede negar o afirmar que lo hace, construyendo en

el segundo caso la obra en forma de parábola histórica. En palabras de S. Elfakri:

Le passé se révèle, à travers le théâtre historique, capable de donner des leçons à l'époque actuelle et même à l'avenir, puisque «la puissance artistique du drame de l'histoire est moins en ce qu'il la été qu'en ce qu'il est toujours (...).

Le spectateur est appelé à faire les rapprochements convenables, la parabole n'est plus alors qu'un masque de l'actualisation (1988: 18-19).

Por lo demás, es muy utilizado en el ámbito hispánico —sobre todo al hablar del teatro histórico de Buero Vallejo— la idea de que este teatro sirve para «iluminar el presente». El propio dramaturgo es el que define la importancia de esta perspectiva:

Pero cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y en el ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando en él se reduce a ser un truco ante las censuras y los hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que sucede (1981: 19).

Todos los críticos que se acercan al teatro de este autor destacan esta característica. Pero además de estos trabajos sobre Buero hay otros muchos —sobre otros autores españoles, franceses, portugueses, argentinos, mexicanos, etc.— que comentan este aspecto de la relación entre el pasado y el presente. Es significativo el gran acuerdo que hay en este aspecto, y proviene sin duda, de nuestra primera consideración: este tipo de dramas escriben siempre *desde, en el y para el* presente.

#### d) *Hablar de problemas universales*

A veces, el teatro histórico también se ocupa de problemas humanos que detectamos en todas las épocas: la locura, la soledad, la venganza, el amor... Domingo Miras justifica esta posibilidad del teatro histórico porque:

Al fin y al cabo, las injusticias de antes son las de ahora, la opresión, las persecuciones, las cadenas, el martirio son siempre los mismos, los muertos de ayer son los muertos de hoy, muertos ya intemporales que se reencarnan en el escenario (1999: 30).

Creo que esta función es clara y que no necesita más explicación. Sin embargo, debemos señalar el hecho de que —como no se le escapará a nadie—

tanto la parábola sobre el presente como la presentación de problemas universales conllevan otra función esencial en el teatro histórico: la función didáctica.

e) *Función didáctica*

Volvemos de nuevo a retomar la primera idea de que el teatro siempre habla desde y para el presente. Cuando el dramaturgo quiere hacer una parábola sobre el presente, o una mitificación del pasado para seguir glorificando su tiempo, llega inevitablemente a un cierto didactismo. Es por esta razón que muchos de los autores que hablan de la utilización de la materia histórica como elemento para entender y comprender el presente, también apuntan a su función didáctica.

El *tua res agitur* del que hablaba Lukács (1971: 183) sirve por lo tanto para que, como bien señala José Oliveira Barata.

...através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que apesar da história não se repetir, momentos há em que o passado assume um decisivo peso na interpretação do presente, por analogia ou metaforicamente (1991: 161).

Domingo Miras (1981) habla de esta perspectiva didáctica frente a otra perspectiva catártica, división que siguen muchos otros críticos posteriores. La catarsis, tal y como la entiende este dramaturgo, proviene de la revisión de la historia, de la denuncia y de la crítica que se puede hacer a través de la utilización de la materia histórica en el teatro. Y al hilo de estas consideraciones de Miras llegamos a otra nueva función: la revisión del discurso histórico.

f) *La revisión de la historia*

Esta es la perspectiva en la que más claramente podemos observar la explicitación de la función ideológica y política que adquiere el teatro histórico, tanto en su producción como en su recepción. Esta revisión siempre implica la utilización del discurso histórico oficial, bien para negarlo y proponer otro diferente; bien para criticarlo y añadir aspectos, hechos, personajes o interpretaciones que no aparecen en él. La revisión crítica de la historia es una función obligada para Buero Vallejo:

Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla; reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos (1981: 18).

Con todo, Buero advierte que no se debe hacer una crítica desde el presente para ayudar a establecer de forma acrítica otra nueva visión que pa-

sará a ser la oficial. Por eso aconseja que los autores de obras históricas sean siempre:

...también, permanentes desmitificadores. Porque estamos especulando acerca del fenómeno vivo de un teatro histórico que, contra las interpretaciones tradicionales, denuncia la otra cara de los personajes y las circunstancias; pero no podemos echar en olvido que algunas de esas otras caras llegan a transformarse en lugar común, pierden a su vez realidad y se convierten en otro mito exangüe. Y tampoco debemos ser, contra los mitos mendaces de la historia, estancados propagandistas de algunos de los que los han sustituido (1981: 20).

El teatro que utiliza y revisa la historia tiene una función específica según el campo literario y el momento histórico en que se inscribe. Así por ejemplo, la revisión nunca se va a producir en el mismo sentido en una literatura asentada y considerada *fuerte* que en una literatura marginal y considerada *débil* —es éste el caso de la literatura sudamericana y también de la literatura gallega. En palabras de José Monleón:

En el caso de las identidades nacionales amordazadas a través de la ocupación colonial o en el interior de un Estado, cuando éste ha caído en manos de una sola de las culturas que conviven en su territorio y ésta intenta erigirse en el referente de la unidad nacional, en lugar de integrar en el concepto de Nación la diversidad cultural que corresponde a la realidad histórica y social, el teatro sí ha estado claramente implicado, con objetivos distintos, según las circunstancias de cada caso (1998: 63).

Tanto en una literatura fuerte como en una literatura débil la revisión de la historia busca una identidad. La diferencia es que, en el caso de la primera, la revisión y la búsqueda de ayuda para entender esa identidad se puede hacer de una forma más cómoda y, sobre todo, en oposición al propio discurso histórico. La identidad no responderá aquí a trazos nacionales o grupales, sino a preguntas de carácter más universal —quiénes somos, qué hacemos, de dónde venimos, etc.— bien por oposición a una situación con la que no se está de acuerdo, o bien porque se procura ayuda en una época de cambio. Esto es lo que comenta Hernanz Angulo para el caso del teatro histórico español después de la Dictadura:

Después de la muerte de Franco, la sociedad española y sus dramaturgos toman conciencia de la necesidad de averiguar la identidad de esa nueva España, una vez desaparecida la censura (...).

Ya no hay un deseo de engrandecer y alabar a los personajes, en detrimento de la verdad histórica, partiendo de una concepción tradicional, sino el intento de ahondar en identidades en revisión (1999: 101-102).

José Oliveira Barata observa la misma función de la revisión de la historia en el teatro portugués.

Também no pós-25 de Abril as insurreições populares serviram o teatro, agora essencialmente com objetivos de revisão da nossa história num momento de crise em que se julgava importante rever os factos, a fim de contrapor à verdade oficial, bebida desde os bancos da escola, uma nova legitimação histórica (2001: 162).

Sin embargo, en el caso de una literatura no normalizada —la literatura de una ex-colonia, de una nación sin estado, de un colectivo marginal de la sociedad, etc.— las obras tienen como constituyente básico la búsqueda de la identidad grupal o nacional a través de la creación de un imaginario propio y de la oposición al sistema cultural que anula su posibilidad de existencia normalizada. De esta forma, la revisión se opone a aquella que transmite el discurso histórico oficial. Juan Villegas lo explica para el caso del teatro histórico sudamericano:

El sentido del espectáculo es desconstruir paródicamente la historia oficial, la historia transmitida especialmente por la cultura española en América Latina (1999: 243).

La posibilidad de hacer esta revisión, proviene de que el teatro histórico es ante todo literatura y, por lo tanto, juega con mucha libertad para contradecir los acontecimientos que transmite la visión oficial e incluso para hablar de aquello que la historia no toca. Así, los escritores pueden hablar de colectivos marginales —por su sexo, su raza, etc.— que no aparecían nunca antes en los documentos. Además, recordemos, proviene también de su papel social y su capacidad informativa en un determinado contexto histórico, que le permiten construir un nuevo imaginario para el colectivo al que se dirigen.

En el caso de una cultura no normalizada, con una situación política sin consolidar, la literatura, y especialmente el teatro histórico, sirve como discurso portador de ideas, ayudando a construir y a recuperar personajes o mitos de la historia que sirvan para reforzar el ideario y la identidad colectivos. De hecho, es esta la razón por la que muchos autores y estudiosos tanto de la novela como del drama histórico consideran que la literatura es mejor que el discurso histórico para llegar a la verdad<sup>3</sup>.

Así pues, comprobamos que este tipo de teatro es altamente significativo sobre una literatura y una época determinada, las ideas de una gente que piensa y actúa en un contexto histórico, político y social concretos.

---

<sup>3</sup> La mayoría de los críticos o escritores sudamericanos inciden en este aspecto.

g) *Evitar la censura*

Hay también muchos críticos que destacan la existencia de la censura como una de las razones que llevan a los escritores a escribir teatro histórico. Con todo, señalan siempre que la importancia es relativa, ya que se continúa escribiendo teatro histórico después de la desaparición de la censura y, fundamentalmente, porque el teatro histórico comporta también una cierta idea estética que supera el factor pragmático. Así pues, aunque en ningún caso podamos dejar de lado el papel de la censura en el contexto histórico de producción de cualquier obra, no debemos caer en el error de considerar que se convierte en una razón única y fundamental.

*Concluyendo*

Entre las muchas razones que atraen al dramaturgo hacia la recreación literaria del pasado la básica, aquella sin la que no escribiría, es hablar del presente. Sea como sea ese pasado, sea como sea su obra, la historia en su teatro será siempre un instrumento para contar lo que le ocurre a la sociedad de su tiempo. Por eso, detrás de cualquier función que quieran reconocer o explicar, deberemos siempre tener en cuenta que el pasado no es materia muerta sobre la que esculpir una figura pasada. Es siempre substrato vivo que alimenta la actualidad.

Por esta razón no debemos dejarnos llevar por la tentación de calificar un drama histórico por su mayor o menor fidelidad a la historia o por dejar traslucir intenciones políticas. Como cualquier obra humana, el teatro está siempre mediado, y en el caso del teatro histórico esa mediación es doble: la literaria y la histórica, por lo que su carga es siempre inevitablemente mayor. Por esta razón su papel ha sido, es y será tan decisivo en cualquier literatura.

*Bibliografía*

- BERENGUER, Ángel, «Bases teóricas para el estudio del teatro español del siglo xx», *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique (1950-1996)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, págs. 17-56.
- BOURDIEU, Pierre, «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, 1991, págs. 4-46.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Acerca del drama histórico», *Primer Acto* 187 (diciembre 1980-enero 1981), págs. 18-21.
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel, *La Edad Media en el teatro español, entre 1875 y 1936*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.
- DOMENECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1979.



- ELFAKRI, S. *Le théâtre historique pendant la première moitié du xxe siècle*, tesis de doctorado, Paris, Université de la Sorbonne, 1988.
- FILIPOWSKA, Irena, *Le théâtre historique en France (1870-1914)*, Poznan, Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza W. Poznaniu, 1988.
- FRITZ, Herbert, «El drama histórico de Antonio Buero Vallejo: de la esperanza al desengaño», *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona: EUNSA, 1998, págs. 239-270.
- GIRARDERT, Raoul, «Les sollicitations de l'histoire», *Le théâtre historique*, monográfico de *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, Paris, diciembre de 1957, págs. 3-6.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz, «Aproximación a una teoría de la puesta en escena del teatro histórico español (1975-1998)», *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, págs. 93-109.
- LALOU, René, «Du roi Jean a Henry VIII...», *Le théâtre historique*, monográfico de *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*. Paris, diciembre 1957, págs. 13-17.
- LUKÁCS, G, «La novela histórica y el drama histórico», *La novela histórica*, México, Era, 1971, págs. 103-206.
- MAYORGA, Juan, «El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado», *Primer Acto* 280, 1999, págs. 8-10.
- MIRAS, Domingo, «Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia», *Primer Acto* 187, 1981, págs. 21-23.
- MONLEÓN, José, «Historia y drama histórico durante la Dictadura», *Estreno* XIV.1, 1988, págs. 5-6.
- «Nación, teatro y nacionalismo», *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique (1950-1996)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, págs. 57-68.
- MORAWSKI, Kalist, *Le théâtre historique moderne en France*, Paris, Académie Polonaise des Sciences / Centre Scientifique à Paris, Fascicule n° 47, 1962.
- NICOLL, Allardyce, «La boga del drama histórico», *Historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 785-797.
- OLIVA, César, «Breve itinerario por el último drama histórico español», *Estreno* XIV.1, 1988, págs. 7-10.
- «Teatro histórico en España (1975-1998)», *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, págs. 63-71.
- OLIVEIRA BARATA, José, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- *O Espaço Literário do Teatro. Estudos sobre literatura dramática portuguesa 1*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2001.
- PUNTE SAMANIEGO, Pilar de la, A. Buero Vallejo. *Proceso a la historia de España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción al drama histórico contemporáneo», *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, págs. 215-242.

- «Domingo Miras (Breve noticia de un dramaturgo)», *Estreno* xiv.1, 1988, págs. 26-27.
- «El drama histórico», *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988b, págs. 165-185.
- «Pasado/presente en el drama histórico», *Estreno* xiv.1, 1988c, págs. 22-23.
- «Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo xx», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt an Main, Vervuert, 1989, págs. 383-388.
- *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- SERRANO, Virtudes, *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad, 1991.
- SPANG, Kart, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, 1998, EUNSA, págs. 11-50.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Berlin, 1996.
- VILLEGAS, Juan, «La reescritura de la historia del teatro y los programas de educación secundaria», *Estreno* xviii.1, 1992, págs. 37-42.
- «El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia», *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, págs. 233-249.