

El teatro de corte histórico en Venezuela

Carlos E. Herrera

Dentro del hecho creador que es el teatro, y aún más en su aspecto como dramaturgia, la historia ha suscitado en los dramaturgos la necesidad de verla bajo una cierta interpretación y bajo ciertos parámetros críticos, objetivos o no. Así, la historia ha pasado a ser, en cierta medida, un elemento cuestionado, justificado o reinterpretado según las necesidades sociales, políticas o filosóficas de un momento determinado. En su proceso creador el dramaturgo necesita representar esos sucesos históricos para hablarle a sus contemporáneos de otras significaciones.

Cabría entonces preguntarse: ¿Cuáles son las relaciones entre el teatro y la historia (entendiéndose al teatro como el universo de lo imaginario y a la historia como el universo de lo sucedido)? ¿Puede ser entendida la historia como un objeto dramatizable capaz de proyectar nuevas interpretaciones? ¿Es válido que un dramaturgo se atreva a juzgar un hecho de su tiempo a través de la utilización de una referencia histórica? ¿Cómo puede ser entendida la función de este tipo de teatro?

Del tipo de aproximación o de separación que el dramaturgo establezca con las relaciones teatro/historia, se podrá determinar si el texto dramático de corte histórico puede ser considerado como pretexto para hablarle al espectador contemporáneo de una cierta realidad que el dramaturgo siente que es importante exponer. Por otro lado, si este teatro histórico comporta una verosimilitud escénica dependiente del tipo de lenguaje utilizado, podrá proyectar ese hecho histórico-real o no--a un nivel de interpretación conveniente para promover un nuevo juicio crítico.

Pero la historia como punto de referencia para la creación dramática puede ser trabajada por el dramaturgo desde dos aspectos: uno, cuando la historia es utilizada no como reflejo del acontecimiento, sino como "una fuerza que extrae del estado de la realidad impregnado

de una fuerte voluntad de cambio,"¹ así tenemos un tipo de dramaturgia que "utiliza y hace fermentar una historia ya efervescente."² Tanto para Esquilo, Shakespeare o Brecht, este teatro comportaba una develación de la realidad más fuerte de lo que la misma realidad podía revelar. Otro, cuando la historia es meramente una reproducción inequívoca de lo sucedido. Allí los hechos no comportan una revisión reflexiva ni una separación crítica capaz de reelaborar las implicaciones de ciertos sucesos. Entonces estamos ante la presencia de un teatro que "no rescata la calidad personal y objetiva de una situación," sino que se sumerge en la mera reproducción de imágenes, en el mero regodeo de la causa obviando las consecuencias, y más que nada desechando la vitalidad de las palpaciones de una realidad colectiva.

En Venezuela la conjunción dramaturgia/historia ha tenido dos etapas muy disímiles tanto en forma como en intención. Una que abarca desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, cuando algunos autores nacionales asumieron bajo una manera romántica más que realista el tratamiento histórico, donde la forma dramática comportaba una línea homogénea tanto en tema como en estilo. La otra etapa es la que se inicia a partir de 1940 cuando se rompe con la tendencia costumbrista/criollista, con lo que se da pie a la aparición de una dramaturgia cuyo signo más evidente era la universalidad.

Es de notar que en esa primera etapa de creación de una dramaturgia de corte histórico el producto obtenido no poseía un verdadero viso de perdurabilidad que le permitiera trascender en tiempo y espacio. Los personajes y situaciones estaban contruidos bajo un esquema dramático que impedía la capacidad de convocatoria colectiva que una obra de esa naturaleza debía poseer. Así, vemos que la percepción de la historia por parte de esos autores quedaba limitada a la simple recreación imaginativa del hecho como tal y no a una valoración reflexiva del acontecimiento y de sus posibles relaciones.

La producción de corte histórico de aquellos años se caracteriza por la utilización de temas históricos nacionales o universales, por la exaltación heroica de ciertos personajes, por la exposición centralizada de algunos hechos que en gran medida permanecían frescos en la conciencia popular, como lo fue todo lo concerniente a la guerra de independencia, y por último a una especie de reconstrucción "arquetipal" de conductas y actitudes muy incipientes en personajes de peso histórico, cuya trascendencia caló profundamente en el subconsciente colectivo. Entre algunas de estas obras podemos citar las siguientes: *Cumaná en los días de Boves* de Pedro Arismendi Brito, *Ricaurte en San Mateo* de Emilio Segura, *La Guerra Civil* de Lios Monasterios, *Cosme II de Medicis* de Heraclio Martín de la Guardia, *Lucrecia Borgia* de Reinaldo Hahn Echenagucia, y *El Tirano Aguirre*, *Guaicaipuro*, *Ambrosio de Alfinger* de Adolfo Briceño Picón.

A partir de 1940, la renovación teatral en el país empezaba a orientarse en la búsqueda de una nueva línea de acción que supliera las limitaciones de un teatro y una dramaturgia costumbrista cuyos ingredientes más evidentes se conjugaban sin ningún tipo de complicación conceptual, así lo localista, el humor ligero, la presentación de una tipología humana muy definida y una dramática centrada más en lo anecdótico de la realidad que en la búsqueda y explicación de los hechos sociales, determinó su agotamiento como género dramático y en consecuencia la no consolidación de una dramaturgia nacional.

Poco a poco surgieron autores que marcaron el nuevo rumbo de la dramaturgia venezolana. Ellos a consecuencia de su deslastramiento criollista empezaron a sentir la necesidad de reinterpretar lo nacional, de percibir la discontinuidad histórica del quehacer teatral, como el producto de la no asimilación del desarrollo histórico que debía entenderse como un proceso "dinámico, desmitificador e interpretativo." Por tanto estos autores no especularon en su creación, optando por integrarse a ese proceso histórico-social, que se manifestaba en todos los géneros.

Hombres como Luis Peraza entendieron esto y su obra reflejó directamente esta sed de cambio. De su segunda etapa como creador surgieron las obras: *Manuela Sáenz*, *Olaya Buroz*, *Clara Marrero* y *Cecilio*, las cuales iniciarían esa apertura hacia un teatro de tendencia nacionalista y aún universalista. Su dramaturgia nos habla "de un teatro no simplemente histórico, sino con intenciones de interpretar la historia";³ desde este punto, Peraza construye a través de varios personajes una visión personal, que no altera en grado alguno la connotación que el hecho histórico conlleva. Hay en sus piezas una traspolación imaginativa de sucesos, personajes y acciones que se articulan de un manera libre y cuyo resultado es una codificación efectiva del acontecer histórico, no como construcción fija sino como un caracterizador flexible de ciertos acontecimientos.

El teatro de los años cincuenta sintió el paso de una generación notable y trascendente. Nombres como Arturo Uslar Pietri, Alejandro Lasser y César Rengifo entre otros, dan dinamismo y profundidad a la dramaturgia de corte histórico. Son creadores que de una forma significativa incursionaron en lo nacional, rescatando hechos históricos para presentarlos con una nueva perspectiva: la de empeñarse en teatralizar los dramas nacionales ofrecidos a través de un discurso dramático incisivo, que desnuda toda consecuencia y todo alcance. Sus premisas ideológicas imponen un tratamiento dramático con exigencias de verosimilitud y con una estética muy singular, con lo cual se logra estructurar un contrapunto más veraz entre realidad y ficción.

Por un lado, Arturo U. Pietri con su obra *La fuga de Miranda*, resuelta como cantata, explora abiertamente las contingencias de este

prócer; en sí, es una obra inspirada en la historia sin pretensiones de ubicarse en una realidad histórica concreta. Por su parte Alejandro Lasser con sus piezas *El General Piar*, *Catón en Utica* y *Marco Poncio* forma una producción de corte histórico que según R. Monasterios "toman puntos de partida históricos para la recreación de ciertos hechos y personajes" ya que el autor "se recrea en la historia y la toma como trampolín para exponer una reflexión filosófica . . ."4

Pero es con César Rengifo que la dramaturgia histórica alcanza niveles sin precedentes. Hombre integral en todos los sentidos, ha dejado huella significativa en muchas áreas de la vida cultural venezolana. Su preocupación por el pasado se refleja tanto en su pintura como en su dramaturgia. Esto no es casual, ya que existía en él una fuerte necesidad de desentrañar todo aquello que de una manera u otra hable sobre la realidad nacional. A lo largo de casi tres décadas su extensa obra dramática nos configura una visión completa y orgánica de nuestra historia, estructurada a lo largo de diferentes ciclos entre los cuales se toca: la época de la conquista, los sucesos pre-independientistas, las gestas de emancipación, las guerras de la federación, el ciclo petrolero y una serie de semblanzas de personajes históricos.

Hablar de cada una de sus obras es visualizar un proceso de asimilación de la realidad histórica que concatena lo pasado en función de lo presente, para así poder conocer mejor lo presente gracias a los elementos que aporta el pasado. Su teatro cumple con esa misión y no trata en ningún sentido de jugar a la distorsión histórica ni de hacer panfletos políticos para proyectar su creación. Rengifo como dramaturgo tomó conciencia de que debía expresarse de una manera incondicional, y para ello toma la historia como un compromiso de denuncia, donde un lenguaje realista traduce claramente las causas de cada circunstancia histórica con lo cual se propicia una toma de conciencia y una posibilidad de descubrir los sutiles mecanismos que originan las mentiras nacionales.

Es a partir de la década del sesenta, cuando se produce el "Gran Cisma" de la dramaturgia venezolana, cuya significación e influencia abarcará toda la producción dramática de este período hasta finales de los años setenta. Los autores que iniciaron este cambio tuvieron "que moldear una a una las bases del nuevo edificio teatral,"5 permitiendo "la creación de una escuela dramática específicamente venezolana, capaz de ofrecer productos elaborados que puedan figurar sin temor alguno en lo mejor de la producción latinoamericana."6 Estos autores estaban impulsados por una sensibilidad muy especial lo cual permitió reencontrar la "continuidad histórica del país," concentrando en su creación lo simple y lo cotidiano, lo complejo y lo inusual de una sociedad en acelerada transformación. Fue un período donde "se rompe con la continuidad evolutiva de una cultura, se extravía la

identidad pre-existente, irrumpe violentamente un nuevo sistema marcado por los materiales importados y se ingresa al crisol de una sociedad aluvional."⁷

El dramaturgo tomará la historia como fórmula que le permita recuperar sus orígenes, que le ayude a restaurar las contingencias de lo propio y que le posibilite un sistema de revisión histórica a través del cual consolidar lo paradójico de ciertas circunstancias que rodean lo físico y espiritual de nuestra conciencia y de nuestra identidad como colectivo.

La obra de José Ignacio Cabrujas es producto de esta inusual coyuntura, y su dramaturgia representará la urgencia de esta nueva formulación en el quehacer teatral. Para él, la historia es eficaz como recurso cuando a través de su interpretación se pueda rescatar lo personal, lo cotidiano y lo objetivo de cualquier situación, al margen de que la base histórica de la cual parte, tenga o no trascendencia. Es evidente que su actitud dramática busca integrar al individuo como eje operante de todo acontecimiento, y es allí donde la historia se instaure como repercusión y advertencia.

En sus obras iniciales *Los insurgentes*, *Juan Francisco de León y En nombre del Rey*, la historia no es escrita en mayúscula, sino escrita con un sentido de exaltar las historias individuales, enmarcando lo pretérito en una analogía con lo actual. Es una posición crítica e irónica de nuestra realidad pasada y presente, lograda a través de una toma de posición irreductible, cuya expresión reflexiva más amplia posibilita la revelación de las diversas obsesiones, complejos y esperanzas de una sociedad arrinconada por cada evento histórico. En obras posteriores como *Acto cultural* y *El Americano Ilustrado*, el lenguaje cabrujiano se regodea al máximo de su expresión connotativa, cosificando lo inmediato de ciertas realidades, y cuya expresión final se traduce en una develación cruda de la inoperancia retórica de la historia.

En los últimos quince años hemos presenciado una actividad dramática donde la historia es tomada con mayor cautela. Los dramaturgos han terminado de concientizar su rol como configuradores críticos y objetivos de nuestra realidad. Por tanto, el imperativo de tomar la historia como elemento dramatizable adquiere diferentes funciones. En algunos casos, como por ejemplo, la dramaturgia de Luis Britto García, se activa gracias al uso de recursos y formas simbólicas que intentan definir la realidad social, política y nacional del país. Obras como *La misa del esclavo*, *Venezuela tuya*, *El Tirano Aguirre o la conquista de el Dorado*, trabajan efectivamente la historia pasada, pero con una visión de confrontación con lo presente.

Con Isaac Chocrón y José Antonio Rial la historia adquiere otros parámetros. Por un lado, Chocrón con su obra *Simón* juega a la

simple recreación de personajes de peso de nuestra historia pasada, sin intenciones aleccionadoras o de formulación crítica del contexto histórico donde lo ubica.

Por su parte, Rial con su *Bolívar* otorga una reflexión profunda al contenido mítico-histórico que sobre la figura de el Libertador tenemos, logrando una pieza que instaura a este héroe de la Independencia en su justa dimensión humana.

Para finalizar sólo podemos agregar que es necesario un estudio más profundo y exhaustivo de la influencia de este tipo de teatro histórico en el marco de la dramaturgia nacional y latinoamericana, para así obtener una mejor comprensión de su trascendencia e importancia en este contexto.

Notas

1. Georges Banú, *Atraverse a Olvidar la Historia*, Coloquio sobre la dramaturgia y la crítica en América Latina IV Sesión Mundial de Teatro de Naciones, Caracas 1978, tomo 1, 6.
2. Banú, 6.
3. Luis Peraza, *Manuela Saenz*, Cuadernos A.E.V Teatro N° 109 Caracas, 14.
4. Rubén Monasterios, *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Monte Avila Edt, Caracas 1975, 56.
5. Susana Castillo, *El desarraigo en el teatro venezolano*, Edt. Ateneo de Caracas, Caracas 1980, 86.
6. Angel Rama, *A la búsqueda de la nacionalidad por el Teatro*, Revista Escena N° 11 CONAC (oct 1976), 34.
7. Rama, 35.