

EL TEATRO COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

José Romera Castillo
Académico Correspondiente

PALABRAS CLAVE

Teatro.
Historia.
Teatro histórico.
Buero Vallejo.
Antonio Gala.

KEYWORDS

Theater.
History.
Historical theater.
Buero Vallejo.
Antonio Gala.

RESUMEN

Discurso pronunciado en el acto de recepción como Académico Correspondiente por Madrid, en el que se trata, en una primera parte, de dilucidar conceptos teóricos sobre los discursos históricos y teatrales, para terminar con unas referencias a dos cultivadores del teatro histórico español actual: Antonio Buero Vallejo (por celebrarse en 2016 el centenario de su nacimiento) y Antonio Gala (tan ligado a Córdoba, en general, y en su obra Séneca o el beneficio de la duda, en particular).

ABSTRACT

Speech given at the reception ceremony as Correspondent Academician in Madrid, which is, in the first part, to elucidate theoretical concepts on historical and theatrical discourses, to end with references to two growers of the current Spanish historical theater: Antonio Buero Vallejo (to be celebrated in 2016 the centenary of his birth) and Antonio Gala (so linked to Cordoba, in general, and in his work Seneca or the benefit of doubt, in particular).

Excmo. Sr. Director.
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos.
Señoras y señores, amigos todos:

EXORDIO

Decía el sagaz y divertido dramaturgo Jardiel Ponce-la que todo discurso se articula en dos partes: el exordio y el incordio. Como inicio del primero, no puedo menos que agradecer, que agradeceros, vuestra generosidad por abrirme las puertas, o mejor, vuestros brazos, al ser llamado, elegido y admitido en esta noble institución. Sé que recibir tal distinción, se debe más a la magnanimidad de todos vosotros, que a méritos propios. Por ello, mi agradecimiento, aunque obligado y esperable, señor Director, es sincero, absolutamente sincero.

Al agradecimiento, se une una plena e inigualable satisfacción, con el nombramiento de Académico Correspondiente por Madrid. Inigualable, digo, por varias razones. No era la primera vez que recibía una distinción paralela. A la Academia de las Artes Escénicas de España, a las Academias Chilena, Norteamericana y Filipina de la Lengua Española y a las Academias de Bones Lletres de Barcelona (que fue la primera en 1997) y Buenas Letras de mi ciudad, Granada, se une la distinción que me otorgó esta distinguida Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Una séptima entrega que me complace sobremanera, ya que, además de ser andaluz, mi primera cátedra la obtuve en la Universidad de Córdoba, y en esta ciudad tan querida he participado en diferentes congresos e impartido clases y conferencias varias, además de haber publicado en el *Boletín* de esta real casa. Córdoba y su cultura, en general, y su literatura, en particular, no me ha sido ajena.

Satisfacción incrementada, cómo no, por encontrarme en esta Academia con colegas prestigiosos de diversas ramas de las buenas letras, encabezados por los directores el Dr. Joaquín Criado Costa —entonces— y el Dr. José Cosano Moyano —ahora—, junto a las colegas y amigas María José Porro y Ana Padilla, especialmente, así como a Antonio Cruz, Manuel Gahete, Joaquín Mellado, Enrique Aguilar —por no citar al fallecido Feliciano Delgado—, entre otros —y no sé si me dejo alguno—, con los que he participado en diversas actividades intelectuales, que, sin duda alguna, puedo, podemos decir, con objetiva base, que hemos contribuido al proceso de actualización y modernización tanto de la universidad como de la investigación en España en el terreno de las bellas letras.

Terminado el exordio, vayamos al incordio (que espero no sea mucho).

INCORDIO

Iniciaré esta parte de mi discurso con una confesión. Una confesión, laica, más russoniana que agustiniana, un género autobiográfico, que, a estas alturas de mi vida, como pionero en España en su estudio, no sé si lo persigo yo a él o él a mí. Me da lo mismo. Como tengo muy claro que la labor del estudioso, en este caso de la literatura y el teatro, además de adentrarse y profundizar en aspectos de su especialidad, destinados, al fin y al cabo, a una inmensa minoría —al decir de nuestro Juan Ramón— debe examinar el papel y la función de ambas parcelas —en nuestro caso— en la vida social —la pasada y, muy especialmente, en la presente—, en estos mis afanes y aficiones elegiré dos botones de muestra (lo histórico y lo teatral), diferentes pero interrelacionados, que constituyen dos modalidades de escritura y que gozan, especialmente, del favor del público, es decir, tienen incidencia en nuestra sociedad —mucho o poca (aunque tristemente sé de lo segundo)—. Veamos algo al respecto, aunque sea esquemática y brevemente.

Al examinar la historia, la literatura, el teatro, como bases epistemológicas en las que pretende asentarse mi disertación, desde el punto de vista de la semiótica (que estudia el sistema de signos que intervienen en toda comunicación), a la que, creo,

he contribuido un tanto en su implantación y desarrollo en España, conviene tener en cuenta, en primera instancia, que, por lo que respecta a los dos primeros conceptos del enunciado, estamos ante dos parcelas, o mejor, dos discursos diferentes: el de la Historia y el del teatro-literatura (porque el texto teatral se inserta de lleno a la literatura), no así el espectacular que pertenece a otro arte.

En efecto, simplificando mucho, el discurso histórico tendría que tener como objetivo la reproducción de lo acontecido a los seres humanos a lo largo de los tiempos (aunque ello no sea del todo certero, ya que la historia se ha escrito siempre desde el punto de vista de los vencedores y toda escritura requiere narración); que, además, se manifiesta a través de unas formas específicas de discurso con sus marcas propias —como han puesto de manifiesto las investigaciones de Roland Barthes y tantos otros— y que, asimismo, puede ficcionalizarse, discurriendo por otras vías, como, entre otras, la de la metaficcionalidad, según ha establecido el nuevo historicismo.

Por otra parte, el discurso literario-teatral, aunque sea un espacio diferente, con sus marcas distintivas, en las que la ficcionalidad y el lenguaje modelado, artístico, sobresalen sobremanera, en ocasiones pueden interrelacionarse, como ha sido ampliamente estudiado desde Aristóteles a nuestros días, al recurrir a la historia como fuente de inspiración de sus creaciones artísticas, en cualquiera de sus géneros. La Historia, por lo tanto, ha sido desde siempre y todavía lo es, como patrimonio común, un buen caladero, un buen granero del que los escritores se han servido y el pasado, pre-historia del presente, ha sido cultivada en los tres tradicionales géneros literarios, sobre los que apuntaré algo.

Por lo que respecta a la novela, señalaré que, como es bien sabido, el relato histórico moderno, desde el siglo XIX, con Walter Scott a la cabeza, floreció con inusitada fuerza, según estudió excelentemente György Lukács, en su magistral ensayo, *La novela histórica*. La literatura española —aunque había cultivado esta modalidad de escritura en los siglos anteriores— se unió al coro de autores, especialmente en la centuria mencionada, con tantos escritores que frecuentaron su ámbito.

Es curioso, asimismo, que en otro final de siglo, en el pasado, en el XX, esta modalidad haya tenido también su esplendor, aunque con matices diferentes, tanto en las literaturas foráneas —como ponen de manifiesto los casos de *El nombre de la rosa* (Umberto Eco) o *El perfume* (Patrick Süskind)—, aun sin llegar a las excelencias de otras obras de Marguerite Yourcenar, con *Las memorias de Adriano*, Robert Graves o Thornton Wilder, que “ilustran bien esta amable y fructífera tendencia”, con cultivo importante también en la literatura en lengua española (la propia de España, la de Iberoamérica o la traducida).

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que, dentro de la gran variedad de tendencias que imperan en la novela española actual, y en una sociedad donde se lee poco, la novela histórica ocupa un lugar destacado en preferencias lectoras, tanto por el empuje de las editoriales en promocionarlas como por la atracción que

producen hechos y personajes históricos, ya conocidos, en general. ¿A qué puede deberse este fenómeno? Pues sencillamente a que esta modalidad literaria, al combinar historia y ficción, "acerca al lector a los personajes y hechos de la historia, contándole intimidades que los historiadores callaron [...] El novelista más libre y más imaginativo, pinta con su paleta frescos de un pasado histórico, que los cronistas veraces no supieron o no pudieron lograr. El lector, ingenuo *voyeur*, penetra en [la intimidad] de los personajes, gracias a la fantasía de los novelistas", que, a su vez, no olvidan "espejear algo del presente en ese cuadro del pasado".

Dejemos a un lado la poesía histórica, plasmada en la épica, sobre todo, y vayamos al otro género. No sin antes constatar que en el Centro de Investigación, que dirijo, desde 1991, hemos dedicado 3 congresos internacionales al estudio de la novela histórica, la poesía histórica y el teatro histórico, todos ellos publicados por la editorial Visor Libros, como se puede ver en nuestra página web.

ANOTACIONES SOBRE TEATRO E HISTORIA

Al tratar del teatro histórico es preciso señalar, ante todo —como en cualquier género literario o en cualquier arte—, que el adjetivo del sintagma (*histórico*) introduce una parcelación en el amplio espacio de la literatura dramática. Una pieza de teatro puede ser calificada de teatro histórico, en general, cuando su contenido argumental se basa en el denominado discurso de la historia, que, además, es preciso subrayarlo, está inevitablemente relacionado con la concepción que el autor, y/o la sociedad en que escribe, tengan del discurso histórico en que se basa. Una determinada concepción de la historia implica unas formas concretas de teatro histórico, que variarán según los posicionamientos ideológicos de sus autores, en los moldes estéticos e ideológicos de una época determinada. El teatro de corte histórico es, antes que nada, teatro, es decir, ficcionalización, y como la novela, se permite una serie de distorsiones, interpretaciones e inexactitudes —¿por qué no?— que el discurso histórico, en sí mismo, no puede (mejor, no debería) permitirse.

Entre las variadas formas de transustanciar la historia a la escena —desde los inicios del teatro, pasando por Lope, Calderón, Shakespeare, Molière, Racine, o los románticos con los que se dio pauta canónica al género (pienso en el *Hernani*, de Víctor Hugo), hasta nuestros días— los dramaturgos han encontrado una materia prima en las historias para sus fabulaciones. Dejando a un lado el teatro histórico del siglo XIX, donde el género alcanzó un esplendoroso auge, o en otras épocas posteriores (con Federico García Lorca, con *Mariana Pineda*; Valle-Inclán, con *Farsa y licencia de la reina castiza* y *La hija del capitán*, etc.), dentro del panorama del teatro histórico español de nuestros días, frente al teatro de corte histórico practicado anteriormente por dramaturgos, adictos al régimen de Franco, que lo utilizaron como elemento propagandístico del régimen, al presentar al espectador los hechos históricos idealizando el pasado e ignorando el presente (como hicieran Eduardo Marquina, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, etc.), surgirá una corriente que impulsaría el cultivo de este tipo de dramaturgia con otros fines. Abrie-

ron este camino, crítico con el sistema, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda y la generación realista —entre los que se cuenta Rodríguez Méndez, que prefería llamar a este tipo de teatro, no teatro histórico sino historicista—, autoras como María Manuela Reina, Carmen Resino, Concha Romero, Laila Ripoll o dramaturgos como Eduardo Galán, Ignacio Amestoy, Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Juan Mayorga, Alberto Conejero y un largo etcétera.

Por lo tanto, la materia histórica, como sucede en tantos terrenos, puede ser modelada, como la arcilla, en manos del escritor, en general, y del dramaturgo, en particular, de diferentes formas. Pondré solamente dos ejemplos, de nuestro teatro, que, por conocidos, pueden recordarse fácilmente, con el fin de ilustrar el aserto. Uno, ligado a un centenario, el de Antonio Buero Vallejo y otro, referido a uno de nuestros académicos de honor, tan ligado a Córdoba, como es Antonio Gala.

BUERO VALLEJO

Como es bien sabido, se acaba de celebrar en 2016 el centenario del nacimiento de uno de los dramaturgos españoles más influyentes y señeros en la historia teatral reciente, con una larga estela de obras históricas importantes, me refiero a Antonio Buero Vallejo, que, en primer lugar, ha dedicado al subgénero un esclarecedor estudio, en el que deja clara su concepción del mismo:

Por ser teatro y no historia, es además el teatro histórico labor estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones más exactas [...]

¿Y cómo lograrlo?

Para lograrlo, el autor no tiene por qué ceñirse a una total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados [...] Un drama histórico es una obra de invención y el rigor interpretativo a que aspira atañe a los significados básicos, no a los pormenores. [...]

Para Buero, "escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla, reinención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos". Porque:

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 no 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.

Lo que Buero pretende conseguir con este tipo de teatro —dicho con palabras de G. Lukács— es "crear las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que se perciban de que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos".

Me referiré a continuación a algunas de sus obras. El insigne dramaturgo ha practicado el teatro histórico en piezas como *Un soñador para un pueblo* (1958) —que Josefina Molina llevaría posteriormente al cine en 1989—, ambientada en el siglo XVIII, en la que recrea un acontecimiento relevante de la historia de España como fue el motín de Esquilache, en marzo de 1766. El pueblo, tras la carestía del pan, se levanta contra las imposiciones del marqués de Esquilache, ministro de Carlos III, que se había propuesto un programa de modernización de la villa de Madrid, así como erradicar el uso de la capa larga y el chambergo (sombrero de ala ancha), lo que permitía la facilidad de esconder armas y cometer delitos bajo el anonimato. Rebelión que no consiguió otra cosa que un cambio de gobierno y el destierro de Esquilache.

Las Meninas (1960), sobre Velázquez, en donde, además de rendir un homenaje al pintor, el drama cubría dos metas: “la de recuperar un ayer conflictivo y olvidado, y la de reflexionar sobre acciones y comportamientos que, por ser inherentes al hombre o a la sociedad, son intemporales. Así en *Las Meninas*, Velázquez se convierte en el receptor que contempla el dolor humano y las injusticias sociales; los problemas que surgen del enmascaramiento de la realidad por los tópicos y engaños vigentes, y la encrucijada de la responsabilidad *del* artista, del intelectual ante todo”.

El sueño de la razón (1970), sobre Goya —la pintura, de la que fue tan amante y practicante de nuevo a escena—, en la que el título hace referencia al cuadro *El sueño de la razón produce monstruos*, se centra en los últimos años de vida del pintor, sus limitaciones provocadas por la sordera y sus relaciones con su amante Leocadia. A través de la sordera de este personaje —de nuevo una tara física, junto a la ceguera que utilizará en otras piezas—, Buero simboliza la incapacidad de algunos para oír el sentido de la realidad.

O *La detonación* (1977), sobre el escritor Mariano José de Larra, que, tras ser abandonado por su amante, Dolores Armijo, se suicida. La obra “recrea los instantes más relevantes de su vida, planteando sus problemas con la censura, su aspiración a escribir en libertad y transmitir al público su visión de la España corrupta que le tocó vivir”.

En suma, estamos ante un teatro que no utiliza lo histórico como simple recurso, sino que lo hace con el fin de que el pasado ilumine el presente y, por ende, sirva para concienciar a los receptores de la realidad que viven.

ANTONIO GALA

Es un hecho incontrovertible que Antonio Gala es uno de los escritores más prolíficos de la literatura española actual. Por ello, este destacado autor, poseedor de una fina inteligencia, una dialéctica penetrante, una sensibilidad a flor de piel y un bello y atractivo *verbo*, como ha señalado la crítica y yo mismo he tenido la oportunidad de estudiar en diversos trabajos y en los pórticos a las ediciones de algunos de sus textos, ocupa un señero lugar en la literatura y en la dramaturgia (amplia y variada) españolas de nuestro tiempo.

Gala, tan ligado a esta ciudad, como puede verse en su escritura. Como por ejemplo en *Poemas cordobeses* (1994) o en *Córdoba de Gala* (1993) —una reelaboración realizada por la querida amiga Ana Padilla, se está actualizando y se publicará en breve—, se ha servido de la historia en diferentes registros, llegándose a decir que toda su obra, en mayor o menor medida, tiene una amplia relación con ella, como esa *Granada de los Nazaríes* (1992), *Paisaje andaluz con figuras* (1984) y tantas otras piezas, algunas de las cuales he tenido la oportunidad de estudiar. Hecho que se da también en su novelística como, por ejemplo, en *El pedestal de las estatuas* (2007), sobre los cuadernos de Antonio Pérez, el secretario de Felipe II; o en el *Manuscrito carmesí* (Premio Planeta, 1990), que tiene como protagonista a Boabdil, el Chico, un personaje que el autor baja de su pedestal y nos lo recrea a su manera, ficcionalizándolo.

Pero volvamos al teatro y veamos lo que señala sobre esta modalidad dramática. En primer lugar, para Gala, este tipo de teatro más que histórico, es un teatro con referencias históricas:

En un teatro actual con referencia histórica lo primero que debe quedar claro es que los personajes transformados en intocables no lo fueron en su época —eran de carne y sangre, no de bronce y de mármol— y que la Historia no debe reducirse a lápidas conmemorativas ni a obeliscos, sino que se trata de vida palpitante que fue haciéndose —y el teatro nos permite asistir a ese 'hacerse'— antes de que se esté rotipara, se adornara o manchara: se falseara en definitiva, para un libro de texto, muchas veces más falaz y caprichoso que una pieza dramática.

De ahí que defienda la libre interpretación de los personajes históricos por los dramaturgos:

Yo comprendo la pasión de los historiadores por sus personajes [...] pero de ahí a juzgar que son suyos, hay distancia. Ellos, respecto a un personaje, pueden enriquecernos, aclararnos, sugerir propuestas, pero no como sus dueños, con una exclusiva otorgada por la Historia o la divinidad.

Son varias y de diferente cariz las piezas de Gala con trasfondo histórico claro, como he tenido la ocasión de ocuparme en uno de mis trabajos al respecto. Ahí están por ejemplo, y no voy a citarlas todas, obras como *Anillos para una dama*, donde recrea la figura de doña Jimena (interpretada por María Asquerino), que,

resignada a ser la viuda del Cid —de quien realiza una desmitificación, bajándolo del pedestal mítico (como haría con Ulises)—. O *Las cítaras colgadas de los árboles*, sobre el siglo XVI y el descubrimiento de América. Referencias a una realidad histórica más próxima las encontramos en obras como *Noviembre y un poco de yerba* —en la que se referirá explícitamente al tema de la guerra (in)civil y sus funestas consecuencias— o a la transición en la *Trilogía de la libertad*, etc. Añadan ustedes las que tienen también en mente.

Finalmente, apuntaré algo sobre una pieza muy especial, relacionada con estos ámbitos cordobeses. Me refiero a *Séneca o el beneficio de la duda* (1987). Obra relacionada con el discurso biográfico que utilizar también en *Cristóbal Colón* (que edité en Austral).

En la pieza se recrea la figura del pensador cordobés-romano, Lucio Anneo Séneca (Córdoba, 4 a.C-Roma, 65), a través de un diálogo autobiográfico con Petronio, antes de morir, en una tarde de abril, en el que, a través de un autoanálisis, hace un repaso a su vida desde su nacimiento en Córdoba y su marcha a Roma a los 14 años hasta el momento presente de su narración, muy cercano a su “silencioso suicidio”, en las “afueras de la vida”, como el propio Séneca señala:

Me gustaría poner en limpio, ahora, al final, mis días y mis noches; ordenar su desorden ante alguien como tú: [...] No sólo tú, Petronio: nadie me ha conocido. Ni mis defensores, ni mis acusadores. Ni yo quizá. Esta tarde quería intentar entenderme.

Y empieza a desgranar fragmentos de su vida política, acompañados siempre de la reflexión filosófica de un estoico, a través de una táctica dramatúrgica en la que, por medio del diálogo con el epicúreo Petronio, en los jardines de su opulenta casa romana, van apareciendo los personajes históricos (Agripina, Nerón y otros cercanos a ambos), de una manera incrustada, en interacciones dialogistas con el autobiografiado. Gala utiliza la forma (auto)biográfica para dar forma y sentido a una vida y a una época con el fin de acercarla a nuestro presente.

El dramaturgo, como cordobés de adopción, desde muy joven acarició la idea de escribir sobre Séneca, cuya figura tanto interés, por otra parte, ha suscitado a lo largo de la historia en pensadores, historiadores o críticos literarios. Se sirve de los hechos biográficos más destacados de este personaje como moralista, filósofo y dramaturgo. Pero su actividad política, no reducida a la formación de Nerón, suele quedar, acaso con intención, en la sombra. Las contradicciones que se dan entre la obra y la actitud de Séneca son tan graves que no podían dejar de atraer a un autor de teatro. Porque él es, al mismo tiempo, protagonista y antagonista de su vida”. Inserto en una época “cuya decadencia, cuya corrupción general, cuya sensación de agotamiento la hacen tan semejante a la nuestra”. En ella —prosigue— “hay un hombre de Córdoba —el más romano de todos los estoicos y el más estoico de todos los romanos— que personifica las tentaciones que el poder plantea a la ética, y el contagio con que la amoralidad asalta a la virtud“.

La pretensión del dramaturgo, en suma, no es otra que trascender la figura del personaje histórico —como haría Bertolt Brecht, entre otros, con la *Vida de Galileo*, aunque con otro sentido— para formular ideas de índole genéricas, como poner de manifiesto que “el hombre de cualquier época saca la conclusión de que su oficio no es la verdad, ni el hallazgo de la verdad su profesión”, sino que, por el contrario, es la duda lo auténticamente humano: “la duda como beneficio supremo, como pesquisa interminable, y como único signo inequívoco de ardor, de raciocinio y de vitalidad”. “Lo propio del hombre es dudar sin descanso”, como concluye el protagonista en su último parlamento.

El dramaturgo, a través de esta (auto)biografía teatralizada, realiza, con gran altura dramática, una profunda reflexión sobre la ética moral frente al poder, con el fin de que nos haga reflexionar a los hombres y mujeres de hoy.

Pues bien —y termino, sr. Director— el teatro histórico, el historicista o con referencias históricas, además de divertir, se utiliza como una estrategia más que se sirve del ayer para mostrar el hoy, porque lo expuesto en sus obras, aunque sean acontecimientos del pasado, deben ser comprendidos como actuales y, como consecuencia, servir de reflexión en nuestras vidas. La catarsis aristotélica rediviva una vez más, junto al *prodesse et delectare* también.

Muchas gracias. He dicho.