

Guillermo Schmidhuber de la Mora, PhD

Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara, México

*La Metáfora y la historiografía en el teatro del español
Antonio Buero Vallejo y del mexicano Rodolfo Usigli*

Rodolfo Usigli (México, 1905-1979) y Antonio Buero Vallejo (España, 1916-) han escrito teatro histórico de gran calidad dramática y ambiciosa concepción. El teatro histórico usigliano cuenta con la trilogía de las Coronas: Corona de sombra (1943), Corona de fuego (1960) y Corona de luz (1963), y una meditación sobre la familia dentro del proceso histórico *El gesticulador*, 1938. Por su parte, Buero Vallejo ha escrito cuatro dramas históricos, *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las Meninas* (1960), *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación* (1978), y una meditación sobre el impacto de la historia en el núcleo familiar *El tragaluz*, 1967. El estudio de estas obras bajo la luz de la historiografía moderna, permite esclarecer su valor con un aparato crítico diferente al ya utilizado en la teoría dramática, si olvidamos, por un momento, el deslinde que existe entre la historia y el teatro.

De sus lecturas de Nietzsche, Usigli recibió la inspiración de los requerimientos que el dramaturgo debe alcanzar para escribir teatro histórico: "Pensar objetivamente de la historia," apunta Nietzsche, "es un trabajo de dramaturgo: pensar una cosa después de otra y tejer los elementos en un único todo."⁵ Paralelamente, Usigli afirma el mismo concepto en su *Ensayo sobre la poesía dramática* (1947): "El papel del dramaturgo es muy semejante al del historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquél trata de todo eso en el pasado, y éste en el presente."⁶ Usigli mismo reconoció la presencia de las ideas del filósofo alemán al definir su propia concepción de la historia como "El arte de olvidar." De estas consideraciones partió el dramaturgo para conceptualizar lo "anti-histórico," término que bautiza la utilización de la

ficción para desentrañar los intrínquilos de la historia.

En un audaz malabarismo crítico, Hayden White ha encontrado paralelismos entre la historiografía y los cuatro tropos clásicos propuestos por Juan Bautista Vico (1668-1744): *metáfora*⁷, *metonimia*⁸, *sinécdoque*⁹ e *ironía*¹⁰, para ejemplificar las diferentes escuelas historiográficas del siglo XIX. De las cuatro perspectivas, la metafórica es, en afirmación de White, la que posee mayor objetividad histórica:

El pensamiento histórico en los modos de la metonimia, sinécdoque e ironía no son solamente un síntoma de los males del hombre actual, sino, también una causa sustentante de esos males, porque la conciencia histórica en esos modos simplemente recuerda al hombre de su encadenamiento a las fuerzas y procesos que lo rodean, de sus obligaciones hacia las generaciones del pasado y del futuro, de sus obligaciones hacia poderes más grandes o menores que él. La forma metafórica de comprender el mundo promueve la capacidad creativa de olvidar, de tal forma, que el pensamiento y la imaginación puedan responder inmediatamente al mundo.¹¹

White ha propuesto que la comprensión histórica en los primeros años del siglo pasado estuvo matizada de ironía, como en los escritos de Voltaire, Hume, y Kant; por su parte Hegel tuvo una conciencia histórica unas veces metafórica y otras irónica, acercándose en su Filosofía de la historia a la sinécdoque; y Marx, en cambio, combinó las estrategias sinecdóticas de Hegel con las metonímicas de su política económica. Paralelamente, el presente estudio aplica algunas de estas consideraciones de la historiografía al teatro histórico escrito en lengua española en el siglo XX.

La primera obra histórica de Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, recrea el motín

de Esquilache (1766), bajo el reinado de Carlos III, para presentar el nudo histórico de donde partió, en su opinión, la España moderna. Iglesias Feijoo resume la pieza como "un ejemplo de la necesidad de soñadores que tenía el siglo XVIII, pero remite también a la necesidad en los tiempos presentes, en los que, como el autor decía no hace mucho: Hace falta que mucha gente se ponga a soñar con lucidez."¹² Esta doble perspectiva del teatro histórico buerista es poseedora de dos caras, una mira al pasado y otra al presente, como los rostros de Jano. Este drama no intenta subir a la escena una visión total de la España del siglo XVIII, ya que no constituye una metáfora perfecta, porque reduce la conciencia histórica a una causa: la falta de soñadores; por lo que llega a ser solamente una metonimia. Por otra parte, la España franquista también necesitaba soñadores, en opinión del autor, para alcanzar su plenitud. Nuevamente el autor apela a la metonimia para conceptualizar el presente español, con el señalamiento de una causa que explica todos los efectos; simplificación que está permitida en el teatro, pero reduce el nivel de objetividad histórica, si secundamos el plantamiento de White¹³.

En un sentido historiográfico, *El sueño de la razón* posee paralelismos con *Un soñador para un pueblo*. Ahora Goya es el soñador, pero con un soñar de mayor conciencia histórica y mayor envergadura dramática. No es el Goya de los tratados de arte, sino el hombre sordo que pinta sus cuasilocuras y que aún le queda capacidad de amar. Es un personaje completo en su teatralidad, hasta el punto de que sus sentidos se convierten en los sentidos del público: la sordera de Goya se convierte, por momentos, en la del público. De la misma manera como los caprichos goyescos son sinécdoques de España, esta obra pinta la conciencia histórica del reinado de Fernando VII con un microcosmos dramático. Por el contrario, la obra actúa como metonimia de la España de los tiempos modernos al hacer una reducción de su proceso histórico a unas cuantas causas que fueron coincidentes en ambos periodos, como la falta de libertad del

intelectual.

Con *La detonación*, la audacia dramática de Buero sobrepasa en complejidad a los dramas antes mencionados, al subir a escena a los mayores literatos de la España romántica Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Espronceda, entre más de cuarenta personajes para dar marco histórico a Mariano José de Larra, un escritor fundamental en el pensamiento español. La obra se prefigura como metáfora histórica de la España romántica y como posible metáfora teatral de la España actual, pero sólo la primera condición es cumplida totalmente. La obra no cierra la ecuación *tiempo histórico-obra-tiempo actual*, ya que los paralelismos no son conservados de una manera objetiva; ni Fernando VII es Franco, ni Larra es Buero, a pesar de que esta pieza sea la más autobiográfica de su autor. Por otro lado, la obra posee elementos expresionistas como el uso de máscaras, una estructura circular, un suicida que recuerda su vida, con distorsiones auditivas escuchadas por el público que son originadas por la presión psicológica del protagonista. A pesar de toda esta cornucopia dramática, la historia teatral de Larra no llega a convertirse en metáfora de la conciencia histórica del pueblo español del final de hoy; por lo que esta pieza es solamente una sinécdoque de la España al final del franquismo.

Las Meninas es la pieza de Buero que más se acerca al ideal historiográfico propuesto por White, ya que es metáfora de dos periodos históricos españoles, el de Velázquez y el actual. La demanda de Nietzsche de "acuñar lo conocido en una cosa nunca oída antes y proclamar lo universal tan simple y profundamente, que lo simple se pierda en lo profundo y lo profundo en lo simple," queda notablemente cumplida en esta obra. Al lado de los personajes históricos, hay otros anti-históricos que alcanzan una gran humanidad y que son personificaciones de la conciencia histórica: Pedro Briones y Martín, ambos escapados de los cuadros de *Esopo* y *Menipo* pintados por Velázquez. Como antecedente, Buero había creado a Fernandita, en *Un*

soñador para un pueblo; esta joven pueblerina amiga de Esquilache personifica al pueblo español, aquél al que dirigía su ayuda el ministro de Carlos III. La escena final de *Las Meninas* presenta el cuadro homónimo de Velázquez con actores y diálogo, constituyendo una metáfora perfecta de la decrepitud española de la época, y una imagen de la España al final de la dictadura franquista. En esta obra se produce una *anagnórisis*, un reconocimiento trágico que se da no sólo en la conciencia moral del personaje como en el teatro griego, sino también en su conciencia histórica, y lo que es más, en la del público; un logro sin precedentes en el teatro histórico español.

En *Corona de luz*, Usigli concibe la "aparición" de la virgen Guadalupana como el mito formador de la conciencia histórica de México, pero reduce los años de fermento y consolidación de esta conciencia a los simples deseos de Carlos V de conquistar las nuevas tierras con la conversión de los indígenas; deseos que resultan en esta pieza convergentes de las estrategias aztecas para salvar a sus dioses. Usigli intenta inquietar al mexicano con este dilema: "¿Es la Virgen Guadalupana un milagro o una elucubración española? ¿O acaso una argucia azteca? La figura retórica preponderante es la metonimia, tanto del periodo colonial como del actual, ya que simplifica la formación de la mexicanidad a ser resultado del mito guadalupano, como si esta fuera su única causa.

La conquista de México ofrece un banquete de conflictos dramáticos en una encrucijada medular de la historia mexicana. En *Corona de fuego*, los personajes poseen una conciencia histórica que sobrepasa su condición personal: Hernán Cortés y La Malinche reconocen su papel de padres de la progenie mexicana, y Cuauhtémoc se somete voluntariamente a la muerte, como una inmolación indispensable para el advenimiento de una nueva era. Esta autoconciencia es una sinécdoque máxima, ya que se presenta un microcosmos como figura total del periodo de la

conquista, con la consecuente personificación de las fuerzas que la acrisolaron. Por otra parte, *Corona de fuego* es una gran metáfora que explica el México de hoy, desde la perspectiva de los años sesenta.

En *Corona de sombra*, la imaginación usigliana enfrenta a los personajes reales con protagonistas no históricos, como Erasmo Ramírez, que personifica la búsqueda mexicana de la verdad histórica. Así lo afirma en uno de los múltiples prólogos de esta autor:

He inventado en Erasmo Ramírez a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado... Si hubiera existido, la historia que se escribe en México sería otra. Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir¹⁴.

En esta pieza hay una inusitada perspectiva histórica que clarifica la trascendencia del infausto imperio mexicano de Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica (1864-1867), y propone que el cruento sacrificio de un descendiente de los Habsburgo, fue el factor determinante de la verdadera independencia política e ideológica de México, a pesar de que su historia oficial pregona este logro en 1810. Esta pieza es una perfecta metáfora, tanto del Imperio como del proceso libertario actual de este país desde la perspectiva postrevolucionaria de siglo XX.

Dos meditaciones sobre el impacto de la historia

Fundamentalmente diferente a la *Coronas*, *El gesticulador* presenta un enfrentamiento familiar generado por una revolución que ha olvidado sus valores sociales. Sucede veinte años después de la revolución mexicana (1910), fecha con que la historia oficial señala el inicio del México moderno. Usigli no creía en las revoluciones gesticuladoras, sino en los cambios de conciencia, por eso presenta la historia de César Rubio, un profesor universitario, quien personifica a un

héroe homónimo desaparecido, y como resultado de una anagnórisis de la conciencia histórica, acaba tomando sobre sus espaldas el destino histórico abandonado por ese héroe, a pesar de que sabe que su atrevimiento le costará la vida.

Paralelamente, *El tragaluz* de Buero es un drama familiar durante la guerra civil española (1936-1939). Vicente no quiso aceptar su porción de la historia cuando llegó el momento de ser heroico, sin saber que su abandono iba a ocasionar la muerte de su hermana pequeña y la locura de su padre. En esta pieza hay un distanciamiento "no brechtiano" de los hechos: la obra es observada desde un futuro milenario, cuando ya España no exista como tal, mediante un complicado experimento de recuperación de las ondas visuales y auditivas del pasado. Esta inusitada perspectiva permite comprender el impacto de la guerra civil en el núcleo familiar.

Estas dos meditaciones dramáticas no constituyen teatro histórico per se, ya que ningún personaje existió en la vida real; sin embargo, ambos autores tuvieron la intención de desarrollar una mayor concientización histórica en su público, a base de compartir la conciencia histórica de los personajes, por un proceso de comunicación que pudiera calificarse de ósmosis teatral. Ambas piezas son sinécdoques por su proposición de un microcosmos familiar como símil de un periodo histórico, como si éste fuera observado con unos prismáticos invertidos para distanciar el espacio y alejar el tiempo. Además, son metáforas de la conciencia histórica de sus países en los años en que fueron escritas.

Dos conclusiones

Al someter el teatro histórico de Buero y de Usigli a un análisis crítico bajo las ideas de historiografía moderna de Nietzsche y White, encontramos que estos dramaturgos han escrito

dramas que poseen un valor en su objetivación histórica, y no sólo en su calidad dramática. Las piezas son representativas de la conciencia histórica de sus países en cuanto que guardan una relación con el pasado histórico que llevan a la escena y, simultáneamente, personifican la conciencia histórica de los periodos de su creación. Estas dobles imágenes pueden ser entendidas como grandes figuras retóricas de la historia y del presente del público: *metáfora*, *metonimia*, *sinécdoque* e ironía. De éstas, la metáfora es la que logra una mayor objetividad histórica, como lo afirman Nietzsche y Hayden White, y un mayor valor literario, en opinión de Roman Jakobson y Ronald Barthes. La doble excelencia dramática e histórica de algunas de las piezas estudiadas, señala la alta creatividad dramática de sus autores y, en un contexto mundial, los singulariza como escritores de un teatro histórico que puede ser calificado de historiográfico.

Esta indagación propone *Las Meninas*, de Buero Vallejo, y *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli, como los máximos logros del teatro histórico hispano. La imaginación histórica logra en estos autores un triunfo de la ficción teatral como medio objetivo de interpretar la historia, con la introducción de personajes anti-históricos al lado de los históricos, y con la creación de metáforas dobles de la conciencia histórica. Parecería que las fronteras entre el arte y la historia se difuminan al incorporar el perspectivismo múltiple de la ficción contemporánea a la historiografía, y así permitir el advenimiento de una nueva objetividad histórica.

Notas

1. Friedrich Nietzsche, *The Use and Abuse of History*, en *Thoughts of Season* (New York: Macmillan, 1924) 56.
2. Nietzsche, *The Use and Abuse of History* 95.
3. Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, 3vol. (México: Fondo de Cultura Económica, 1963, 1966 y

1979).

4. Antonio Buero Vallego, *Un soñador para un pueblo* (Madrid: Alfil, 1959); *Las Meninas* (Madrid:Alfil, 1961); *El tragaluz* (Madrid:Excelicer, 1969); *El sueño de la razón* (Madrid:Espasa-Calpe, 1979).

5. Nietzsche, *The Use and Abuse of History*, 51.

6. Usigli, *Teatro completo* vol 3:514.

7. Metáfora: la habilidad de encontrar similitud en cosas aparentemente disparesl, en que un todo es símil de otro todo. Es representacional porque con ella comprendemos algo en términos de otra cosa, con una ganancia en perspectiva. Por ejemplo, explicar lo abstracto por lo concreto: el amor por la rosa.

8. Metonimia: figura de causalidad y procedencia. Sustituye la mención del efecto por la causa, y el significado por el signo, etc. Es reduccionista porque aclara el todo por una de sus causas.

9. Sinécdoqu: figura caracterizada por el uso de una parte para simbolizar una cualidad que se presume inherente del todo. Es integracional. Por ella un microcosmos presume de identidad con un macrocosmos. Por ejemplo, las mónadas de Leibniz son sinécdoque de la materia.

10. Ironía: Negar en el nivel gifurativo lo que se afirma en el nivel literal. Hay ironía a cuando un mismo enunciado revela, más allá de su sentido evidente y primario, un sentido profundo, a menudo contrario al primero. Ciertos signos entonación, situación, conocimiento de la realidad descrita, etc. indican que hay que superar el sentido evidente para reemplazarlo por su contrario.

11. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973) 371-372 y 426-434. También ver *Tropic of discourse. Essay in Cultural Criticism*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

12. Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo* (España:

Universidad de Santiago de Compostela, 1982) 258.

13. White, *Metahistory* 335-36 y 359-360.

14. Usigli, *Teatro completo* 3: 624-625.