

12-2003

Teoría del drama histórico a través del teatro de la subterfugio radical

Manuel Pérez

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Pérez, Manuel. (2003) "Teoría del drama histórico a través del teatro de la subterfugio radical," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 19, pp. 257-288.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

10

LA TEORÍA DEL DRAMA HISTÓRICO A TRAVÉS DEL TEATRO DE LA SUBTENDENCIA *RADICAL**

Manuel PÉREZ
(*Universidad de Alcalá*)

This article examines the influence of history conceptions among the playwrights of the so-called radical subtendency. Most frequently, these authors apply to their plays their Marxist and revisionist views about history.

Este artículo evalúa la influencia del concepto de lo histórico en los autores del teatro crítico radical. De manera predominante, el punto de vista sobre la historia aplicado a sus obras se adscribe a los principios del realismo socialista.

1. Historia y mentalidades

El presente trabajo parte de la convicción de que los conceptos de lo histórico vigentes en una sociedad determinada actúan como elementos enormemente activos en la configuración de las visiones del mundo de las que participan sus individuos y, asimismo, en la articulación de las distintas mediaciones (Berenguer, 1994-95) que determinan y sustentan las creaciones de los dramaturgos.

* Este trabajo constituye una revisión, muy ampliada, del anterior nuestro "Fuentes y patrones en el teatro histórico *radical* español contemporáneo: algunas consideraciones teóricas", publicado en Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F., eds., *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 309-318.

Conceptuar lo histórico, pensar la historia es poner en juego un conjunto de procesos mentales íntimamente relacionados con el entendimiento del mundo y con las actitudes vitales del ser humano. Por eso mismo, la sistematización de dichos procesos por parte de pensadores y filósofos ha constituido en todos los casos una parte fundamental de los instrumentos conceptuales sobre los que han asentado su análisis de la realidad las diferentes culturas y, muy especialmente, las principales formulaciones ideológicas vigentes durante la época contemporánea.

En efecto, el pensamiento occidental de las dos últimas centurias ha sido fecundado por varias concepciones de lo histórico que, partiendo de un modo u otro del tronco común constituido por la filosofía hegeliana (Hegel, 1980), han ejercido su efectiva determinación sobre los ámbitos conceptual y artístico, desde la pretensión de aparecer, bien como una sublimación del punto de partida común (romanticismo, historiografía tradicional española), bien como una superación del mismo (materialismo dialéctico), bien como una negación de los mismos principios establecidos por Hegel (concepto posmoderno de la historia).

De acuerdo con nuestros presupuestos de partida, debemos afirmar enseguida que dichas concepciones de lo histórico presentes en la edad contemporánea han dejado sentir su peso configurador de las mentalidades colectivas sobre las distintas corrientes artísticas y, de una manera especialmente intensa, sobre la creación teatral del período. El campo del arte, en efecto, se ha mostrado especialmente sensible, como no podía ser menos, a las distintas formulaciones del pensamiento histórico contemporáneo, reflejando de una manera ostensible la incidencia de los elementos conceptuales relacionados con lo histórico en cada momento y en cada tendencia. Esta intensa presencia de la historia en el arte ha extendido sus límites hasta un claro proceso de tematización de la misma, convertida así en objeto y argumento de obras especialmente notables y hasta de géneros artísticos completos.

Los resultados de tales procedimientos han dependido estrechamente, sin embargo, de la función demandada, por la sociedad y por los creadores, a los distintos productos artísticos y, consecuentemente, del papel asignado a los universos históricos configurados en el ejercicio de la actividad de creación.

Desde esta perspectiva, y gravitando sobre las distintas corrientes y estilos que las han asumido, algunas concepciones de lo histórico se han mostrado especialmente propensas a su utilización instrumentalizadora por

parte del arte y notablemente productivas en la creación de obras en las que la historia sirve como palanca para promover interpretaciones que remiten a planos situados más allá, tanto por su función como por su significado, de los universos históricos ficcionalizados.

Así ha ocurrido, en el ámbito concreto del teatro, con el concepto restaurador de la historia, que (dentro de la herencia hegeliana) concibe aquélla como una categoría o entidad eterna, intemporal y ejemplar. El teatro histórico-poético, principal manifestación de dicho concepto en la España de la Restauración (Berenguer, 1988, p. 30), constituyó una brillante manifestación de este empeño instrumentalizador (y, por lo mismo, manipulador) de la materia histórica.

Más próximo a nuestro tiempo, y ostensiblemente presente en el teatro español del último cuarto del siglo XX, el concepto marxista de la historia supone otro modo especialmente fecundo de supeditación de lo histórico a la instrumentalización artística, en tanto que la concepción de la historia como producto del materialismo dialéctico ha implicado, en el teatro histórico occidental, una efectiva subsidiariedad de las obras históricas, destinadas a la consecución del sentido último y a la culminación de la historia universal, esto es, al logro de la revolución proletaria.

2. Los conceptos marxistas de la historia

Sin embargo, en su concreta aplicación al teatro, la teoría marxista conoce dos formulaciones diferentes que, si constituyen otras tantas vías conducentes al fin común representado por la preparación del espectador para el logro de la revolución social, deparan al mismo tiempo dos diferentes lenguajes escénicos de notoria fecundidad en el teatro europeo de nuestro siglo (Berenguer/Pérez, 1998, cap. I.3). De este modo, *realismo socialista* y *teatro épico* aparecen como dos grandes sistematizaciones teóricas que, desde su común inserción en la doctrina del materialismo dialéctico, mantienen sin embargo nítidos perfiles diferenciadores, que los tratadistas más perspicaces han descrito con rotundidad.

2.1. Teatro épico e historia

Bernard Dort (1975) trazó de manera especialmente lúcida los límites de dicha diferenciación en su ya clásico libro sobre el teatro brechtiano *Tendencias del teatro actual*, conjunto de ensayos sobre la obra dramática del dramaturgo alemán.

Refiriéndose al elemento que constituye la esencia del teatro épico, Dort señala que:

Lo fundamental en Brecht no es tanto la distanciaci3n -ésta queda como una técnica y no traduce de ninguna manera una situaci3n ontológica (...)- como la organizaci3n de un nuevo orden de relaciones, de una nueva dialéctica entre la escena, la sala y la historia (Dort, 1975, pp. 184-185).

La dimensi3n hist3rica aparece así como el elemento sustentador de las relaciones establecidas entre el universo de la obra y el espectador, relaciones que constituyen en sí mismas el fin último del quehacer teatral, por encima de los procedimientos técnicos puestos en juego, de los que la distanciaci3n constituye el más característico. El propio Brecht ratifica esta supeditaci3n de lo compositivo a lo ideológico, anticipando al mismo tiempo el sentido de la funci3n historizadora encomendada al teatro:

Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos hist3ricos, como elementos perezcos (Brecht, 1970, 1, p. 154).

A través de la distanciaci3n, en efecto, el teatro brechtiano pretende proporcionar al espectador una percepci3n de carácter intelectual (nunca emotivo), destinada a hacer a éste consciente de las diferencias entre su propio presente hist3rico y el tiempo de la obra, consciencia que le conferirá una capacitaci3n analítica de la que saldrá adiestrado para la funci3n superior de la revoluci3n social y, a la vez, una visi3n de los procesos hist3ricos como temporales y, por lo mismo, modificables.

La base de las diferencias entre los dos momentos hist3ricos sometidos a la capacidad discriminadora del espectador viene dada por el relativismo hist3rico, esto es, por la presentaci3n escénica de acci3nes cotidianas que aparecen insertas, dentro de la corriente hist3rica, en su propio tiempo hist3rico, evitando cuidadosamente la transposici3n generalizadora a otros tiempos diferentes. La consciente vinculaci3n de los acontecimientos

dramatizados a las circunstancias que los determinan se extiende igualmente a los protagonistas de los mismos, convertidos en seres históricos que, determinados por su tiempo, resultan así personajes no transferibles, que ejecutan acciones no transferibles y sí sujetas a la cotidianidad propia de su momento histórico.

Este campo de las relaciones humanas debe ser caracterizado en su relatividad histórica. Esto significa que hay que romper con el hábito de camuflar las diferencias de las distintas estructuras sociales de las épocas pasadas, con el fin de que se parezcan a nuestra estructura, con lo que ésta resulta ser algo que ha existido siempre, esto es, eterna. Nosotros, en cambio, queremos tener presentes esas diferenciaciones, así como su carácter transitorio, con el fin de que también nuestra época pueda ser comprendida como transitoria (Brecht, 1970, 3, p. 36).

La historia aparece, de este modo, en el teatro épico como (suma de historicidades) el marco general que alberga una sucesión de momentos históricos diferentes entre sí (en tanto que sometidos a la dinámica del materialismo dialéctico), organizados en una temporalidad que, por lo mismo, los torna finitos y presentados en la escena precisamente en función del desvelamiento de las diferencias que los separan y de la efimeralidad que constituye su esencia. Como indica Bernard Dort:

La escena brechtiana es estrictamente privada. No nos muestra de cara los grandes acontecimientos de la Historia. Pero no está cerrada ni inmutable, ni, incluso, autónoma. De hecho, no se basta a sí misma. (...) Es necesario ver más allá, recurrir a lo que está detrás y alrededor de ella: la presencia de una sociedad histórica comprometida en infinitas transformaciones. La escena brechtiana tiene un horizonte, y este horizonte es la Historia (Dort, 1975, p. 186).

2.2. Realismo socialista e historia

Frente a la concepción de lo histórico propia del teatro épico (la historia en cuanto marco relativizador de cuya evidenciación sobre la escena surge la consciencia del espectador), la teoría teatral del *realismo socialista* se sirve del elemento histórico como medio para una ejemplarización obtenida a partir de la generalización simbolizadora de lo concreto representativo.

György Lukács, el más destacado teórico de la escuela, señala como objeto del arte la recreación de acontecimientos significativos en el ámbito de la dialéctica histórica universal, los cuales puedan ser transferidos al presente del espectador a través de una identificación ilusionista que,

impulsando en éste un movimiento de carácter emotivo, lo prepare y empuje hacia la revolución social. La doble dimensión que, de este modo, adquieren los acontecimientos recreados (contemplados en sí mismos y, a la vez, en su función de ser proyectados sobre el presente del espectador) se extiende igualmente a los sujetos que los protagonizan. En efecto, según señala Lukács, los personajes del drama histórico deben ser *individuos histórico-universales*, esto es, dotados de una representatividad que vendrá dada por una síntesis de lo individual y de lo universal de la que brotará su carácter particular, es decir, su capacidad de constituir tipos ilustrativos de las leyes universales que rigen los procesos sociales considerados por el materialismo histórico (Domínguez Caparrós, 1978, p. 12/XXXII).

Se produce, así pues, un movimiento de ida y vuelta entre los individuos y el concepto superior de la historia que los sobrepasa. En efecto, esta recreación de lo histórico parte de un plano concreto, constituido por los acontecimientos significativos y por las acciones de los personajes particulares que pedía Lukács. A continuación, el universo de la escena asciende a un plano general, deparado por el proceso de simbolización que eleva hasta el nivel de la historia universal a personajes y acontecimientos. La tercera etapa del proceso supone, a través de una ejemplarización conseguida mediante la recepción catártica, una vuelta a la situación concreta del espectador, a la que éste debe aplicar la enseñanza recibida.

La historicidad se asienta, de este modo, en la dialéctica entre lo general y lo particular. Como señala Brecht a propósito del realismo socialista,

los artistas realistas subrayan lo que tiene sentido, lo 'terreno', lo típico en el sentido más amplio (de importancia histórica) (Brecht, 1970, 3, p. 201).

Por medio de dicho proceso (generalización de lo individual e individuación de lo general), la obra debe representar, con la máxima fidelidad posible, una etapa de la existencia de la humanidad, reflejando los tres tipos de factores (económicos, sociales y políticos) que deben proporcionar al espectador un efecto de objetividad.

En efecto, si la esencia del realismo viene dada, según Lukács (que recoge en este punto observaciones anteriores de Marx y Engels) por la precisa presentación de la situación sociohistórica total de una sociedad dada, dicha totalidad debe quedar configurada mediante la selección de sus rasgos esenciales y regulares, esto es (como quería Engels) a través de la reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas, de manera tal que se produzca sobre la escena el efecto de totalidad buscado.

3. El drama histórico en el teatro *radical* español del período transitorio

La escena española posterior a 1975 ha conocido un buen número de creaciones de temática histórica generadas, algunas, desde una perspectiva coincidente con las teorías descritas. Autores tan notables como José Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Domingo Miras, Manuel Martínez Mediero, Jerónimo López Mozo y Luis Matilla, juntamente con algún colectivo como Tábano, han creado obras de temática histórica que parecen mostrar (tanto a través de los aspectos de visión del mundo que traducen como de los lenguajes escénicos puestos en juego) un sustrato común constituido por las concepciones de lo histórico derivadas del pensamiento marxista.

Precisamente, dentro del importante teatro creado por estos dramaturgos, sus obras históricas evidencian de una manera luminosa las razones de la adscripción de los mismos a la Subtendencia *Radical* presente en el teatro español del último cuarto de siglo (Berenguer/Pérez, 1998, pp. 83-99).

El origen inmediato de este teatro radical se halla en la dimensión ideológica y combativa conferida por algunos de estos autores, en el final del período franquista, a su quehacer teatral, entendido éste como instrumento de oposición frontal al sistema de valores de la dictadura y como medio de cuestionamiento del estado de cosas entonces vigente. La llegada a los escenarios de la democracia, a partir de 1975, de estas obras (así como de algunas otras de nueva creación debidas a los autores citados) reproduce de alguna manera unas claves compositivas que afectan tanto al plano temático como a los lenguajes escénicos y que son percibidas como una disidencia más o menos radical incluso con respecto a cuestiones que el nuevo estado de derecho estaba resolviendo o en vías de resolver (Pérez, 1997, pp. 279-280).

3.1. La historia como instrumento de generalización simbolizadora

3.1.1. Los niveles de la ejemplarización

Los universos imaginarios de las obras del teatro radical aparecen caracterizados por la presencia en ellos de una dimensión simbolizadora que convierte los periodos históricos recreados en parábolas dotadas de una función intensamente alusiva a planos de la realidad que sobrepasan de una manera concreta y explícita la directa referencialidad de aquellos universos.

Dicha referencialidad adquiere, de este modo, un carácter diferido que, si en su estadio final y más concreto se dirige a las circunstancias históricas que rodean el momento de composición de la obra, ello es llevado a cabo a través de un proceso de generalización que remite al plano universal de la historia, extrayendo de los elementos recreados un valor simbolizador de carácter intemporal y absoluto.

Lo anterior depara un primer orden de factores capaces de sustentar un proceso de clarificación relativo a la equiparación, ya mencionada, de los modos compositivos de las obras del teatro radical a las teorías teatrales marxistas. En efecto, lejos del estricto tratamiento concretizador que el teatro épico impone a los materiales históricos, hallamos en aquellas obras una equivalencia con la exigencia de generalización que el realismo socialista practica sobre unos universos configurados para ilustrar al espectador acerca del materialismo histórico universal y, a su través, acerca de la aplicación de dicho proceso dialéctico general a las circunstancias de su experiencia inmediata.

3.1.1.1. Ejemplarización inmediata

Así pues, la referencialidad diferida de las piezas del teatro radical se dirige, en un primer momento, a aspectos determinados de la realidad del tiempo en el que fueron escritas, esto es, el tardofranquismo y los primeros años de la democracia.

Los ejemplos relacionados con las postrimerías de la dictadura son tan abundantes cuanto han sido nitidamente destacados por la investigación especializada:

Al elegir retratar la época de Fernando VII (...), lo que pretendía Martín Recuerda era mostrar una correspondencia con la España de los últimos años del franquismo (Diago, 1992, p. 236).

Lo señalado, en la cita anterior, a propósito de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, admite ser ampliado sin dificultad a *El engaño*, obra del mismo autor, José Martín Recuerda:

La realidad política que presentan los dos dramas es una realidad que se puede parangonar o equiparar perfectamente con la de la época franquista (Halsey, 1981, p. 34).

Similar efecto transpositor se señala en el drama de Alfonso Sastre *La sangre y la ceniza*, obra que

expresa a la par la lucha del espíritu libre del médico y teólogo aragonés contra los poderes que lo sojuzgaban y la opresión que en los años de escritura del drama padecen los individuos que no se resignan y se rebelan contra un sistema igualmente coactivo (Paco, 1992, p. 483).

Por su parte, Domingo Miras indica cómo los acontecimientos históricos que menciona en el programa del estreno de su obra *De San Pascual a San Gil*

son simples ejemplos, como podría ser el más próximo y reciente, cuando toda la actividad burocrática del Ministerio de Información y Turismo se encaminaba a la salvación de nuestras almas, y los detentadores del pleno poder político eran los miembros de una determinada obediencia religiosa (Miras, 1980, pp. 9-10).

El reflejo, a través de los universos históricos de estas obras, de cuestiones pertenecientes al momento de su composición se amplía sin dificultad hasta el nuevo período de libertades iniciado por la Transición Política, como muestra la obra de Alfonso Sastre *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, cuya acotación inicial transcribimos:

La acción es en Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVI y un poco en 1978 (o después) (Sastre, 1982, p. 63).

Finalmente, el proceso de consolidación del sistema convivencial español acontecido durante el primer período de la democracia, llega a aparecer también referencializado, de manera oblicua y alusiva, en algunas

obras de este teatro radical. Así, en el cuadro VI de la obra *El viaje infinito de Sancho Panza* ("Episodio en el que Don Quijote libera a unos presos: 'Presoak Kalera'"), Alfonso Sastre hace intervenir como personaje a "un comisario de la Santa Hermandad -cuyo uniforme es muy parecido al de un guardia civil, con su tricornio y su color verde-" (Sastre, 1994, p. 41), mientras que otro personaje dice:

Preso 21.- Yo extrañado estar de cosas que suceden a mí. En mi país ya estaría, que de Barakaldo soy y mi aítá de Bermeo y mi amá de Bera de Bidasoa. Barkatu si en algo falté y sólo demando askatasuna, presoak kalera, amnistia osoa (Sastre, 1994, p. 44).

Más allá de los ejemplos citados, la representación de estas obras muestra cómo el plano estrictamente escénico de las mismas hace evidente ese mismo carácter translaticio, que la *crítica inmediata* (Pérez, 1998, p. XIII) testimonia con indiscutible precisión. Especialmente revelador resulta lo señalado, a propósito del drama de Manuel Martínez Mediero titulado *Juana del amor hermoso*, por José Monleón en su crítica publicada en *Diario 16*:

la 'segunda lectura' de la obra nos remite a un tema no nuevo pero sí renovado por las actuales realidades estratégicas y económicas: la difícil relación histórica de España con Europa, a partir ya de los Reyes Católicos (18/20 de febrero de 1983, p. X).

Estos modos de referencialidad diferida han impregnado, de manera a veces un tanto mecanicista, los enfoques analíticos de prologuistas y críticos, empeñados con frecuencia en hallar paralelismos no del todo evidentes en las propuestas dramáticas de estos autores. Así, el prólogo de la edición de *Las conversiones*, de José Martín Recuerda, se esfuerza en señalar una alusión de esta obra a

una colectividad a medio camino entre la lucha fratricida, los viejos odios, los viejos rencores, los revanchismos y cuentas pendientes, la insolidaridad, el egoísmo social que se sustancia en fuga de capitales, las industrias que se arruinan, el fraude fiscal, etc. (Morales, 1985, p. 9).

3.1.1.2. Simbolización universalizadora

Como hemos señalado, la proyección por la obra de arte de los personajes y acontecimientos históricos sobre el presente del espectador

adquiere, en la teoría del realismo socialista, una inmediata dimensión generalizadora, que eleva a aquéllos al plano de la dialéctica histórica y los inscribe en una perspectiva universal de la que se pretende extraer una lección absoluta.

Este modo de simbolización universalizadora, que dota de una representatividad eternizadora a los universos históricos recreados, se muestra de manera efectiva en el teatro radical de los autores mencionados, como sucede en *La sangre y la ceniza*:

en el transcurso de la representación persona y símbolo, héroe e imagen, han sido vencidos en un intemporal momento que es el del siglo XVI y el nuestro (Paco, 1992, p. 483).

Hallamos, de ese modo, que el universo de estas obras aparece revestido de un carácter ácrono que, por lo mismo, resulta de todo punto opuesto a la precisa e intransferible historicidad demanda por la teoría teatral de Brecht, separando estas creaciones, en el nivel profundo de la concepción de lo histórico, de la estética del teatro épico. Por contra, la deuda contraída por el teatro radical con el pensamiento que sobre la historicidad defiende el realismo socialista aparece refrendada por numerosos testimonios.

Así, en el prólogo a la edición de la obra de Domingo Miras *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, reivindica Buero Vallejo la validez de la que denomina "estética de la oblicuidad", afirmando que "el recurso a la historia" (base de esa "supuesta oblicuidad") viene a ser

el certero modo de ahondar en algunos angustiosos problemas no sólo españoles, sino de todos los hombres (Buero Vallejo, 1985, p. 7).

A propósito de *La Saturna* se señala que la pieza de Domingo Miras contiene un viaje a "la España eterna, esa España detenida en el tiempo, en la crueldad y en la desventura histórica" (Salvat, 1992, p. 913), mientras que el propio autor escribe en el prólogo a *De San Pascual a San Gil*:

Esta nueva comparecencia de la arcángelica Sor Patrocinio no es sino la representación de una de las infinitas apariciones que ha tenido a lo largo de la Historia, bajo diversos aunque parecidos nombres, bajo diversas aunque parecidas formas (Miras, 1980, p. 9).

En el teatro de Miras, el tratamiento de la historia se corresponde con el concepto absoluto y agónico que, a través de diversos escritos teóricos, el

autor ha desarrollado sobre la dialéctica histórica, concebida ésta como “un enorme depósito de víctimas”:

La Historia es el recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales, que se reencarnan en el escenario (Miras, 1980-81, pp. 21-23).

Consecuentemente, este dramaturgo insiste en ampliar hasta el futuro su concepto absolutizador de los mecanismos de opresión social, infiriendo a partir de ellos una función admonitoria para el drama histórico:

Y son tantas las veces que nos ha visitado en el pasado, que podemos estar ciertos y seguros de que nos seguirá visitando en el futuro (Miras, 1980, p. 10).

Similar afán de totalización resulta perceptible, al decir de la crítica, en las obras estrenadas por José Martín Recuerda, cuyo drama *El engaño* contiene unas palabras del profeta Isaías que otorgan

un sentido más universal al drama, haciendo ver la conexión entre la opresión del pueblo español y la del pueblo hebreo (Halsey, 1981, p. 38).

De manera similar, un personaje de *Las conversiones* se refiere al universo recreado por el autor en estos términos:

País de hambre y de miseria, porque todos los reyes serán como tú y como los que nacieron del mismo vientre que naciste (Martín Recuerda, 1985, p. 123).

Este mismo propósito de simbolización universal ha sido también señalado para las obras Alfonso Sastre, hasta el punto de que “no se trata de dramas propiamente históricos, sino más bien de dramas metahistóricos en el sentido de hiperhistóricos” (Ruggeri, 1990, p. 41).

En conclusión, como se indica a propósito de *La sangre y la ceniza*, en estas obras “la historia de aquellos años se hace ejemplar y significativa, alusiva y emblemática” (Ruggeri, 1990, p. 60).

3.1.1.3. Simbolización y desmitificación

Por otra parte, la concepción, ya descrita, de lo histórico presente en estas obras constituye, a nuestro entender, el marco adecuado para el entendimiento de un proceso compositivo que, cual lo es la desmitificación, resulta notablemente frecuente en el teatro español de estos años, en el que se aprecia un propósito general de desvelar o clarificar aspectos de la historia cuya imagen transmitida es juzgada errónea o adulterada.

Así, mientras en las obras estrenadas por caso de Martín Recuerda se trata de mostrar “la otra cara del Imperio no reflejada en la historiografía oficial” (Martín Recuerda, 1979, p. 29), a propósito del teatro de Domingo Miras se indica:

Ese es el juego histórico que a Miras le interesa teatralmente desvelar: la rentabilidad política que determinados grupos o personajes le han sacado a la concepción católica de España. Y, paralelamente, las víctimas que ese juego ha producido (Pérez, 1998, p. 266).

En último término, estos procedimientos encaminados a rebatir o a rectificar determinadas figuras y acontecimientos del pasado se apoyan en un concepto totalizador de la historia, que concibe ésta en términos absolutos y la considera susceptible de ser juzgada a través de categorías éticas o epistemológicas.

Esa concepción de lo histórico, equiparable a la establecida por el realismo socialista, permite por lo mismo proyectar sobre el presente los mecanismos clarificadores del pasado y utilizar, en definitiva, a éste último como medio de actuación sobre el tiempo del espectador:

Se trata de adoptar una posición crítica ante la historia y de contarla de una manera distinta a la habitual y en función de unos intereses distintos a los habituales (...) porque se tiene una clara conciencia de la relación entre unas épocas y otras, de la continuidad (...) de las alternativas y dilemas fundamentales (Monleón, 1976, p. 9).

En este teatro, por consiguiente, la operación de desmitificación lo es, “a la vez del pasado y del presente” y “tiene su correlato en un ejercicio de liberación del espectador” (Ruiz Ramón, 1977a).

Con frecuencia, los procedimientos expresivos puestos en juego tienden a una reproducción sesgada o deformante capaz de evidenciar los aspectos erróneos (“en estos tiempos corruptos y revueltos”, “las más heroicas

virtudes y vidas más piadosas devienen comedietas" [Miras, 1980, p. 9]), de modo que la acción dramática de estas obras viene a constituir, en síntesis, "una auténtica y violenta ceremonia de desmitificación de un orden sistemáticamente sacralizado" (Ruiz Ramón, 1977b, p. 17).

3.2.1. Los acontecimientos significativos

De acuerdo con la teoría estética del realismo socialista, el objeto de la creación artística debe venir deparado por sucesos especialmente representativos de la dialéctica histórica, seleccionados precisamente en virtud de su capacidad para ilustrar dicho proceso.

La extensión de este fenómeno a las obras del teatro radical español puede quedar sintetizada, más allá de los abundantes ejemplos existentes, en el testimonio de Alfonso Sastre:

La categoría del tema es una piedra fundamental del arte y la literatura de todos los tiempos. El 'social-realismo' apunta a los grandes temas de un tiempo en que lo social se ha erigido en categoría suprema de la preocupación humana (Sastre, 1996, p. 77).

Así, frente a la intrínseca privacidad de la escena brechtiana, cuyos acontecimientos quedan sujetos a la relatividad histórica que los vincula de manera específica a las coordinadas político-sociales de su tiempo, la ejemplaridad demandada por el realismo socialista dota de una efectiva representatividad a los universos históricos recreados.

Este es el sentido que, a nuestro entender, cobra la opinión de Buero Vallejo cuando, subrayando la validez general y aleccionadora de *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, afirma que Domingo Miras:

teatraliza con seguro pulso un delirante suceso histórico del siglo XVII; uno más entre los semejantes y nada infrecuentes acaecidos en los siglos de la decadencia española (Buero Vallejo, 1985, p. 9).

Opinión equiparable a la del propio autor de *De San Pascual a San Gil*, quien destaca la relevancia del período histórico recreado del modo siguiente:

¡Cuántos acontecimientos absurdos, grotescos, incluso repugnantes, aparecen en nuestra Historia entre 1843 y 1868! ¡Cuántos sucesos políticos que podrían servir de

argumento a una farsa esperpéntica cuyo único problema sería darle credibilidad! (Miras, 1980, p. 10).

De manera similar, Martha T. Halsey pone de manifiesto la importancia histórica del universo teatralizado por Martín Recuerda *El engaño*, cuya acción

se sitúa en una época de grandes ideales y esplendores cuando el pueblo, no obstante, no veía más que miseria. Dice el dramaturgo que su drama es la historia de España vista desde la perspectiva de su pueblo (Halsey, 1981, p. 36).

Finalmente, los autores de *Como reses* resaltan la significación histórica del período abarcado en su obra, a la que anima el propósito de recorrer

esa treintena de años de vida española salpicada de acontecimientos tan decisivos como la dictadura de Primo de Rivera o la caída de la Monarquía y proclamación de la República (Matilla, 1980, p. 16).

3.2.1.1. La doble dimensión

Estos “grandes temas” dramatizados por el teatro radical, lejos de agotar en sí mismos la imagen generada por el acto creador acerca de los períodos históricos en los que, de un modo inmediato, aparecen inscritos; adquieren su plena relevancia precisamente por su capacidad de remitir a realidades con respecto a las cuales el autor intenta presentar a estos últimos como equiparables. Los universos de estas obras históricas revisten de este modo un carácter translaticio que constituye uno de los rasgos más profusamente desvelados por la crítica, como se muestra de manera explícita en lo indicado a propósito de *La sangre y la ceniza*:

Sastre se esfuerza por advertir de que no se trata de una simple mirada, incluso crítica, al pasado sino de una reflexión sobre el presente, y establece un paralelismo entre la situación de opresión que conoció Europa durante los años de las dictaduras nazi-fascistas y la persecución del pensamiento que se produce en el siglo XVI en el marco de la reforma religiosa (Ruggeri, 1990, p. 60).

El aspecto destacado en la cita anterior resulta de igual modo evidente para la crítica inmediata, que en el estreno de la obra percibió ésta como un intento de

ampliar los límites históricos del drama y hacerlo universal y sobretemporal de manera que sus rotundos efectos críticos no se queden en el ayer, sino que pasen al ahora y al aquí (Pérez, 1998, p. 421).

De igual modo, a propósito de la pieza del mismo autor *Ahola no es de leil*, se pone de relieve cómo "intencionadamente se pretende jugar con los tiempos, el ayer y el hoy, para dejar bien clara la diana hacia la que apunta el dardo" (Pérez, 1998, p. 424).

Mientras, la materialización escénica de *La Saturna* suscita juicios que señalan la vinculación del universo histórico de la pieza con "la realidad sórdida de la España de su tiempo, con alguna transparencia sobre el nuestro o, mejor, sobre aquel en que Miras escribió su comedia" (Pérez, 1998, pp. 271-272).

Un ejemplo más, procedente de la crítica del estreno de *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, señala a propósito de esta obra de Martín Recuerda:

La pieza deja de ser, por las asociaciones que propone entre aquella época y la nuestra, una evocación histórica, una estampa heroica, para provocar en el espectador una serie de respuestas intelectuales y emocionales ligadas a nuestros días (Pérez, 1998, p. 222).

La coincidencia con lo señalado por la labor, más reflexiva, de la *crítica de investigación* (Pérez, 1998, p. XIII) a propósito de otra obra del mismo autor resulta iluminadora. En efecto, a propósito de *El engaño* se escribe:

El ideal de la unidad doctrinal que apoya Carlos y la obsesión con la ortodoxia tienen sus paralelos en la época franquista. Es más, en el siglo XX, como en el XVI, la Iglesia ha defendido tanto el absolutismo y la ortodoxia políticos que se han llegado a considerar inseparables la disidencia religiosa y la disidencia política (Halsey, 1981, p. 37).

Como señalamos más arriba, estos modos de remisión indirecta del teatro radical se extienden a aspectos de la realidad relacionados con la nueva etapa democrática. Así, algún testimonio crítico afirma que "la oposición entre el mundo del poder y el de sus víctimas" contenida en *El engaño* puede ser ampliada a la realidad española de 1981: la oposición "sigue hoy, ya que no han cambiado el concepto y los fines del poder" (Halsey, 1981, p. 36).

De igual forma, a propósito del estreno (acontecido en 1985) de la pieza de Alfonso Sastre *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, la crítica

publicada por Carlos García-Osuna en *Ya* señala que el texto posee "alusiones directas a la realidad (las patrullas urbanas, el barrio nuevo), especialmente críticas hacia los estamentos del orden público" (1 de agosto de 1985, p. 20).

3.2.1.2. La acentuación de semejanzas

La referencialidad de carácter dual descrita en el apartado anterior resulta posible, únicamente, a partir de la adopción de tratamientos destinados a establecer o subrayar un conjunto de similitudes capaces de sustentar una equiparación entre los dos planos de la realidad relacionados.

En este sentido parece ir la afirmación de que los principales creadores de dramas históricos en el teatro español contemporáneo "establecen una relación entre pasado y presente para hacer ver cómo los errores de aquel entonces siguen aún vigentes hoy" (Halsey, 1981, p. 33). Esta vinculación asimiladora se lleva a cabo "de manera que en el escenario se evoquen simultáneamente estos y aquellos hechos" (Paco, 1992, p. 483).

Sin embargo, el empleo de mecanismos asimiladores no conlleva, necesariamente, una alteración consciente de la materia histórica destinada a forzar las semejanzas buscadas. De este modo, las analogías de carácter universal que, de manera explícita, Domingo Miras afirma percibir en el marco general de la historia, no resultan incompatibles con la proclama de fidelidad histórica realizada por el autor:

He sido escrupulosamente fiel a los hechos que me han facilitado mis fuentes de información, a los que de ninguna manera he manipulado, tergiversado ni forzado en busca de fáciles analogías con circunstancias actuales (Miras, 1980, p. 10).

Así pues, la acentuación de las semejanzas entre los momentos históricos puestos en juego es llevada a cabo por los dramaturgos mediante un conjunto de procedimientos expresivos característicos, cuya exacta función requiere ser precisada en algunos casos.

El teatro histórico creado por Alfonso Sastre constituye, en este sentido, una muestra especialmente reveladora. Algunas de las obras que este autor considera *tragedias complejas* (entre las que se incluyen las piezas históricas estrenadas en el período que nos ocupa) se hallan

enriquecidas con otros elementos (...) en que muchos signos (...) pertenecientes a la época actual aparecen mezclados como anacronismos con el contexto de la época en que se ambienta la obra (Ruggeri, 1979, p. 7).

Así resulta que, a juicio de la crítica inmediata, *La sangre y la ceniza*

Es la historia de un hombre en una época, por supuesto, pero la intención es mucho más ancha, y bien que se encargan de aclararlo los anacronismos actualizadores (Pérez, 1998, p. 421).

Y, de manera concreta,

La referencia se centra sobre todo en la España franquista, siendo pródiga la obra en ejemplos de la fraseología del régimen y en alusiones a organizaciones o cuerpos que existen realmente en España: 'la Secreta; la Guardia del Municipio; la Policía Militar; las Escuadras de Ex-Combatientes; los Somatenes; los Alféreces de Dios; la Brigada Especial; el Servicio de Informaciones; la Falange del Amor; etc.' (Ruggeri, 1990, p. 60).

En general, resulta frecuente en la investigación teatral la consideración de todos estos recursos como "notables efectos distanciadores" (Ruggeri, 1979, p. 7), de manera que los anacronismos presentes en estos dramas históricos (especialmente, en *La sangre y la ceniza*), "funcionan a la vez como técnicas de distanciamiento e identificación" (Halsey, 1981, p. 32).

Pensamos, sin embargo, que sólo desde una perspectiva que niegue el sentido que el concepto de distanciaci3n posee en la teor3a del drama 3pico puede mantenerse dicha equiparaci3n.

Precisamente, la reflexi3n sobre cuestiones te3rico-teatrales llevada a cabo desde el 3mbito de lo hist3rico que estamos procurando en este trabajo, aconseja revisar la funci3n de dichos anacronismos, que, por su capacidad aproximadora entre el pasado de la obra y el presente del espectador, contradicen la formulaci3n brechtiana de que "distanciar" es "historizar", a la vez que, por la confusa asimilaci3n de rasgos que propician, se oponen al mandato brechtiano de transferir al espectador una percepci3n consciente de las concretas diferencias existentes entre su entorno espacio-temporal y el universo hist3rico de la obra.

Por el contrario, los signos del presente insertos en un universo imaginario perteneciente al pasado actúan en el proceso de recepci3n estableciendo otros tantos puentes que, en vez de distanciar, aproximan ambos momentos hist3ricos y subrayan, o ponen de manifiesto, las

equivalencias o similitudes que el propósito creador persigue hacer evidentes entre ellos. Se trata, en último término, de elementos puestos al servicio de los mecanismos de identificación que determinan los modos receptivos de este teatro y que reafirman, por lo mismo, su parentesco con las presupuestas teóricas del realismo socialista.

Más allá de los especiales matices que (como veremos en apartados posteriores de este trabajo) el concepto teatral elaborado por Alfonso Sastre arroja sobre el proceso intensificador de las semejanzas entre los universos de las piezas históricas, el juego de los procedimientos empleados se muestra también con notable intensidad en las creaciones de otros dramaturgos del teatro radical.

De ellos, es Manuel Martínez Mediero el que, dentro de la personal línea compositiva que articula su creación dramática, muestra en sus piezas de teatro histórico una más notoria utilización de tales recursos asimiladores.

En *Juana del amor hermoso* (Martínez Mediero, 1984a), el autor lleva a cabo un sistemático proceso de asimilación entre las formas de ejercicio del poder ejercidas en el reinado de los Reyes Católicos y los ideales igualmente imperialistas presentes en la ideología oficial del franquismo. La pieza contiene, de este modo, abundantes anacronismos de acción ("Que los organice [los bailes] Doña Beatriz Galindo con la sección femenina en el Castillo de la Mota" [p. 39]), así como una profusión de motivos de conducta y de análisis de la realidad pertenecientes al pasado reciente español ("consolidar el imperio que nos lleva hacia Dios" [p. 15], "sentar las bases de una civilización cuyo principio fundamental es la propiedad privada" [p. 16], "España va a ser una dentro de la variedad de sus nacionalidades" [p. 38], "huelgas de hambre" [p. 44]).

Junto a estos elementos, se hallan presentes en la obra un numeroso conjunto de expresiones que traducen en el plano lingüístico la imaginaria imperial franquista, tejiendo un eficaz mecanismo de actualización del universo de la pieza compuesto principalmente por expresiones hechas, giros populares y refranes ("Está Cisneros que se le pueden asar castañas en las orejas" [p. 40]).

La intensa comicidad verbal que contiene la obra se halla presente también, aunque en menor grado, en otras creaciones de este teatro radical. Así, en la pieza del mismo autor publicada con el título de *Aria por un papa español* (estrenada como *Papá Borgia*) aparecen mecanismos similares a los descritos, pero cuya conexión con la actualidad no resulta siempre evidente, si bien el prólogo que precede a la edición del texto alude

sucintamente a escándalos financieros tales como los del Banco Ambrosiano y Rumasa (Martínez Mediero, 1984b).

Los mecanismos aproximadores descritos resultan más evidentes en otras creaciones del teatro radical, como sucede en *Tito Andrónico*, del mismo autor, en cuya línea argumental percibe la crítica publicada por José Monleón en *Diario 16* "alusiones a la vida moderna" (15/17 de julio de 1983, p. IX); y como ocurre también en *Cambio de tercio*, espectáculo estrenado por el colectivo *Tábano* durante la Transición Política y del se indica que "pone en pie historias de ayer con resonancias de rabiosa actualidad" (Pérez, 1998, p. 509).

En síntesis, este conjunto de procedimientos compositivos basados en actualizaciones y en alusiones anacrónicas, confieren a las obras del teatro radical un sentido igualador, asimilador del pasado al presente, que, en tanto que resulta contrario a la exigencia de historización demandada por el teatro brechtiano, actúa de manera intensa como elemento disolvente del propio carácter histórico de este teatro. Es así como llega a afirmarse (crítica de José Monleón en *Diario 16*) que en *Las conversiones*, de Martín Recuerda, se contiene [una visión afin, aun en distintas épocas, de una España fanática, empobrecida, dominada por la crueldad de los poderosos", visión que contribuye a desbaratar "el pretendido carácter histórico de los dramas" (22 de octubre de 1983).

3.2.1.3. El reflejo global de una etapa histórica

El propósito, ya descrito, de simbolización totalizadora que, en las obras de teatro radical, vincula los universos pretéritos con un concepto superior y total de la historia exige que la recreación de estos universos adopte asimismo un carácter global.

Dicho sentido de totalidad se asienta de manera inmediata en un proceso de selección de los rasgos representativos de aquellos universos, proporcionando de este modo al receptor la impresión de reconstrucción fiel de una época histórica demandada por la teoría del realismo socialista.

En dicha doctrina, como escribe Alfonso Sastre, se produce una consideración profunda del ser humano

como relación, como formando parte del orden o del caos social, con toda la problemática que esta consideración arrastra (...) La operación artística, que ha consistido tantas veces en segregar un caso, aislarlo o, por lo menos, debilitar sus

relaciones sociales, para llamarnos la atención sobre él, consiste ahora, especialmente, en una consideración de tales relaciones (Sastre, 1996, p. 77).

De acuerdo con tal propósito, los autores del teatro radical recrean con frecuencia intervalos temporales, a veces, dilatados, de cuya reconstrucción global intentan extraer un paralelismo significativo con respecto al presente. Así, en su espectáculo *Cambio de tercio*, el colectivo Tábano

se centra en el período histórico que va desde la dictadura de Primo de Rivera, hasta el advenimiento de la república. El arco general acota las líneas fracasadas de un reformismo político intentado olímpicamente desde arriba (Pérez, 1998, p. 509).

Y, en *Como reses*, Luis Matilla y Jerónimo López Mozo intentan, según declaración explícita,

revisar una parcela de la historia pasada, la que abarca el periodo comprendido entre 1909 (campana de Marruecos) y 1939 (final de la guerra civil), con indudable peso en nuestro presente (Matilla, 1980, p. 16).

La representatividad de alcance totalizador otorgada al universo así recreado en esta última obra es puesta de manifiesto por la crítica de esta manera:

Hace crónica del ascenso de la clase obrera de cualquier ciudad de España, enmarcado entre las fechas de la guerra con Marruecos y el final de la contienda civil y escrito entre las líneas de la Historia, con mayúscula, con la letra menuda de las historias personales (Pérez Coterillo, 1980, p. 8).

3.1.3. Los personajes de la historia ejemplar

Lo expuesto hasta el momento a propósito de los sucesos que constituyen el objeto del drama histórico puede ser igualmente aplicado a los sujetos de los mismos, de tal manera que a los personajes de estas obras les son inherentes el carácter translaticio y la capacidad simbolizadora que caracterizan a los acontecimientos por ellos protagonizados.

En efecto, según la teoría del realismo socialista, estos sujetos deben ser “personas que en sus pasiones personales representan inmediatamente aquellas fuerzas cuyo choque constituye el contenido material de la colisión” Encontramos así unos personajes que, a través de una síntesis

tipificadora, unen en sí lo individual y lo universal: este *individuo histórico-universal* está dotado, según señala Lukács, de “un carácter dramático. La vida misma lo destina como héroe, como figura central del drama” (Lukács, 1989, p. 186).

Los rasgos señalados son aplicables en buena media a los personajes del teatro radical que estamos analizando, concebidos con frecuencia, más allá de su entidad individual, como ejemplos de las fuerzas presentes en la obra.

Así es como en *La Saturna* el personaje que da título a la pieza es percibido como una función tipificadora de “esa falta de moral y ese sufrimiento” que laten en el drama (Salvat, 1992, p. 914), mientras que en *La sangre y la ceniza*, Miguel Servet aparece como “víctima concreta e intemporal” (Paco, 1992, p. 485), cuyo carácter ejemplificador resulta evidente para la crítica del estreno:

Miguel Servet, intelectual español perseguido y exiliado, fugitivo de intolerancias, es el modelo que elige Sastre para contar la peripecia de nuestros pensadores en libertad, que se ven obligados a escapar (Pérez, 1998, p. 420).

En *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, el personaje de Mariana Pineda guarda, con respecto a su homólogo lorquiano, unas diferencias que la crítica ha señalado con perspicacia y que consisten en la equiparación de la heroína con “un mundo de presas cuyas historias son tan importantes como la de Mariana misma”, equiparación que, al hacer de ésta una “arrecogía más” (Halsey, 1981, p. 34), confiere a todas ellas un valor representativo que responde al concepto de personaje histórico-universal:

Como Mariana, son liberales y revolucionarias más por amor a sus compañeros perseguidos que por su meditada conciencia ideológica (Diago, 1992, p. 235).

Considerando desde esta perspectiva a las *arrecogías* del drama, es posible admitir que “con ellas crea Martín Recuerda un personaje colectivo”.

Sucede, en efecto, que las fuerzas que rigen la colisión dramática, frecuentemente “se materializan (...) en bloques de personajes” (Halsey, 1981, p. 38), como muestra bien *El engaño*, obra en la que, al decir de la crítica, aparece un “bloque de personajes representativos del pueblo español” (Halsey, 1981, p. 40).

De este modo, la representatividad que, con respecto a procesos comunes a grupos sociales de un determinado momento histórico,

adquieren los personajes del realismo socialista propicia la configuración frecuente de los universos imaginarios en torno a una pluralidad de personajes que, en su conjunto, materializan de modo especialmente adecuado la simbolización contenida en el drama.

Así, se ha señalado cómo "en *El engaño* el mundo del poder y el de sus víctimas (...) se enfrentan a través de personajes colectivos" (Halsey, 1981, p. 38), mientras que, en el universo histórico recreado en *Como reses*, "los trabajadores del matadero serían los protagonistas" y "los habitantes de la ciudad" estarían "presentes también en la obra" (Matilla, 1980, p. 16).

Desde la perspectiva descrita, los personajes históricos creados por Alfonso Sastre revisten, a partir de su etapa de las *tragedias complejas*, cierto carácter especial que conviene precisar y que los dramas estrenados en el período que consideramos (junto con algunos otros como *El camarada oscuro*) muestran con notable diafanidad.

El personaje central de estas tragedias lo constituye el *héroe irrisorio*, personaje que viene a ser:

Un héroe (individual o colectivo) 'trágico-complejo' extraño, heroico-irrisorio, vulnerable, con altos componentes afectivos y por contraposición, no tragicómico, no grotesco, no antitrágico (Ruggeri, 1979, p. 2).

Estos personajes, dotados, a nuestro juicio, de un evidente carácter representativo generalizador (el propio Sastre [1979, p. 1] señala cómo el protagonista de *El camarada oscuro* es el "soldado revolucionario desconocido") que los asimila a los individuos histórico-universales lukacsianos, muestran bien a las claras su filiación con los personajes del realismo socialista, a través de aspectos que la crítica no siempre ha destacado suficientemente, entre los que la modalidad receptiva ejercida sobre el espectador constituye, tal vez, el más elocuente.

En efecto, junto al énfasis en las limitaciones físicas y/o psíquicas que caracterizan a estos personajes, suele darse por sentado el efecto de respuesta intelectual, antes que emocional, que demandan al receptor, en tanto que los defectos del personaje bloquearían la capacidad de identificación simpatética de aquél, por cuanto éste,

a una innegable grandeza añade como parte imprescindible una faceta cómica o incluso grotesca que nos conduce a la reflexión acerca de lo que el ser humano tiene de pobre y de deficiente (Paco, 1992, p. 482).

El recuerdo de la distanciaci3n brechtiana late, sin duda, en esta afirmaci3n, como en tantas otras que insisten en la homolog3a entre algunos de los h3roes de la tragedia compleja y los personajes creados por el dramaturgo alem3n.

As3, de la comparaci3n directa del Miguel Servet de *La sangre y la ceniza* con el Galileo brechtiano, llega a concluirse la superioridad del primero, aduciendo su resistencia a abjurar de sus creencias, pese a las presiones y al tormento padecidos:

La profunda diferencia reside en el hecho de que aunque Servet llegue a la ejecuci3n pidiendo misericordia, cayendo por tierra por el terror, no se retracta de sus ideas. Galileo en cambio abjura y en este sentido la historia resulta ventajosa para Sastre (Ruggeri, 1990, p. 79).

Se trata de un punto tan esencial cuanto problem3tico para la determinaci3n de la esencia del *h3roe irrisorio*. En nuestra opini3n, es precisamente su resistencia abnegada lo que, m3s all3 de sus imperfecciones f3sicas y morales, hace de 3l un ser superior y lo asimila a los h3roes tr3gicos, alej3ndolo a la vez de los personajes hist3ricos (esto es, determinados por sus circunstancias) brechtianos.

De este modo, la diferencia fundamental entre ambos tipos de personajes reside en el efecto de identificaci3n/alejamiento: irrisorio o no, Servet es heroico porque es v3ctima sacrificada (el drama persigue "exaltar la figura po3tica de este h3roe que por amor de la verdad y de la libertad va derecho al patibulo" [Ruggeri, 1990, p. 80]); Galileo no es h3roe porque su claudicaci3n decepciona la emotividad del espectador que, as3 distanciado, analiza racionalmente las motivaciones del personaje.

En efecto, la capacidad de atracci3n del h3roe sastriano fue percibida con nitidez, desde la inmediatez evidenciadora de la escena, por la cr3tica del estreno. As3, Servet representa "al h3roe no pat3tico, que muestra su grandeza a trav3s del prisma de sus deformaciones". Este h3roe "excita mucha m3s solidaridad que el h3roe puro, intachable, escueto y decidido, propio de la tragedia" (P3rez, 1998, p. 420).

En suma, "la debilidad, irrisoriedad y vulnerabilidad del h3roe (...) constituyen simult3neamente su dignidad y su fuerza" (Ruggeri, 1979, p. 7), deparando otra forma de sublimaci3n identificadora:

El h3roe tr3gico cobra de este modo una dimensi3n diferente y el espectador lo siente pr3ximo, advierte su resistencia ejemplar, al tiempo que ve su cercana debilidad (Paco, 1992, p. 482).

Lo expuesto permite ser ampliado, sin dificultad, a los personajes colectivos que, como en *Crónicas romanas*, constituyen “un grupo de personajes llenos de debilidades, ignorantes, que pueden identificarse con los habitantes de cualquier aldea” (Ruggeri, 1979, p. 7).

3.2. El efecto receptor: la identificación ilusionista

Como es sabido, la concepción escénica que sirve de base al realismo socialista es, en esencia, la del naturalismo teatral. Tanto los modos interpretativos demandados al actor como los modos receptivos impuestos al espectador remiten, inequívocamente, a una posición que constituyó, en último término, el principal punto de discrepancia con los supuestos defendidos por Bertolt Brecht.

En efecto, el actor del realismo socialista debe, antes que representar, vivir su personaje para lograr, a través de la expresión de esa vivencia, que la masa espectadora la sienta y viva a su vez. Se busca de este modo una comunión, entre escena y público, de naturaleza catártica: mediante un efecto de sugestión se presenta ante el espectador un universo imaginario que, como una realidad cerrada y completa, se impone a su percepción demandando una identificación ilusionista, de la que se derive una experiencia extática y evadidora.

A través de este proceso, los contenidos didáctico-simbólicos de estos universos plenos de significación política pasan al receptor y, gracias a la conmoción que producen sobre éste, queda asegurada la perduración de los mismos. En una fase posterior, de naturaleza más ética que estética, se produce la asimilación de esos contenidos, que, una vez desaparecida la sugestión y vuelto a su conciencia habitual el receptor, podrá éste localizar en su experiencia y (a través de un proceso de introspección) adaptar a las circunstancias que conforman su propia realidad, contribuyendo de ese modo a la transformación de la misma:

La ‘emoción estética’ provocada por el arte y la literatura ‘social-realistas’ posee un grave núcleo ético que, rompiendo, permanece en el espíritu del espectador cuando lo puramente estético se desvanece. Este núcleo se proyecta, purificador, socialmente, El escritor y el artista lo saben y trabajan con plena conciencia de este supuesto: el de la proyección ‘política’ de su obra (Sastre, 1996, p. 78).

No son otros el modo y el efecto receptivos, así como el fin último del drama, buscados por las piezas del teatro radical, cuyo "propósito es provocar una toma de conciencia que pueda cambiar el rumbo de la historia" (Halsey, 1981, p. 33), desde una concepción de ésta coincidente con la del materialismo dialéctico: "El nuevo drama histórico de la posguerra presenta una visión abierta, es decir, dialéctica, del pasado" (Halsey, 1981, pp. 29-30).

Así, de una manera concreta, el propósito del teatro histórico radical español será:

hacer que el espectador se encare con la tragedia de España, no sólo la del pasado, sino también la del presente. (...) Su objetivo es provocar, a través de la acción catártica peculiar al drama, una conciencia del sentir trágico de la historia española (Halsey, 1981, p. 29).

De este modo, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* se convierte, a juicio de la crítica inmediata, "en un grito que solicita la adhesión de los espectadores" (Pérez, 1998, p. 222), mientras que la crítica de investigación señala cómo la obra muestra "cuál es el camino en el espacio histórico del público, para la destrucción del orden impuesto" (Ruiz Ramón, 1977b, p. 17).

Dicho fin se persigue, en estas obras, a través de la unión de

actores y espectadores para que, terminada la representación continúen éstos en su propio espacio histórico la lucha emprendida por aquéllos en el espacio dramático (Halsey, 1981, p. 39).

Se produce, pues, un efecto de identificación entre el universo imaginario de la obra y el mundo del espectador, a modo de

espacios que se funden a medida que actores y espectadores participan juntos en una celebración o fiesta de teatro total con integración de efectos plásticos, auditivos o coreográficos (Halsey, 1981, pp. 39-40).

Este modo de identificación ilusionista, catártica y no racional, característica de la escena del realismo socialista, separa a ésta de otras manifestaciones del teatro revolucionario.

Entre ellas, el teatro documento "llama la atención sobre un conflicto existente", mediante "una síntesis de la temática latente de nuestro tiempo". Dicho conflicto, según Peter Weiss, frente "a la participación emocional y a

la ilusión de un compromiso con los acontecimientos del momento (...) es tratado de modo detenido, consciente y reflectante [sic]" (Weiss, 1976, pp. 8-9). De manera significativa para el objeto de este trabajo, Domingo Miras expresa su desacuerdo con el efecto no emotivo de este teatro afirmando que *De San Pascual a San Gil* "no es teatro-documento, ni por asomo: es todo lo contrario y, ante todo, tiene la obligación de ser divertido" (Miras, 1980, p. 11). Por su parte, Alfonso Sastre expresa sus "cordiales reservas ante las virtualidades del llamado teatro-documento (la línea Piscator-Weiss)" (Sastre, 1979, p. 1).

Sin embargo, resulta todavía más diáfana la diferencia con la teoría brechtiana del drama épico y su búsqueda de una respuesta no emocional que, como afirmó Ernst Ottwalt terciando en la controversia entre Brecht y Lukács (Carlson, 1984, p. 388), altere la conciencia del espectador, en vez de someter a éste al efecto finalmente tranquilizador de la catarsis.

También el aspecto que estamos tratando en este punto concreto de nuestro trabajo permite arrojar luz sobre el carácter especial, ya señalado, que en el conjunto del teatro radical adopta el concepto de *tragedia compleja*. Este género creado por Alfonso Sastre ha sido definido de manera teórica por él mismo y por una considerable actividad investigadora que ha insistido en la superior consideración de estas obras en relación al teatro brechtiano, consideración a la que da pie el propio Sastre al presentar su concepto trágico como una "tragedia post-brechtiana", capaz de paliar la "actitud antitrágica de Brecht" (Sastre, 1979, p. 1).

En este contexto, la relación establecida adquiere un carácter ambiguo que, al incidir sobre la instancia de recepción, considera que en la tragedia compleja,

todos los códigos de expresión teatral empleados discurren (...) por tres niveles: el nivel trágico (identificador), un nivel neutro (informativo, narrativo) y un nivel cómico-irrisorio (distanciador) (Ruggeri, 1979, p. 2),

de manera que su estética consistirá en

una alternación [sic] de signos trágicos (identificadores) e irrisorios (distanciadores). (...) Es la 'estética del boomerang' que viaja lejos en un primer momento, para volver y golpear (identificación) al sorprendido espectador (Ruggeri, 1979, p. 2).

Pensamos, sin embargo, que, más allá de la problemática atribución (descrita en un apartado anterior) de un valor distanciador a los elementos irrisorios y a los anacronismos empleados, resulta posible afirmar que la

existencia final de una catarsis identificadora separa radicalmente los modos receptivos de la tragedia compleja de los del drama épico, adscribiéndolos a la estética del realismo socialista.

En efecto, el pretendido “equilibrio armónico entre distanciamiento y participación, entre la reflexión crítica y la identificación emotiva” de “esa especie de dramaturgia de ‘boomerang’ construida con ‘la dialéctica de la participación y la extrañeza’”, acaba por resolverse, como quería Lukács, en “una catártica toma de conciencia” (Paco, 1992, p. 484), pese a que esta catarsis (“la única que Sastre encuentra válida”) venga a ser

una catarsis compleja que no se produce sólo a través del horror y de la piedad, como la aristotélica, sino también a través de unos efectos más complejos (Ruggeri, 1979, pp. 7-8).

Tal complejidad no invalida la asimilación del modo receptivo de la tragedia sastriana al del drama social-realista, en tanto que (como sucede en éste), también en aquél tienen lugar las dos fases lukacsianas (estética y emotiva, la primera; ética y reflexiva, la segunda):

[se] produce una purificación que tiene dos momentos: uno, el propiamente catártico en que se produce la emoción afectiva y el segundo que es la toma de conciencia de la situación, el momento diríamos reflexivo como un componente de esa catarsis. El espectador no se fija sólo en el horror y en la piedad sino que tiene que dar una respuesta intelectual (Ruggeri, 1979, p. 9).

Que a esta respuesta se llegue [a través de esos elementos que son distanciadores pero también aproximadores] (Ruggeri, 1979, p. 9), constituye un aserto cuyo primer término solamente puede ser aceptado si no son tenidas en cuenta las consideraciones que, acerca del significado del concepto de distanciamiento, han quedado de manifiesto a lo largo de este trabajo.

4. Conclusión

Tales consideraciones, así como el resto de las que han constituido el objeto de nuestra reflexión sobre el teatro histórico radical español contemporáneo, remiten a la constatación de un predominio en estas obras de los elementos expresivos presentes en el lenguaje escénico codificado por el realismo socialista, predominio que se sustenta, a su vez, sobre el

concepto de lo histórico subyacente a tales creaciones y coincidente con el tratamiento de la materia histórica vigente en la estética del realismo social.

Y, si bien puede hablarse de un cierto hibridismo deparado por la adopción de elementos procedentes del teatro épico y resaltado por la crítica en términos no siempre aclaratorios de tal conjunción mixtificadora, lo cierto es que el cotejo, de nuevo, con el concepto y utilización de la historia en el teatro de Brecht parece relegar el fenómeno a los términos de una aceptación formal, que incorpora determinados procedimientos y técnicas emparentados con el lenguaje escénico de los dramas brechtianos sin asumir la dimensión estético-ideológica que los sostiene. La utilización de dichos elementos no parece capaz de cuestionar sustancialmente el parentesco, señalado en este trabajo, de aquellas obras con los modos y propósitos del realismo socialista, por cuanto no altera ni el modo de recepción ni el de inserción de escena y sala en la dimensión histórica establecidos en dicha doctrina.

Como hemos reiterado, el caso de Alfonso Sastre resulta, por complejo y debatido, bien ilustrativo al respecto. El carácter más accidental que sustancial que revisten en el teatro de Sastre algunos elementos relacionados con el drama épico brechtiano se manifiesta a través de aspectos que (como “la voluntad de establecer la evidencia del doble plano realidad-ficción” o “el propósito de mostrar la dualidad acción-representación”) afectan sobre todo a aspectos formales de la estética teatral, antes que a la búsqueda de una relación profunda entre la escena, la sala y la historia equiparable a la demandada por el dramaturgo alemán.

Al fin y al cabo, los juicios que, sobre el teatro brechtiano, lleva a cabo el autor de las tragedias complejas parecen situarlo en la posición de quienes, en la polémica entre drama épico y teatro realista-social, defendieron la postura de Lukács con argumentos que Sastre parece compartir y que afectan, precisamente, a la temática abordada en este trabajo:

Por miedo a presentar lo trágico como inmutable, como irremediable, se da como pasado lo que aún está ahí y debe ser objeto de nuestra lucha. Acechan así al teatro de Brecht, y no digamos al de sus discípulos, los errores que trata de combatir (Sastre, 1996, p. 83).

Referencias bibliográficas

- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 24), 1988.
- _____, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Teatro (Revista de estudios teatrales)*, 6-7 (junio-diciembre), pp. 7-23, 1994-95.
- _____, y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva (Historia del Teatro Español del Siglo XX, 4), 1998.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 3 vols, 1970.
- BUERO VALLEJO, Antonio, “Historia viva”, en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, Domingo Miras, pp. 5-14, Madrid, La Avispa (Colección Teatro, 10), 1985.
- CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984.
- DIAGO, Nel, “Todas se llamaban Mariana”, en *Teatro Español Contemporáneo (Antología)*, César Oliva, coord., pp. 231-237, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Crítica literaria*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1978.
- DORT, Bernard, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- HALSEY, Martha T., “El engaño o el nuevo drama histórico de la posguerra”, en *El engaño. Caballos desbocados*, José Martín Recuerda, pp. 27-50, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 143), 1981.
- HEGEL, G. W. Friedrich, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1989.
- MARTÍN RECUERDA, José, *Génesis de “El Engaño” (Versión dramática de la otra cara del Imperio)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979 (citado por HALSEY, 1981, p. 36).
- _____, *Las conversiones*, Madrid, Preyson (Arte Escénico, 61), 1985.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Juana del amor hermoso*, Madrid, Preyson (Arte Escénico, 42), 1984a.

- _____, *Heroica del domingo. Aria por un papa español*, Madrid, Fundamentos (Espiral/Teatro, 83), 1984b.
- MATILLA, Luis y LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Como reses*, Madrid, Nuestra Cultura (Nueva Escena, 2), 1980.
- MIRAS, Domingo, *De San Pascual a San Gil*, Madrid, Vox (La Farsa, 4), 1980.
- _____, "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia", *Primer Acto*, 187 (diciembre-enero), pp. 21-23, 1980-81.
- MONLEÓN, José, *Cuatro autores críticos. José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- MORALES, Antonio, Prólogo, en *Las conversiones*, José Martín Recuerda, pp. 8-10, Madrid, Preyson (Arte Escénico, 61), 1985.
- PACO, Mariano de, "Dejar las cosas en su sitio, no 'como estaban'", en *Teatro Español Contemporáneo (Antología)*, César Oliva, coord., pp. 481-485, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- PÉREZ, Manuel, "Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española", *Teatro (Revista de estudios teatrales)*, 11 (junio), pp. 275-295, 1997.
- _____, *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, "Presentación", en *Como reses*, Luis Matilla y Jerónimo López Mozo, pp. 5-9, Madrid, Nuestra Cultura (Nueva Escena, 2), 1980.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda, "La tragedia compleja", *Pipirijaina Textos*, 10 (septiembre-octubre), pp. 2-9, 1979.
- _____, "Introducción", en *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Alfonso Sastre, pp. 11-134, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 88), 1990.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, "El teatro español contemporáneo incomprendido por la crítica europea", *Hoja Informativa de Letras y Filosofía*, 55 (diciembre), p. 4, 1977a (citado por HALSEY, 1981, p. 33).
- _____, "Introducción", *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, Martín Recuerda, Madrid, Cátedra, 1977b.
- SALVAT, Ricard, "El resplandor de la hoguera", en *Teatro Español Contemporáneo (Antología)*, César Oliva, coord., pp. 913-918, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.

SASTRE, Alfonso, *El camarada oscuro* (texto de la obra). *Pipirijaina Textos*, 10 (septiembre-octubre), 1979.

_____, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (texto de la obra), *Primer Acto*, 192 (enero-febrero), pp. 63-104, 1982.

_____, *El viaje infinito de Sancho Panza*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1994.

_____, "Antología de textos de Alfonso Sastre", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 1, pp. 69-91, 1996.

WEISS, Peter, "Notas sobre el Teatro-Documento", en su obra, *Escritos políticos*, pp. 97-110, Barcelona, Lumen, 1976.