Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

ENSAYO *

EN TORNO A CINCUENTA AÑOS DE TEATRO HISTORICO

Por María Teresa Cattaneo

Catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi de Milán. Entre sus temas de investigación resalta el interés por el teatro: ha publicado estudios sobre teatro barroco, del siglo XVIII, romántico y del siglo XX.

1. De las muchas etiquetas que se pueden aplicar a la literatura teatral, la de 'teatro histórico' es una de las más ambiguas y aproximadas. Se puede plantear bajo muchos puntos de vista la cuestión teórica de la relación entre teatro e historia: en primer lugar, sin duda, hay que subrayar que se cambia la relación entre documento y ficción, puesto que toda prueba documental es dada como 'representación' y, por tanto, resulta transformada por la ficción en la solución de la 'puesta en escena'. En ésta, los elementos de la ficción y los de la historia tienen una valencia espectacular idéntica y ambas forman parte del imaginario sugerido por la representación: el espectador, en el momento de la fruición, no mantiene un distanciamiento, sino que es llamado a vivir, identificándose, la acción. De alguna manera, esto se ve

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

explicitado, a nivel formal y estructural y a nivel ideológico, por el uso de técnicas de 'extrañamiento' que resaltan, rompiéndola, la convención fascinadora teatral y el hecho de que toda fábula y *plot* del pasado narrado se propone al espectador como una aventura 'presente', transportándolo *hic et nunc* en el medio del acontecimiento.

2. Justamente debido a la complejidad que supone un acercamiento a esta relación teatro-historia, trazando este rápido y sin duda no exhaustivo esbozo de un aspecto del teatro de los últimos cincuenta años, prescindiré de las diferentes problemáticas que plantea el concepto de teatro histórico, a partir del significado y límites del término (y, por lo tanto, las posibles subdivisiones entre teatro histórico-teatro político-teatro documento), remitiendo a recientes y valiosos trabajos de Francisco Ruiz Ramón (véase el último en *Estreno*, 1, 1988).

De manera muy personal, y sin duda discutible, pero impuesta por la economía de un panorama breve y por eso sumario, he decidido tomar como punto de partida una reflexión sobre la relación entre la realidad histórica ya conocida precedentemente por el espectador y esta misma realidad histórica que le viene propuesta de nuevo teatralmente. Si el teatro histórico, cuando nos narra sucesos pasados conocidos, no se propone —según se ha dicho— como práctica historiográfica, sino que asume acontecimientos o personajes históricos como 'contenido' de una reconstrucción que, más o menos explícitamente, está entretejida con la conciencia contemporánea, con alusiones a la actualidad del autor y del espectador, es obvio también que recorriendo el mismo itinerario histórico pueden darse versiones opuestas. Pero sobre todo se puede proponer de nuevo un acontecimiento según la óptica ideológica vigente, y de esta manera el espectador se encontrará de frente a un pasado consabido, que ha conocido ya a través de los manuales institucionales o, al revés, según un punto de vista

Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; y *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

'inesperado', que trastorna la recepción conocida del pasado, muestra grietas y hendiduras que encuadran perspectivas diferentes, induciendo al espectador a reflexionar, a enfrentarse con la sorpresa.

3. El asumir el requisito de lectura 'inesperada' del hecho histórico como guía en este recorrido deja ya de lado una parte de la producción teatral que, con Marquina a la cabeza, se asoma al pasado con intento consolatorio y trata de evocar en escenas brillantes y con encantadora retórica momentos y figuras memorables, en los que se hace relucir la dignidad y la grandeza de la tradición nacional. La declarada ambición de «recobro de lo propio y nacional» (son palabras de Pemán en la autocrítica del *Felipe II. Las soledades del rey,* 1957) es al mismo tiempo receta aseguradora y posición ideológica en años de profunda crisis, como son los sucesivos al Desastre del 98 y a la guerra civil.

En la misma tendencia lenitiva se pueden incluir autores como Calvo Sotelo y Luca de Tena: el pasado siempre es asumido como referente perdido (es decir, mito) que encuentra en las tablas una agradable, nostálgica ilustración y las delineaciones históricas resultan superficiales, adornadas por coloraciones melodramáticas (Luca de Tena, *¿Dónde vas, Alfonso XII?,* 1957; *¿Dónde vas, triste de tí?,* 1959) o subordinadas a la atención por las reacciones emotivas del protagonista, confiado por completo a la habilidad del intérprete, hasta lograr que se acepte/olvide el contexto histórico que es su premisa (Calvo Sotelo, *El proceso del arzobispo Carranza,* 1963).

4. La otra vertiente del teatro histórico encuentra su punto de referencia y su arquetipo transgresivo en Valle Inclán, que centra su «befa» de la corte isabelina (*Farsa y licencia de la reina castiza,* 1920) precisamente en el declarado gusto por el escándalo y el trastrueque: aquel «palacio real/que acrobático en los mirajes/del lago, da un salto mortal», más que un consejo de decoración es una traducción visiva y un emblemático subrayado del cambio de punto de vista.

De todos modos, la voluntad de sacar a la luz lo que las historias oficiales olvidan o sofocan no sigue obligatoriamente la dirección del escarnio violento y grotesco, que sólo constituye una posibilidad.

Pocos años después de la *Farsa y licencia* y contemporáneamente a la *Hija del capitán,* se representa una obra en verso, la *Mariana Pineda* lorquiana (1927), en la que el análisis del momento histórico (y su función de espejo de situaciones con-

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

temporáneas, como la dictadura de Primo de Rivera) queda sometido a la centralización de la heroína, líricamente delineada a la manera de un 'romance popular', pero ya impregnada de la tranquila rebelión contra la sociedad que les rodea típica de tantos personajes de Lorca. La defensa extremada de la libertad individual, de amor como de pensamiento, funciona, pues, como sintonizador ideológico entre el pasado y el presente e, incluso en la vocación elegíaca, confiere una generosa dignidad al fracaso del sueño revolucionario y de la pasión amorosa.

Cincuenta años después (1977, fecha del estreno), José Martín Recuerda ampliará el prisma de Lorca en *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca:* una obra que es casi la otra cara de *Mariana* por lo que se refiere al planteamiento escénico y político. Domina, englobando a la heroína, el personaje coral (las arrecogías) y el espacio escénico se transforma en la 'fiesta teatral' que se alarga del escenario al patio de butacas y que utiliza simultáneamente códigos visuales, auditivos, mímicos, proxémicos, para crear aquel «continuum escenográfico» (Ruiz Ramón) rebosante de violencia vital y tal vez de alucinada alegría, que hace del mundo popular granadino una constante histórica (piénsese en el procedimiento escénico análogo de *El engañao,* ambientado en el siglo XVI) y no inerte folclorismo.

Siguiendo el eje de los planteamientos contemporáneos europeos (pienso sobre todo en el *Marat Sade* de Peter Weiss), los protagonistas (Mariana y después Juan de Dios) se convierten en los catalizadores de una realidad histórica que interesa a una gran masa de personas anónimas, víctimas, como los más conocidos 'héroes', de la intransigencia despótica del poder.

Las dos dramatizaciones de Mariana Pineda sirven para introducir, siempre respondiendo a las exigencias de esquematización del trabajo, una posible distinción entre dos tipos de teatro histórico que conviven, aunque con frecuencia variable según los decenios: el teatro 'de los protagonistas' y el 'de lo cotidiano'.

5. El primero, que tiene su momento de mayor auge en los años 60, nos presenta dos personalidades destacadas del teatro contemporáneo: Buero Vallejo y Sastre.

Los grandes personajes de Buero (Esquilache de *Un soñador para un pueblo,* 1958; Velázquez de *Las meninas,* 1960; Goya de *El sueño de la razón,* 1970, y, años después, Larra de *La detonación,* 1977) son elegidos, como ya sabemos, porque son personajes conflictivos que denuncian —de manera no mítica— aspectos y problemas de la historia de España que de alguna manera

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

repercuten o incluso permanecen en la época del autor. Así la historia puede ser una ocasión para poder usar aquellas «medias palabras» que «también son poderosas, y se usaron siempre, porque siempre hubo mordazas» (*La detonación*) y que Buero eligió como solución transitoria en años difíciles, en la llamada polémica del 'posibilismo' (con Sastre y Paso), pero no se convierte nunca, como Buero ha subrayado con frecuencia, sólo y limitativamente en metáfora, disfraz diáfano de problemas del hoy.

En el ámbito de lo que he llamado interpretación 'inesperada', Buero presenta un pasado quizá no riguroso, pero sin duda creíble, con una credibilidad que nace del aceptar por parte del espectador el espacio, las perspectivas que el autor 'presta' al pasado y que son sin duda al menos parcialmente contingentes; obviamente *Las meninas* o *El soñador para un pueblo* nos dicen mucho —¿pero esto no es válido también para el trabajo del historiador?— sobre la España de Franco, además de la de Velázquez y Carlos III.

Pero el punto de vista prestado descubre también, además de una coincidencia de preocupaciones históricas (España como preocupación), una reinvención de problemas individuales que se esconden detrás de las elecciones éticas, una teatralización de la trágica soledad del héroe que Buero evidencia en su escena múltiple en la que se representa, más que la verticalidad diacrónica, una horizontalidad sincrónica de los sucesos y donde el protagonista, acechado y acorralado por los demás, se queda cada vez más solo, en un espacio que, por el hecho de ser diversificado, no es menos cerrado.

La reflexión de Buero, siempre dirigida hacia el destino del hombre y su derrota, que paradójicamente conlleva y propone una 'esperanza trágica', se despliega de manera particular en *El concierto de San Ovidio* (e. 1962), donde el tema no es tomado de la historia española, sino de un episodio (la actuación de una orquestina bufa de ciegos, que impulsó a Haüy a dedicarse al rescate de los que no ven) acaecido en 1771 en París.

La elección, con su distanciamiento de los datos históricos españoles, patentiza el interés de Buero por argumentos que le permiten profundizar sus temas al mismo tiempo éticos y políticos —la búsqueda de la libertad y la tentación opuesta de la explotación del otro— y que le ofrecen también la posibilidad de un eficaz entretejimiento metafórico, poniendo en escena personajes con limitaciones físicas.

Merece la pena recordar cómo un argumento histórico singular y que no es exclusivamente español —la tragedia de los ago-

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

tes «en un valle fronterizo del Pirineo en el siglo XVI y XVII»— ofrece ocasión en estos años a Claudio de la Torre en *El cerco* (e. 1965) para reflexionar sobre la constante inclinación humana a las persecuciones, con unas precisas referencias a su siglo («Nuestros sesenta años de siglo nos dan un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de creencias o de costumbres nos siguen separando», dice en la Autocrítica), en una pieza dialógica sombría a medio camino entre teatro de protagonista y teatro de lo cotidiano.

En el caso de Sastre la ineludible urgencia del presente se convierte en ostentación y en clave de lectura de su teatro histórico, en el que él privilegia de todas maneras el mensaje político. En *Guillermo Tell tiene los ojos tristes,* 1955; en *MSV. (La sangre y la ceniza),* 1965; o en *Crónicas romanas,* 1968 (donde rinde cuentas, más que a la historia, a la *Numancia* cervantina), el referente está siempre en el hoy y los problemas de la situación actual penetran a través de las hendiduras (anacronismos, distanciamiento irónico, llamadas al público haciéndole participar) que el autor voluntariamente incide en la reconstrucción histórica, aunque puntillosamente documentada, como es evidente en el drama dedicado a Servet. Sastre ha examinado y comentado en escritos teóricos los componentes y las ambiciones de la 'tragedia compleja', en la que se incluyen también los dramas históricos, y en una premisa a *MSV* precisa: «Sobre un material tradicionalmente trágico y 'serio' (un proceso 'histórico' que termina en la hoguera) trato hoy de constituir lo que llamo irónicamente, y creo que es en verdad, una tragedia verdadera. El elemento esperpéntico... queda... 'disuelto' en ella con una intención distanciadora, desmixtificadora».

Limitando el punto de observación sólo a los problemas del teatro histórico, podemos notar que todo esto confluye en una especie de 'mise en abîme' de la manipulación a la que el dramaturgo somete (en nombre de la ficción y de la ideología) el dato histórico y del diseño analógico que rige sus elecciones argumentales.

6. En el 1970, terminando *Tiempo de 98,* Juan Antonio Castro sintetizaba eficazmente esta relación de analogía que se establece entre el ayer y el hoy en la ágil escansión de una copla:

> Esta es la historia.
> Y queda la pregunta.
> Contestadla vos.

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

La pieza de Castro es interesante por varios aspectos: el texto es publicado después de la representación y adaptado en función de la misma (el autor lo califica como «antedefinitivo», sin rechazar otras posibles variantes). Señalarlo equivale a recordar, aunque pleonásticamente, cómo llegar a la representación es una anomalía para este teatro, demasiado frecuentemente carente de enfrentamiento con el público; de todas formas, siempre con la censura como primer interlocutor, e incluso a veces destinado a la circulación en textos mecanografiados.

En el caso de Castro, que repetirá esta fórmula en *¡¡Viva la Pepa!!* (e. 1980), se puede hablar, en cambio, de espectáculo, un espectáculo de forma abierta, popular y al mismo tiempo experimental, construido sobre la acumulación de voces, canciones, sketches, en un montaje de motivos que se coordinan de manera fragmentaria en torno a un eje temático de interpretación histórica. Con la cautela que exige el acercar obras separadas por más de un decenio, puede sugerirse que un teatro histórico diferente del tradicional, en que la unidad iba a ser dada por el marco en donde transcurren las acciones, y con un montaje de escenas algo cinematográfico, lo había propuesto ya —pero no representado— Rafael Alberti en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, 1956.

Y parecido en cuanto a la estructura compositiva y a la importante renovación del espacio escénico será en 1972 *El Fernando*, espectáculo colectivo del T. U. de Murcia, en el que participaron algunos de los más sobresalientes jóvenes autores del momento (Arias Velasco, García Pintado, López Mozo, Martínez Mediero, Matilla, Pérez Casaux, Riaza, Ubillos, bajo la dirección de César Oliva) y a propósito del cual significativamente se lee en el proyecto: «Nuestra historia, manejada de forma conveniente, puede ser verdadera caja de resonancia de una problemática actual y, asimismo, campo de experimentación teatral para la apuntada nueva dramaturgia».

7. Se enfocan en esta afirmación dos componentes que me parecen caracterizadores del teatro histórico de los años 70, ya indicados a propósito de Martín Recuerda, que es uno de los representantes significativos: el interés por la innovación de la escena y de la actuación, entendida como práctica significante, y una concatenación ideológica hoy≠ayer que privilegia la memoria popular, la unamuniana «intrahistoria», junto con/en lugar de los 'protagonistas'. Se explora la historia a partir de un registro de microacontecimientos que están fuera de cualquier documento oficial. Una vez más la sugerencia analógica hace recordar algunos textos de Max Aub de los años cuarenta (*De algún tiempo a esta*

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

parte, 1939; *San Juan,* 1943; *Morir por cerrar los ojos,* 1944, y otros) en los que los acontecimientos históricos contemporáneos son sufridos, sin ejemplaridad, por personas comunes, atrapadas por los sucesos políticos en situaciones desesperadas, que engloban la tragedia de una colectividad.

Por otro lado, Aub es también un caso límite («visión épica del pasado inmediato», ha definido problemáticamente Ruiz Ramón esta posible categoría del género) que lleva a reflexionar acerca de los términos de la definición 'teatro histórico' y sobre la necesidad de no ensanchar demasiado los bordes hacia el contiguo —a veces hasta tal punto que se arriesga la superposición— teatro político. Si bien el paso de la crónica a la historia para el destinatario de hoy tiende a enturbiarse con el pasar de los decenios y con el consiguiente alejamiento de los hechos, es preciso tener presente que el punto de vista hay que ponerlo en el emisor y en su sincronía temporal con los acontecimientos narrados.

Tal ambigüedad en la codificación surge de nuevo, según mi parecer, en el caso de dramaturgos de un teatro 'de lo cotidiano' como Rodríguez Méndez, autor de una producción que es, en su totalidad, crónica dramática de la vida española (y esto lo hace coincidir con muchas de las obras de Buero, Olmo, Muñiz, Martín Recuerda) en cuyo ámbito se tienen que seleccionar, pues, algunas piezas que en particular enfocan la menuda consistencia de la historia, como *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga,* 1965; *Historia de unos cuantos,* 1971; *Flor de otoño,* 1974. La escena de Rodríguez Méndez es un mundo de individuos marginales y populares, retratado sin complacencias o mitificaciones, pero concretado mediante la riqueza y la densidad del lenguaje, un habla viva y desgarrada, que no carece de tradición teatral, desde el género chico a Valle Inclán. Además el humor agrio y despiadado (piénsese en las dos grandes escenas finales de *Bodas* y de *Flor de otoño*) que mueve la representación de estas pequeñas vidas (una «España abofeteada y malherida», con palabras del propio Rodríguez Méndez), arrastradas sin saberlo por el flujo de la historia y por los torbellinos del poder, ha hecho hablar de asimilación de la técnica esperpéntica.

8. El esperpento valleinclanesco parece ser ineludible referencia para muchos autores de estos años: y si bien corre el riesgo a veces de oscurecer y hacer olvidar las conexiones con el teatro europeo —no sólo con la línea Brecht-Piscator, sino también con el teatro del absurdo y de la crueldad y más tarde con las experiencias de Weiss y del Théâtre du Soleil—, el esperpento

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

constituye un punto de partida y una referencia autodeclarada que permite acercar obras muy distantes entre sí.

Del *Camarada oscuro,* 1972 (con valleinclanesco subtítulo de «melodrama histórico»), Sastre dice: «empieza siendo un esperpento encuadrado en una pieza de Teatro Documental —o viceversa— y termina siendo otra cosa: una tragedia... compleja, precisamente», poniendo en evidencia de esta manera el desarrollo de su héroe irrisorio, que progresivamente adquiere densidad trágica en la simbiosis ideológica con el autor, que le hará un conmovido homenaje en el final, pero también llevándonos a medir la distancia del modelo esperpéntico.

La cualidad esperpéntica es reivindicada también por Carlos Muñiz en el prólogo de la *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos,* 1974, para justificar la imagen grotesca, escarnecedora y ácida, de un suceso oscuro del reinado de Felipe II: los personajes 'históricos' que pasan a través del espejo cóncavo de la desmitificación permiten aceptar la propia historia por lo que es, luces y sombras, para reconocerse, y de alguna manera conseguir unir las dos Españas —una quizá demasiado 'mala', otra demasiado impecable— que se ponen siempre frente a frente.

9. Esta contraposición encuentra imagen y gesto escénico en *Los comuneros* (e. 1974) de Ana Diosdado, donde en un clima de ensoñación se enfrentan un inquieto Padilla y Carlos, ya muchacho, ya viejo, pero siempre intranquilo, en una visión de la rebeldía comunera a la que no se quita ejemplaridad añadiéndole matizaciones problemáticas y respeto por las angustias de los antagonistas.

Una actitud más o menos parecida es la que encontramos en los años más recientes, después de la muerte de Franco y de un período de ilusiones quizás ingenuas y pronto perdidas, de contradicciones y de desconcierto. «Encauzar irónicamente el paralelismo de unas situaciones remotas con otras situaciones próximas», pero también reflexionar sobre la experiencia histórica de algunos períodos —apresuradamente considerados infaustos— para «comprender todo lo que de positivo en ella se encerraba para ciertos hombres de entonces y de ahora», propone Nieva en el prólogo de su brillante adaptación *Sombra y quimera de Larra,* 1976; también interesante porque, en la nueva circunstancia política, dos autores como Nieva y Buero Vallejo coinciden sobre un personaje problemático, discutido, como Larra.

El escenario puede ser un lugar privilegiado para favorecer la reflexión conjunta sobre el presente y el pasado: la voluntad de pensar políticamente el pasado e históricamente el presente me

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

parece que es el hilo común que une trabajos bastante diferentes, sea por marco ideológico o por técnica teatral, como por ejemplo los transgresivos viajes a la historia de Martínez Mediero en *Juana del amor hermoso* (1982) y *Aria por un papa español* (1983, *Papá Borgia* en el estreno, 1986) llevadas a cabo utilizando un juego escénico grotesco; la edulcorada, aunque irónica, *Isabel, reina de corazones* (e. 1983), de López Aranda (del cual queda por estrenar el más denso y complejo *Yo, Martín Lutero,* 1963); la lectura personal y amarga que Martín Recuerda propone en *Las conversaciones (1980, El carnaval de un reino* en el estreno, 1983) de un momento-clave de la historia de España, el enfrentamiento de Enrique IV y su hermana Isabel, y de la génesis de la *Celestina; Viva la federación* (1985), de Luis Matilla, que sugiere reflexiones actuales, poniendo en escena la revuelta cantonal que dio lugar al fracaso de la I República; o la recuperación emocionada, con rasgos de hagiografía, del *Pablo Iglesias* (1986) de Lauro Olmo.

En el ámbito catalán, este intento de una valoración crítica presente de la historia aparece muy claro en la trilogía *La desviació de la paràbola (El brunzir de les abelles, El còlera dels deus, El capvestre del tropic),* 1976-77, en la que Josep Lluis y Rodolf Sirera tratan de reconstruir un período conflictivo del país valenciano, con la declarada esperanza de que el espectador sea llamado a «'prendre partit' davant la presentació dramàtica del funcionament dels mecanismes d'una determinada societat». También se puede meditar sobre el propio pasado mediante una intrigante combinación de varios elementos de ficción, como en *El manuscrit d'Ali Bei,* 1984, de Josep M. Benet i Jornet, donde las vicisitudes históricas de Domènec Badia (1805), el dramático acabarse del trienio constitucional en 1823 y un impreciso presente se superponen y se entrecruzan con una técnica narrativa teatral insólita, que propone en el ambiguo y elusivo juego de los desdoblamientos siempre el mismo problema del compromiso del individuo con la sociedad.

Las muchas piezas (empezando por el mismo Benet, Fernán Gómez, Cabal, Salom, etc.) que recuperan el pasado reciente del final de la guerra y de la dictadura, a pesar de su interés indudable, no encajan, según mi parecer, en la definición de teatro histórico; pero sí creo que se debe recordar el ambicioso friso histórico que proponen Luis Matilla y Jerónimo López Mozo en *Como reses,* reciente versión y puesta en escena (1987) de un texto de 1979. Los autores —que cada uno por su parte ya habían abordado momentos del mismo período histórico: López Mozo con

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

Anarchia 36 (1970), Matilla con la ya citada *Viva la federación*— construyen, con transiciones del realismo al grotesco y cinematográfica aceleración de secuencias, entre las fechas 1909-1939 y desde el observatorio del matadero municipal de una ciudad provinciana, una compleja crónica civil. La Historia se mezcla con las pequeñas historias personales y se dibuja con tensión y emoción un importante trozo de la lucha obrera en España.

Quizá señalando una persistente preferencia por la vuelta crítica a su propio pasado durante largo tiempo silenciado o embellecido por la historiografía oficial (podría ser provechoso reflexionar sobre la frecuencia de utilización de algunos períodos o personajes), pocas son las piezas que se inspiran en datos históricos no españoles: recordaré *Contradanza*, de Francisco Ors (e. 1980), un enfoque con perspectiva deliberadamente distinta de la habitual, del reinado de Isabel de Inglaterra; *La coartada* (e. 1985), de Fernán Gómez, que después de la recuperación del pasado reciente de *Las bicicletas son para el verano,* se apoya en la conjura de los Pazzi para dibujar un contradictorio protagonista puesto por la aleatoria sociedad de su tiempo en la encrucijada de diferentes opciones; y *La libertad esclava*, de M. Manuela Reina (e. 1987), dialéctico duelo, filosófico y teológico, en un imaginario encuentro entre Lutero y Erasmo, que es un interesante intento de medirse con el teatro de palabra.

Alejado ya el peligro de caer en la trampa de hacer solamente leer las luchas presentes bajo la apariencia del pasado, la historia sigue constituyéndose como un gran depósito de *plots*, ofrecidos a la interpretación y a la recreación, que puede jugar con el conocimiento previo por parte del público, para lograr efectos contrapuestos de alusión o de sorpresa: análogamente a lo que ocurre en los temas mitológicos (cuya atracción puede ser reiteradamente constatada, como muestra un reciente trabajo de M. F. Vilches, *Segismundo,* 37-38).

«Acaso sea la Historia el único río en el que nos podemos bañar más de una vez; cualquier cronología es una convención» escribe Antonio Gala en las Palabras preliminares de *Anillos para una dama,* 1973; que no quiere ser —según el mismo autor— teatro histórico, sino «teatro actual de referencia histórica», de acuerdo con una escéptica valoración de la historia que emerge en las desilusionadas palabras de Jimena: «Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas, sin todo el *atrezzo* que corresponde a esa historia, pueden parecer locos. Pero más locos son los que creen estar representando la verdadera Historia, la Historia con mayúscula...», y ya había apa-

Colección Ensayos.Fundación Juan March(Madrid)

recido, años antes, en los parlamentos de una discutida pero intrigante pieza, *El sol en el hormiguero,* 1966: «Toda la Historia se escribe con renglones torcidos. Alguien, después, los endereza...».

Pero, con reservas o sin ellas, la atracción se mantiene: con palabras de Domingo Miras, uno de los autores de hoy más dedicados a la historia: «La Historia es un enorme depósito de víctimas. Víctimas de muy distinta naturaleza y circunstancias... 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».

Las afirmaciones de Miras, en ocasión de un encuentro de Teatro España-América Latina que constituye un interesante momento de discusión sobre teatro político e histórico (*Primer Acto,* 187, 1981), subrayan el aspecto ritual, tradicional de la representación, pero también el papel crítico del dramaturgo, la necesidad de una aproximación a la vez comprensiva y lúcida: lo que Buero, presentando *Las Alumbradas de la Encarnación Benita,* llama «la estética de la oblicuidad, haya o no haya trabas», en unas páginas que son un significativo resumen (empezando por el título, *Historia viva*) de las ideas buerianas acerca del tratamiento de la historia en el teatro, además de un agudo análisis del teatro de Miras. Un teatro escasamente representado hasta hoy, en el cual (*La Saturna,* 1973, e. 1977; *De San Pascual a San Gil,* 1974, e. 1979; *Las brujas de Barajona,* 1978; *Las alumbradas de la Encarnación Benita,* 1979, e. 1986; *El doctor Torralba,* 1982; *La monja alférez,* 1980) se trata siempre de una rebeldía (en nombre de los derechos esenciales del vivir) y de una coacción (llevada a cabo por el poder) exploradas con una capacidad de acercamiento tierno y emocional a sus personajes —se le deben a Miras algunas intensas figuras femeninas— y juntamente con una mirada aguda y clarividente, que pasa finalmente del autor al espectador, sobre la sociedad, la 'convivencia de los hombres', el poder y la violencia, los laberintos de la historia. Miras dibuja al autor que penetra en estos recorridos como una «piadosa Antígona que vaga por el campo de batalla buscando entre los muertos el cadáver de su hermano»; es una imagen intensa, que nos brinda una perspectiva intrigante —en su parcialidad personalísima— de la relación con la materia histórica de los dramaturgos, que «entre los batallones de los muertos» seleccionan «aquellos que les son más afines, que ofrecen un avatar más dramatizable o de mayor espectáculo».