

ANTONIO Buero Vallejo comenzó a hacer teatro histórico en un sentido amplio con su primera obra estrenada, *Historia de una escalera*, en la que se dramatizaba el cambio sufrido por la sociedad española de los últimos treinta años simbolizada en la humilde casa de vecindad. El último de sus textos, *Misión al pueblo desierto*, participaría también de esa visión histórica. Pero queremos referirnos ahora a un teatro histórico concebido de un modo más estricto. En *Las palabras en la arena* los representantes de la sociedad judeo-romana sustituyeron por un día en el escenario del Teatro Español a los vecinos de la escalera pero estaban significando similares actitudes y menguas. Apenas dos años después, con la recreación

del renacer del teatro histórico crítico al utilizar la historia como modo de distanciamiento; en el horizonte dramático de Buero Vallejo se matiza esa visión puesto que se cree esencial la equilibrada síntesis de distancia y participación para conseguir un teatro que no adolezca de parcialidad. Es necesario contemplar siempre la conexión de los hechos anteriores con nuestra realidad vital: "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..."¹.

Buero Vallejo y el teatro

[Mariano de Paco]

Universidad de Murcia



1 Antonio Buero Vallejo, "Acerca del drama histórico", *Primer Acto*, 187, 1980-1981, p. 19.

2 Antonio Buero Vallejo, "García Lorca ante el esperpento", *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza, 1973, p. 142.

de un mito clásico en *La tejedora de sueños*, deja ver Buero su preocupación por los problemas generales del hombre y por cuestiones concretas de la sociedad española. En el "Comentario" a esta obra expresó ya el autor una idea que sería básica en todo su teatro histórico: "Nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue ésa mi intención. Si la expresé a través del mito de Penélope en lugar de escribir la historia de cualquier mujer de nuestros días que tenga al marido en un frente de lucha, fue porque ese mito ejemplariza a tales historias con una intensidad acendrada por los siglos". En esas palabras se advierte con nitidez que, para él, la distancia temporal ha de implicar una relación con el presente. Anticipa por ello la nueva visión del teatro histórico de posguerra que tiene sin duda su comienzo en 1958, con el estreno de *Un soñador para un pueblo*, drama en el que, con un sentido crítico, se busca una visión distinta y no condicionada previamente de algunos relevantes hechos y personajes del pasado.

Bertolt Brecht se encuentra al fondo

En estas obras se establecen las analogías entre el tiempo histórico elegido y el actual relacionando ambos de manera dialéctica, implicándolos mutuamente dentro de una mantenida concepción trágica. El espectador puede (y debe) entonces actuar, modificando su realidad después de haber visto en el escenario unas ya inalterables actuaciones en otro momento de la historia. La situación final de muchas obras es completa o casi completamente cerrada para los personajes (así sucede en todas las piezas históricas de Buero); entonces, la apertura trágica se traslada hasta el público, porque "el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador"², lo que se advierte de modo especial en un teatro en el que la distancia en el tiempo real de personajes y público es elemento estructural básico.

Un teatro concebido con estos planteamientos no puede tener, por todo ello, como última razón de su existencia el ser una respuesta ocasional y táctica ante las dificultades para manifestarse en una

histórico

Escena de *Las Merinas*. Teatro Español, Madrid. 1960.

«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...».

sociedad coartada por la censura, en este caso la española de la posguerra. Tampoco cabe pensar, sin embargo, en la ausencia de relación entre los modos expresivos artísticos y la sociedad en la que éstos se desarrollan. Pérez de Olaguer preguntaba a Buero en 1971 si la “trasposición histórica” que en alguna de sus obras efectuaba se debía “a una técnica teatral o bien a una forma de eludir la censura”, a lo que el dramaturgo respondía: “No, no, es una estética, un concepto, aunque no niego la posibilidad de que luego coexista un cierto aspecto táctico. Pero este aspecto táctico no es esencial. Mis obras de trasposición histórica [...] están escritas así porque el escritor, con o sin limitaciones de expresión, experimenta la necesidad estética en toda la amplitud de la palabra”³. Hay, pues, una dualidad que proviene de añadir al propósito estético fundamental las motivaciones particulares; unas palabras de Martín al comenzar *Las Meninas*, dirigiéndose a “un imaginario auditorio”, ilustran bien este aspecto: “Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor”.

Buero Vallejo acude en sus dramas históricos, salvo en *El concierto de San Ovidio*, a personajes relevantes, intelectuales o creadores, en momentos conflictivos propios o de su sociedad, aunando con ello los aspectos individuales con los problemas de la época y con las preocupaciones y límites que aquejan a los seres humanos, o, dicho de otro modo, lo personal, lo político, lo ideológico y lo metafísico. Es preciso para ello llevar a cabo una reinterpretación de la historia que permita, por una parte, la dimensión creativa, estética, y, por otra, el tratamiento de esas diversas cuestiones, conciliando la nueva visión con la veracidad histórica, aunque no necesariamente con la de cada hecho concreto. Lo indicó el dramaturgo de manera sintética y precisa: “Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla”⁴.

No podemos ahora detenernos en un análisis detallado de las relaciones que cada obra histórica bueriana establece con el presente de su escritura; recordémoslas, no obstante, muy brevemente. En *Un soñador para un pueblo*, junto a la esperanza en el verdadero pueblo, representado sobre todo por Fernandita, se

cuestiona con dureza la aplicación abusiva del poder: “Quizá preferirían un tirano, pero nosotros hemos venido a reformar, no a tiranizar” dice el rey a Esquilache; la aplicación al presente no era nada oscura y la censura decidió el cambio o la supresión de esas palabras, que Buero logró finalmente mantener en el texto. En *Las Meninas* se expresa por medio de Velázquez (independientemente de la fidelidad absoluta a los hechos, aunque sin violentar la historia) cuál ha de ser la actitud del creador en una situación de injusticia social; la respuesta ante los sufrimientos de Pedro del genial artista, que lucha por la verdad sin nadie que le “ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos”, es un modelo permanente de comportamiento. En *El concierto de San Ovidio*, que puede calificarse como una tragedia social, los desequilibrios y miserias de la sociedad francesa en las vísperas de la revolución son con facilidad comparables con los de la sociedad española de principios de los sesenta. *El sueño de la razón* evidencia el paralelismo del tiempo de Fernando VII y de los años de Franco, como son igualmente paralelas la decisión de Goya de pintar en su patria y la de Buero de escribir en ella o la preocupación moral que uno y otro tienen por las atrocidades cometidas por sus correligionarios, aun con la seguridad de que defienden una causa justa.

La detonación, texto estrenado en los inicios de la democracia, incide de nuevo en la responsabilidad del creador en una sociedad amordazada en la que, sin embargo, ha de mantener su voz para proclamar la verdad a pesar de todas las censuras. Buero está dramatizando en *La detonación*, al tiempo que las de Larra, las razones de su actitud ante la creación durante el franquismo; frente a otras, se proponía él hacer un teatro posible, aunque llevado al límite de sus posibilidades, puesto que era preciso tener éstas en cuenta para poder estrenar y dar a conocer su obra sin “suicidar su propia voz”.

Caso particular respecto al teatro histórico es el de las piezas en las que se percibe lo que he llamado “perspectivismo histórico”, por el cual el espectador establece la relación de su presente con un futuro que tiene lugar en el drama y que demuestra la



³ Gonzalo Pérez de Olaguer, “Buero Vallejo: Teatro político”, *Yorick*, 46, marzo 1971, p. 8.

⁴ “Acerca del drama histórico”, cit., p. 19.



Escena de *La detonación*.
Teatro Bellas Artes, Madrid. 1977.

realización plena en algún caso de la esperanza trágica; así se apunta en *El concierto de San Ovidio*, *Mito o Caimán* y tiene cuidada plasmación en *El tragaluz* puesto que los Investigadores vienen de un tiempo y un espacio en el que se han evitado ya numerosas imperfecciones.

Buero Vallejo abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido y tiene una fecunda continuación. De modos diversos y con diferentes estéticas, pero con una identidad de principio (cuestionamiento de las versiones habituales de los hechos, enfoque crítico y relación con el presente), lo abordan autores de tendencia “realista” y “no realista”. Aunque hayamos de limitarnos a ello en este momento, mencionemos algunos de los más conocidos nombres que, al menos, den idea de su abundancia y de su extensión en el tiempo: Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Gómez Arcos, Claudio de la Torre, Alberto Miralles, Carmen Resino, Juan Antonio Castro,

Carlos Muñiz, Pérez Casaux, Jaime Salom, Ana Diosdado, José M^a Camps; o la experiencia colectiva de *El Fernando*. Pasados los años de la dictadura, se siguen escribiendo obras de teatro histórico por esos y otros autores de distintas generaciones: Alfonso Vallejo, Francisco Ors, Martínez Mediero, Martínez Ballesteros, Concha Romero, Sanchis Sinisterra, López Mozo, Fermín Cabal, José María de Quinto, Jesús Campos, Eduardo Galán, Luis Araujo, Antonio Álamo o Juan Mayorga. Algunos de los más notables dramaturgos actuales, como Domingo Miras o Ignacio Amestoy, dedican al teatro histórico casi la totalidad de su producción.

Estos creadores muestran con sus textos la vitalidad de un modo de teatro histórico trazado por Buero Vallejo en una sociedad en la que no era posible una comunicación libre, pero que no se reduce a ella porque es producto sobre todo de una búsqueda “estética de la oblicuidad” por la cual se ponen en dramática relación hechos del pasado y situaciones actuales. ■

Buero Vallejo abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido y tiene una fecunda continuación.