

COLECCIÓN POST 2



EL DRAMATURGO COMO HISTORIADOR

Juan Mayorga



Post:Metropolis
(Lo que queda) después de

www.postmetropolis.com



Postmetropolis Editorial

Septiembre de 2015

Edición técnica: Pablo Sánchez León

Diseño de la portada: Noelia Adánez González

Logo de Contratiempo: Paula García Arizcun

Referencia electrónica:

Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador”, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015.

Puesto en línea el 15 de septiembre de 2015.

<<http://www.postmetropolis.com/textos/post/pos0002.pdf>>

DOI: en proceso

Publicado anteriormente en Ediciones Contratiempo, en diciembre de 2013.

Voy a entender aquí por teatro histórico aquellas piezas dramáticas que, en el momento de ser creadas, proponen la representación de un tiempo que es pasado para su autor –tanto si éste es un escritor (por ejemplo, Buero) como si es un director-dramaturgo (por ejemplo, Kantor)–. La teatral es, en principio, sólo una forma de representación del pasado; pero se trata de una forma de representación que tiene, a mi juicio, un valor singular.

Para empezar, el teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Probablemente, el primer hombre que vio el fuego mimó su encuentro con este para dar cuenta de él a otros hombres. En este sentido, el teatro fue el primer medio que el hombre halló para representar su pasado.

Por otro lado, el teatro, desde sus orígenes como medio constitutivamente assembleario –y, por tanto, político– ha propuesto imágenes del pasado que han nutrido lo que –con una expresión actual y polémica, que deliberadamente empleo en plural– podemos llamar las “memorias colectivas”. Esa fue de hecho una de las misiones del llamado teatro nacional en la España del Siglo de Oro –pensemos, por ejemplo, en el modo en que Lope representa en *Fuente Ovejuna* la victoria del Estado absolutista moderno sobre el feudalismo residual–. En este sentido, el teatro ha de ser tenido en cuenta en la conversación acerca de esas memorias colectivas –cuya existencia es, para el conocedor de la historia del teatro, difícil de negar o de reducir a visiones organicistas de la sociedad–.

Juan Mayorga

En tercer lugar, ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas –reencarnadas– por personas de éste. Abusando de la terminología orteguiana, cabe decir que en el teatro histórico tiene lugar una fantasmagoría al cuadrado. Como es sabido, en *Idea del teatro* Ortega se asombra –con asombro de filósofo– de que el actor desaparezca –se haga transparente– para que cobre realidad –visibilidad– el personaje. Tal transfiguración, base misma del teatro, es abisal en el teatro histórico, en que el representado no es una criatura de la imaginación, sino una persona de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación.

A mi juicio, esa anulación del tiempo y de la muerte representa una idea extrema: todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico –incluso el de vocación más historicista– es una –paradójica– victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. Incluso piezas como *Madre Coraje y sus hijos* o *Galileo Galilei*, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas.

Dado que, como se ha dicho, el teatro fue el primer medio del que el hombre se valió para atesorar experiencias y compartirlas, nada hay de sorprendente en la existencia de un teatro histórico. De hecho, en la pieza de literatura dramática más antigua que conservamos, *Los persas*, Esquilo confrontaba a sus espectadores con un acontecimiento del pasado: la guerra entre los griegos y los persas. Guerra que, por cierto, Esquilo eligió contar desde los vencidos. *Los persas* se refiere a un espacio y a un tiempo determinados, pero no es menos universal que las obras esquileas de asunto mítico. Su tema es el castigo que sufren los seres humanos por una

El dramaturgo como historiador

arrogancia que les lleva a desconocer sus límites. Ese tema desborda el acontecimiento concreto de aquella guerra. En *Los persas* aparece así el rasgo mayor del teatro histórico: el hallazgo de lo universal en lo particular.

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en la sección novena de su *Poética* entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular.

Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta renunciar a la fidelidad al documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro. Ante todos ellos es responsable el autor de teatro histórico. Como lo fue Esquilo al escribir *Los Persas*.

En un inolvidable momento de *Los persas*, la Sombra del difunto rey Darío aparece para explicar al pueblo persa la causa de su desgracia: “Cuando la soberbia florece, da como fruto el racimo de la pérdida del propio dominio y recolecta cosecha de lágrimas”. Darío aconseja a su pueblo, pero también a los espectadores, nunca más dejar que un orgullo desbocado ofenda a los dioses. Con esas palabras en que extrae una enseñanza universal de un episodio histórico –la derrota del ejército liderado por su hijo Jerjes en la batalla de Salamina–, Darío está exponiendo implícitamente el sentido del teatro histórico, género que precisamente tiene en *Los persa*s* su primer ejemplo. Implícitamente, Darío está afirmando que de la representación del pasado puede extraerse una enseñanza (una utilidad) para la vida presente.

Una autorreflexión semejante del teatro histórico encontramos en la primera escena del tercer acto de *Julio César*, de Shakespeare. Casio dice allí: “¡Cuántas veces los siglos venideros / verán representar nuestra escena sublime / en lenguas y países por nacer!”. A lo que Bruto responde: “¡Cuántas veces será un espectáculo / la muerte de César, que ahora yace

Juan Mayorga

al pie / de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!”. Casio completa el diálogo pronosticando la enseñanza que muchos espectadores extraerán a lo largo de los tiempos de la tragedia shakespeariana: “Cuántas veces suceda,/ todos dirán de nuestro grupo:/ “Ellos dieron a su patria libertad”.”

También una reflexión sobre la utilidad de representar el pasado subyace al discurso del Testigo 3 de *La indagación*, de Peter Weiss. Ese personaje, después de informar sobre los horrores que ha presenciado en un campo de concentración, afirma, que, de no desaparecer la base cultural que hizo posible el Holocausto, “otros millones de seres pueden esperar igualmente / su aniquilación, / y esa aniquilación / podrá superar enormemente / en efectividad a las antiguas instalaciones”.

A través del Darío de *Los persas*, del Casio de *Julio César* y del Testigo 3 de *La indagación*, el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido. A través de esos personajes, el teatro histórico afirma que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo. Esa convicción está implícita, de diversas formas, en *El zapato de raso* de Claudel, en *Calígula* de Camus, en *Ay, Carmela* de Sanchís y en cuantas obras –mayores o menores– han escogido el pasado como materia a partir de la cual hacer teatro.

Cada una de esas obras, al construir cierta imagen de un pasado, nos ofrece también una representación del tiempo en que fue concebida. Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. Aquel pasado había esperado a esa actualidad. Hizo un envío para ella, y ella lo recoge. De ahí que en torno al teatro histórico aparezcan preguntas que deberían interesar no sólo al amante del teatro: ¿Por qué un tiempo siente que un pasado le concierne?; ¿por qué un tiempo se siente interpelado por otro, mencionado en él?; ¿qué imágenes del pasado nos ofrece la escena contemporánea y qué otras excluye?; ¿qué nos dicen esas imágenes del pasado acerca de nuestra actualidad? La historia del teatro histórico es una historia de la

El dramaturgo como historiador

Humanidad, y el teatro histórico que produce nuestra época es una representación de nuestra época.

A veces, una obra de teatro histórico sobrevive al momento en que fue creada y, representando un tiempo y un espacio, es capaz de trascender no sólo estos, sino también el tiempo y el espacio de su autor. Cuando esto ocurre, la pieza de teatro histórico se convierte en nudo de tres tiempos: el pasado representado, el presente que produce esa representación y cada futuro que actualiza esa representación.

En efecto, en cada puesta en escena de *Los persas* se cruzan el tiempo que Esquilo representó, el tiempo en que Esquilo escribió y el tiempo de esa puesta en escena. No es sorprendente que *Los persas* haya regresado en momentos en que han sonado tambores de guerra, para dar de nuevo voz a un Darío que advierte contra los generales arrogantes. Así sucedió en el montaje de Peter Sellars, levantado con un ojo puesto en la Primera Guerra del Golfo.

Fuente Ovejuna, representación de unos días de la España del siglo XV, escrita en el XVII para exaltar la monarquía absoluta, ha vuelto a escena reiteradamente como expresión paradigmática de la rebelión popular contra el abuso de la autoridad. Hasta donde podemos conocerla, ese carácter tuvo la adaptación que Lorca hizo de la pieza para La Barraca durante la Segunda República. En la Unión Soviética —ya desde los primeros días revolucionarios—, fue invariablemente entendida como pieza de agitación. Resulta, en fin, notable que el siglo XX escenificase como revolucionaria una obra en todo coherente con la ortodoxia político-social del seiscientos, defensora de un sistema en que el poder monárquico tiene un principio divino y es garante de la justicia y de la armonía social frente a la injusticia y el caos.

También desde la ortodoxia escribe Calderón *El Tuzaní de la Alpujarra*, en que propone una representación de la guerra de las Alpujarras. Da que pensar que el conservador Calderón, medio siglo después de ese desigual y cruento conflicto, lo presente como una guerra civil entre españoles en que la minoría morisca es forzada a levantarse en defensa de su honor en una sublevación poco menos que suicida. Da que pensar que Calderón entregue el protagonismo de la obra a un morisco heroico, y que casi todos los de sangre africana sean observados por el

dramaturgo con evidente simpatía. Da que pensar que, sea cual fuere la intención de su autor, la pieza provoque una mirada crítica hacia una España homogeneizada por guerras y decretos de expulsión. Da que pensar, finalmente, que esa obra tanto tiempo olvidada haya vuelto a nuestros escenarios –con el título de *Amar después de la muerte*– en estos días que algunos encuentran parecidos a aquellos de las guerras de religión.

Desde luego, Shakespeare suele ser menos transparente que Lope y Calderón a la hora de dejar que se reconozca la visión que tiene de su propio tiempo. Mucho se ha especulado sobre correspondencias entre *Julio César* y los conflictos políticos de la era isabelina. Más fácilmente identificables son los temas que han interesado a distintas sociedades, llevándolas a dialogar con esa obra y, a través de ella, a examinar su propia política: los mecanismos de la conspiración, el debate en torno a la violencia política, la legitimidad del tiranicidio, la degeneración de la democracia en demagogia... Leemos a Shakespeare y a punto estamos de dar la razón a Bloom cuando le adjudica la invención de lo humano.

Natán el Sabio es una representación de la Jerusalén de las Cruzadas, pero también, implícitamente, de la Europa de la Ilustración. Lessing, que veía el teatro como púlpito desde el que educar, construye una obra que refleja como ninguna el optimismo de la Ilustración, así como su ingenuidad. Por ello, cada puesta en escena de *Natán el Sabio* es un comentario –apologético o crítico– al proyecto ilustrado. En la Jerusalén de Lessing se encuentran hombres de las tres grandes religiones monoteístas, los cuales, si al principio se miran con desconfianza, acaban reconociéndose como miembros de la familia humana. Así deberían, esperaba Lessing, hermanarse sus espectadores, más allá de las tradiciones religiosas o culturales a que cada uno pudiera pertenecer.

La muerte de Danton, caracterizada por Szondi como la tragedia de la revolución, es indisociable de la convulsa coyuntura política en la que Büchner participó. Pero la pervivencia de esa pieza escrita por un joven agitador está asegurada por la precisión con que muestra cómo identificar y eliminar contrarrevolucionarios se convierte fatalmente en el acto revolucionario por antonomasia. La Revolución descrita por Büchner es proceso en el sentido kafkiano, con acusados que no pueden probar su inocencia ante una ley que, identificada con el poder, convierte al

El dramaturgo como historiador

impotente en culpable. El ajusticiamiento público, ejemplarizante, de los enemigos del pueblo –los enemigos de la Humanidad– es la apoteosis de un movimiento que no debe detenerse y que necesariamente alcanzará a los mismos que lo desencadenaron.

La caza de contrarrevolucionarios en *La muerte de Danton* tiene estrechas correspondencias con la caza de brujas en *El crisol*, de Miller. *El crisol* es una representación del Salem de 1692. También es una representación de los Estados Unidos de la Guerra Fría. En *El crisol*, Miller utiliza un tiempo pasado para representar el suyo, ganando una distancia que le permita subrayar los rasgos mayores de su propia época, acaso de modo comparable a como hace Corneille en *El Cid* o Buero en *Un soñador para un pueblo*. Miller ha explicado que, buscando dar forma teatral a la atmósfera dominada por el senador McCarthy y su Comité de Actividades Antiamericanas, en lugar de llevar a escena alguno de los casos de persecución de su propio tiempo, optó por dramatizar la caza de brujas que dos siglos y medio antes había tenido lugar en Salem. Más allá de la intención de Miller, su obra ha sido llevada a escena en sociedades de todo el mundo en las que, por las razones más diversas, seres humanos han sido marcados como brujas.

La indagación de Weiss o *Los caníbales* de Tabori, como otras piezas del teatro del Holocausto, proponen una representación de éste, pero también una reflexión sobre la posibilidad misma de dicha representación. En general, el teatro de la Shoah –desde *La mujer judía* de Brecht– merece un capítulo aparte en el estudio del teatro histórico. Primero, porque ha sido capaz de presentarnos el *Lager* como un microcosmos. Segundo, porque ha generado el más serio debate acerca de los límites –estéticos y morales– de la representación del pasado. Ese debate debe ser tenido en cuenta por todo intento de hacer del teatro una suerte de arca de Noé que salve lo sacrificado por la Historia y por toda pretensión de hablar en nombre de las víctimas.

Cada una de las obras mencionadas, como cada pieza de teatro histórico, propone una cita con el pasado. Esa cita puede ser dulce o amarga, confortable o incómoda, segura o arriesgada.

Para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que llamamos Historia. También para vivir, sociedades e

individuos necesitan del olvido. Como si –así lo creía Nietzsche– un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida. Antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado 'tal y como fue', es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado. El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época.

Hay un teatro histórico consolador que presenta el pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Ese teatro es útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea de progreso. De acuerdo con dicho relato, cada pasado, así como nuestra actualidad, es un momento de una ascensión irreversible. Conforme a tal discurso evolucionista, la promesa de la felicidad futura justifica tanto el dolor del pasado como el dolor actual. Ese teatro quiere convencernos de que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Hay un teatro histórico del disgusto que presenta el pasado como un paraíso perdido, como aquella patria sin contradicciones de la que nos aleja el llamado progreso. Ese teatro expresa, antes que nostalgia del ayer, repugnancia hacia el hoy.

Hay un teatro histórico estupefaciente que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad, un espacio para la evasión imaginaria. Ingresando en un tiempo ajeno, el espectador escapa del propio.

Hay un teatro histórico narcisista que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. La actualidad es vista, por ejemplo, como una Roma restaurada. Lo fallido del presente dejará de verse a la luz aurática que lanza ese pasado magnífico. Lo feo dejará de serlo cubierto por el reflejo de lo bello.

Y hay, desde luego, un teatro histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo

El dramaturgo como historiador

principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado. El espectador puede sentir que ha sido desplazado a aquel tiempo. Puede creer que está contemplando directamente aquel tiempo.

Sin embargo, el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado.

Por otra parte, tampoco ese teatro que se cree neutral deja de estar animado por un interés que le lleva a elegir un pasado frente a otro, una perspectiva frente a otra. Desde esa perspectiva interesadamente elegida, dicho teatro reconstruye modos de hablar, gestos, mentalidades... Dedicar lo mejor de sus energías a la revitalización de la materia muerta. En sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera. Pero ni en sus mejores versiones este teatro revela nada que no fuese ya evidente en los documentos sobre los que se apoya. No pasa de ser una ilustración escénica de los mismos. Un teatro de información.

El contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística; también lo es del teatro histórico. Una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia.

Ello no significa que al dramaturgo no se le pueda pedir cuentas. El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico; puede decidir que en el escenario se presenten sucesos nunca acaecidos, se unan personas que nunca se conocieron, se fusionen espacios distantes, se altere el orden en que ocurrieron los hechos... Sin embargo, en la medida en que participa en la construcción del pasado y, a través de ella, en la construcción del presente, el autor de teatro histórico tiene una responsabilidad. Desde esa responsabilidad debe tomar una decisión: cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época.

Dicha decisión es, en primer lugar, técnica. Los personajes, las acciones, los espacios y los tiempos históricos requieren estrategias de construcción específicas, puesto que ya están, en alguna medida,

Juan Mayorga

preconstruidos en el imaginario del espectador, pero lo están en distinta medida para cada espectador. Ello plantea al dramaturgo la pregunta básica de qué conviene dar por conocido y qué conviene construir en escena. Hay obras de difícil comprensión para un espectador no instruido en la época de que tratan. Otras dedican muchos recursos a presentar lo que casi todo el mundo conocía previamente. Por razones opuestas, unas y otras obras pueden provocar el desinterés de sus receptores.

Pero más importante que el aspecto técnico es el aspecto moral de la decisión de que hablamos. Lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro.

Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente.

Hay un teatro histórico crítico que hace visible heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas.

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Siempre será posible una nueva representación de la muerte de César. Siempre será posible de ella una experiencia nueva. Siempre será posible contemplar esa muerte con asombro. Como si nunca antes hubiera

El dramaturgo como historiador

sido vista. Ésa es, a mi juicio, la misión del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos.

El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.

En este ensayo el dramaturgo Juan Mayorga
esboza la manera de pensar históricamente
que fundamenta su trabajo
y sugiere puentes para un diálogo
entre conocimiento histórico, creatividad teatral
y compromiso político.