

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS

LOS DEL OTRO LADO

LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA EN LA
VENEZUELA CONTEMPORÁNEA

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al Grado de
Doctor en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe

Autor: Jan Thomas Mora Rujano
Tutor: Doctor Alexander Torres Iriarte

Caracas, noviembre de 2019

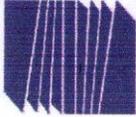
APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor del Trabajo de Tesis, presentado por el ciudadano **Jan Thomas Mora Rujano**, C. I. V- 15.831.012, para optar al Grado de **Doctor en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe**, cuyo título es **LOS DEL OTRO LADO. LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA EN LA VENEZUELA CONTEMPORÁNEA**; considero que dicho Trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la Ciudad de Caracas, a los 05 días del mes de noviembre de 2019.

Doctor Alexander Torres Iriarte

C. I. 11.407.208

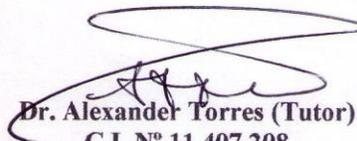


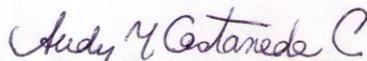
Nº 070-19

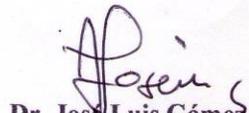
**“LOS DEL OTRO LADO. LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA EN LA VENEZUELA
CONTEMPORÁNEA”**

POR: JAN THOMAS MORA RUJANO
C.I. Nº V- 15.831.012

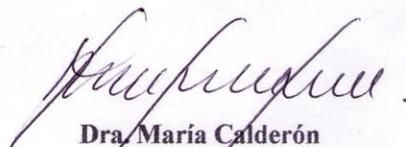
Tesis Doctoral del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe, aprobado en nombre de la *Universidad Pedagógica Experimental Libertador* por el siguiente Jurado, a los cinco (05) días del mes de noviembre de dos mil diecinueve (2019).

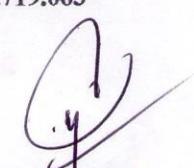

Dr. Alexander Torres (Tutor)
C.I. Nº 11.407.208

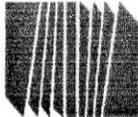

Dra. Audy Castañeda
C.I. Nº 7.957.237


Dr. José Luis Gámez
C.I. Nº 7.662.924




Dra. María Calderón
C.I. Nº 4.719.063


Dr. Omar Hurtado
C.I. Nº 2.435.703

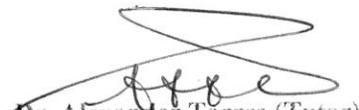


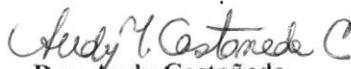
N° 070-19

ACTA

Nosotros, el Jurado Examinador abajo firmante, reunidos el día cinco (05) de noviembre de dos mil diecinueve (2019) en la Galería de Arte, del Instituto Pedagógico de Caracas, con el propósito de evaluar la *TESIS DOCTORAL* titulada: **“LOS DEL OTRO LADO. LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA EN LA VENEZUELA CONTEMPORÁNEA”** presentado por el ciudadano: **JAN THOMAS MORA RUJANO**, titular de la C.I. N° V- 15.831.012, integrante de la Cohorte 2014-II del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe, para optar al título de **DOCTOR EN CULTURA Y ARTE PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**, emitimos el siguiente veredicto: ****APROBADO****

OBSERVACIONES: El trabajo representa un aporte significativo en el ámbito teatral latinoamericano y venezolano, por lo cual se recomienda su publicación y divulgación.


Dr. Alexander Torres (Tutor)
C.I. N° 11.407.208


Dra. Audy Castañeda
C.I. N° 7.957.237


Dr. José Luis Gámez
C.I. N° 7.662.924




Dra. María Calderón
C.I. N° 4.719.063


Dr. Omar Hurtado
C.I. N° 2.435.703

*Para **Yoelia Nicol Mora Rujano**, porque eres mi todo... No mi hermana pequeña... ¡Mi heredera! Siempre tan valiente para enfrentar la vida.*

*En memoria de (+) **José Tomas Mora**, papá.*

Agradecer... siempre hay que agradecer:

A *Dios*, principal monosílabo de la humanidad. Ese que me mantiene vivo
A los *Santos* y a mi Ángel de Guarda: *Yemayá*, por tener acuerdos con Dios.

A mi madre *Justina Rujano*, mi todo. Mi modelo a seguir.

A *Yesika Mora Rujano*, mi hermana. La que ilumina con su risa mi alma.

A mi tía *Alejandra Belandria*, por siempre estar ahí.

A mi *Tutor, Doctor Alexander Torres Iriarte*, por siempre animarme *en ese afán de ser nosotros*.

A *Elmer Eduardo Pinto V.*, más que mi amigo, mi hermano. El que realmente ha llegado a conocerme y a entenderme. Apoyándome siempre.

A *Xiomara Moreno* y *Carlos Sánchez Delgado*, por escribir estas importantes obras dramáticas para el Teatro y la Historia venezolana.

Al *Profesor Leonardo Azparren*, por las muchas horas de pláticas.

Al *Dramaturgo José Simón Escalona*, por escucharme y por permitir escucharlo.

A la *Doctora Elina Lovera*, por sus asesorías históricas.

A *Jeska Ruiz*, por escucharme desde el llanto.

A todos los que me apoyaron directa e indirectamente para que estas páginas pudieran ser escritas y reproducidas. Especialmente a *Rosangel Hernández, Gonzalo Velutini, Dairo Piñeres, Raiza De Jesús, Acasio Peña, Angy Ortega, Luisana Combita, Morayma González, Elysaul Rojas, Adrian Manzano, Carlos Gómez, Jeison Vargas y Anyelic Cejas*.

Al *TEATRO*, por salvarme siempre.

Y a *MÍ*, por no desistir, animándome siempre a terminar estas páginas.
¡A pesar de todo!

*Uno no puede ponerse del lado de quienes hacen la historia, sino al servicio
de quienes la padecen.*
Albert Camus

*...necesitamos de un hogar, de un suelo en que arraigarse, dado que es
imposible vivir sin patria, o Matria, como prefería decir Unamuno, ya que es
la madre el verdadero fundamento de la existencia...*
Ernesto Sabato

*...se cree que la historia es ayer,
cuando en realidad la historia es hoy y siempre.*
Rodolfo Usigli

ÍNDICE DE CONTENIDO

	pp.
Aprobación del tutor.....	ii
Aprobación del jurado.....	iii
Dedicatoria.....	v
Agradecer... siempre hay que agradecer	vi
RESUMEN.....	xi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
DRAMATURGIA LATINOAMERICANA: GÉNERO LITERARIO	17
Sentido original, clásico e histórico del término.....	17
Estructura del texto dramático.....	28
La dramaturgia: género literario.....	35
La dramaturgia, ¿un problema para la historia?.....	45
Verdad dramaturgica latinoamericana y ficción histórica...	49
Tradición, identidad y dramaturgia histórica / antihistórica latinoamericana.....	95
CAPÍTULO II	
DE LA DRAMATURGIA HISTÓRICA A LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA VENEZOLANA.....	103

Dramaturgia histórica venezolana: una mirada desde lo contemporáneo. Planteamientos e interpretaciones.....	103
Venezuela: entre la Historia, el teatro y la dramaturgia.....	103
Dialogo con la Historia contemporánea del país.....	114
Planteamientos históricos para la dramaturgia y sus interpretaciones.....	125
Dramaturgia antihistórica venezolana: una mirada desde lo contemporáneo con Xiomara Moreno y Carlos Sánchez Delgado.....	132
Lo contemporáneo en la dramaturgia antihistórica venezolana.....	133
Xiomara Moreno: <i>Gárgolas</i>	143
Carlos Sánchez Delgado: <i>Su Excelencia, Otelopáez y 1858</i>	145
CAPÍTULO III	
LO ANTIHISTÓRICO: MÁS ALLÁ DEL HECHO HISTÓRICO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS <i>GÁRGOLAS</i> DE XIOMARA MORENO <i>SU EXCELENCIA, OTELO-PÁEZ Y 1858</i> DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO.....	148
CAPÍTULO IV	
LA IMAGINACIÓN POR ENCIMA DE LA HISTORIA EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS <i>GÁRGOLAS</i> DE XIOMARA MORENO <i>SU EXCELENCIA, OTELO-PÁEZ Y 1858</i> DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO.....	186

CAPÍTULO V	
LA ACCIÓN DRAMÁTICA CONSTRUCTORA DE LO ANTIHISTÓRICO: PRESENTACIÓN DE UNA NUEVA HISTORIA EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS <i>GÁRGOLAS</i> DE XIOMARA MORENO <i>SU EXCELENCIA, OTELO-PÁEZ Y 1858</i> DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO.....	223
CAPÍTULO VI	
EL PERSONAJE COMO CONSTRUCTO IMAGINARIO, DE LO HUMANO, LO HISTÓRICO Y LO ANTIHISTÓRICO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS <i>GÁRGOLAS</i> DE XIOMARA MORENO <i>SU EXCELENCIA, OTELO-PÁEZ Y 1858</i> DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO.....	245
<i>EPÍLOGO</i>	
CARLOS SÁNCHEZ DELGADO Y XIOMARA MORENO: DOS VOCES VENEZOLANAS ANTIHISTÓRICAS EN LA PLURALIDAD DE UN CONTINENTE.....	286
REFERENCIAS.....	317
CURRÍCULUM VIATE.....	325

INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe
Línea de Investigación: Cultura e Identidad

LOS DEL OTRO LADO

LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA EN LA VENEZUELA CONTEMPORÁNEA

Autor: Jan Thomas Mora Rujano
Tutor: Doctor Alexander Torres Iriarte
Fecha: noviembre de 2019

RESUMEN

La presente investigación documental toma como objeto de estudio la dramaturgia antihistórica en la Venezuela contemporánea, a propósito de las obras dramáticas *Gárgolas* de Xiomara Moreno, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858* de Carlos Sánchez Delgado, respectivamente. Estas obras dramáticas, y por ende, estos autores, desarrollan lo antihistórico como categoría que reconstruye los hechos históricos por medio de la ficción teatral, desmontando la concepción discursiva de la verdad única (mirada positivista) de la historia. La categoría antihistórica en la dramaturgia venezolana busca el reconocimiento de diferentes niveles de realidad (es) y de conocimiento (s), permitiendo una emancipada efusión entre esos niveles y el discernimiento de cada discurso histórico. Este trabajo se sustenta teórica y metodológicamente en el paradigma interpretativo-hermenéutico concibiendo su soporte epistemológico en una relación eficiente entre el sujeto que investiga y aquello que se estudia, interpretando profundamente la realidad por medio de las obras dramáticas mencionadas, disipando las paradojas del paradigma clásico, y con ello extendiendo el campo de validez del conocimiento sobre los hechos históricos de Venezuela en los que se ubican contextualmente las mismas. Se interpretan las obras dramáticas ya mencionadas desde cuatro postulados que son fundamentales para el análisis de la categoría antihistórica en la dramaturgia venezolana, estos son: *1.- lo antihistórico: más allá del hecho histórico, 2.- la imaginación por encima de la historia, 3.- la acción dramática constructora de lo antihistórico y 4.- el personaje como constructo imaginario, de lo humano, lo histórico y lo antihistórico.*

Descriptores: historia, dramaturgia, antihistoria, teatro venezolano.

INTRODUCCIÓN

Es la dramaturgia el arte de componer y representar una historia sobre el escenario, y donde, desde su estructura formal, el texto dramático puede dividirse en actos que, a su vez, pueden fragmentarse en cuadros, y donde los cuadros, por último, se encuentran divididos en escenas. Esta extensión de cada una de las partes del texto teatral puede variar de acuerdo a la voluntad del dramaturgo. Hay obras teatrales que están constituidas por un único acto, como hay otros textos dramáticos contruidos desde la presentación clásica que exhibe Aristóteles en la *Poética*, donde estructura los mismos desde el análisis de la tragedia griega en el cumplimiento de las unidades de acción, de lugar y de tiempo; estructura que se mantuvo a lo largo de la historia del teatro universal y donde los dramaturgos de los períodos como el Teatro del Siglo de Oro Español, el Teatro Isabelino, la Comedia Francesa, y el Teatro Realista, Naturalista y Simbolista, mantuvieron y desarrollaron en sus piezas teatrales.

La dramaturgia da a la obra y a la actuación una estructura o más que un escrito propiamente dicho, el trabajo que hace el dramaturgo con la pieza teatral puede definirse como un gran diseño que orientará el proceso del teatro como futura representación y espectáculo. En este sentido, la dramaturgia difiere de la literatura escrita común por ser más la estructuración de una secuencia de acciones que desarrolla una historia de acuerdo con los elementos específicos del teatro. Afirma Pinto (2004): “El dramaturgo crea personajes y conflictos que serán presentados dando la impresión de que acontecen aquí y ahora”. (p. 33).

Teóricos y pedagogos latinoamericanos como Rodolfo Santana, Edilio Peña, Gilberto Pinto, Pablo Adrián Gigena, Sara Joffré, Diego La Hoz, José

Gabriel Núñez, entre otros, han aportado para la enseñanza de la dramaturgia postulados teóricos que llegan a relacionarse por los acuerdos que los mismos han desarrollado, contribuyendo así con una estructura que ha definido la dramaturgia contemporánea en América Latina. Tal como señala Gigena (2009), esa estructura parte del texto:

La palabra texto, antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. La manera como trabajan las acciones, es la trama. (p. 123).

La trama lleva a las acciones que se relacionan e interaccionan entre los personajes, el tiempo, el lugar, el ambiente y el espacio escénico. En el texto dramático, son acciones en un nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación, los arcos de tiempo entre dos acentos del espectáculo, entre dos transformaciones del espacio. Es acción todo lo que opera directamente sobre la atención del lector-espectador, sobre su comprensión, emotividad y cinestesia. Las acciones trabajan sólo cuando están tramadas entre sí: cuando se convierten en tejido-“texto”.

Peña (2010) sostiene que la dramaturgia contemporánea se desarrolla por medio de dos tipos de tramas, aspecto que para los fines de este estudio es importante señalar. El primer trama se realiza por medio del desarrollo de acciones en el tiempo a través de un encadenamiento de causas y efectos o a través de una alternativa de acciones que representan dos o más desarrollos paralelos. El segundo trama se realiza a través de la presencia simultánea de varias acciones. Encadenamiento y simultaneidad constituyen las dos dimensiones de la trama. No son dos alternativas estéticas o dos opciones distintas de método: son dos polos que a través de su tensión o su dialéctica determinan el espectáculo y su vida en la dramaturgia.

En tal sentido el texto dramático que se está produciendo en los países latinoamericanos y caribeños, en la mayoría de los casos, se delinea, según Joffré (2010), Pinto (2004) y La Hoz (2010), por las siguientes características que perfilan el proceso de la trama a desarrollar:

- *Exhibición del conflicto:* se presentan los personajes, el escenario y la trama en torno al cual girará la obra. El conflicto es el eje fundamental de una obra dramática, sin él no hay drama. La presentación del conflicto varía de acuerdo a la obra. Dependiendo de la visión del dramaturgo, puede realizarse a partir de un personaje, como si el propio problema fuera una entidad o desde un punto de vista que escape de las voluntades de los personajes. Las obras dramáticas representan un conflicto humano, a partir del enfrentamiento de dos fuerzas contrapuestas. Éste debe ser resuelto a partir de acciones llevadas a cabo por el o los protagonistas. Y, una vez que se ha solucionado, se da por concluida la historia.
- *Desarrollo de la acción:* a medida que avanza la obra, el conflicto adquiere más fuerza, poniendo a prueba los principios o facultades de los personajes y brindándole a la historia un carácter artístico. El pensamiento dramático como tal surge por esa contraposición de una realidad con las ideas de los personajes y el empeño que estos pongan por superar las vicisitudes de la realidad.
- *Desenlace de la acción:* cuando el protagonista consigue superar el obstáculo y ya no existe el conflicto inicial, se da por terminada la obra. En algunos casos, lo que desaparece no es el conflicto sino el propio protagonista.

Es importante señalar que, a diferencia de los textos del género narrativo, las obras dramáticas manifiestan su riqueza a partir de los diálogos

y no requieren de un narrador. La historia se va desarrollando a partir del encadenamiento entre los diversos diálogos, y en evolución concreta del conflicto que se anunció desde un principio de la trama.

Hoy día las obras dramáticas que se han creado en América Latina y el Caribe pulsan por una revolución dramatúrgica que apuntan al replanteamiento de nuevos discursos, apostando a la reinterpretación de otras realidades, desmontando visiones positivistas y hegemónicas de la realidad social. Dentro de estos postulados, y en correspondencia con esta investigación, se plantea a la *dramaturgia antihistórica* como constructora de un nuevo discurso teatral y literario que ficcionaliza la historia, tal como lo llamó Usigli (2010); enfatizando el tratamiento de un tema histórico a través de la imaginación.

Si se habla de dramaturgia antihistórica nos estamos refiriendo, y tal como lo afirma Usigli (ob. cit.) y lo desarrolla Sánchez (2015) “a toda aquella dramaturgia donde personajes, situaciones dramáticas, acción y conflicto están directa o indirectamente condicionados por el hecho histórico”, (p. 22).

En relación con esta investigación, se exponen quince categorías de estudio, después de haber analizado discutido e interpretado los argumentos que autores como Aristóteles (1998), Unamuno (2000), Usigli (ob. cit.), Azparren (2000) y Sánchez (ob. cit.) han perfeccionado sobre la premisa de lo antihistórico en la dramaturgia universal, hasta las premisas particulares que interesan en América Latina y el Caribe, y específicamente en Venezuela. Estas son:

- 1- presentación de hechos históricos que modifican sociedades y mentalidades,
- 2- vinculación con el pasado y su conexión con el presente,
- 3- la polémica más allá del tiempo histórico,

- 4- la mitificación en los hechos históricos,
- 5- la imaginación por encima de la veracidad de la historia,
- 6- la ilusión de armonía y la evasión ante los hechos históricos,
- 7- la religión, la ironía, la política, la muerte, el poder, la revolución, la tragedia y la comedia como temas a desarrollar para la presentación de los hechos históricos, prevaleciendo siempre la imaginación por encima de historia oficial,
- 8- el teatro dentro del teatro como presentación o resolución de los conflictos dramáticos,
- 9- la correlación en la situación dramática ante los hechos históricos,
- 10- el tiempo y el espacio como apertura y limitante de la acción dramática. Los dos ejes fundamentales de la teatralidad,
- 11- planteamientos y resoluciones de conflictos en la acción dramática como constructora de lo antihistórico por medio de lo histórico,
- 12- el personaje como constructo de lo imaginario, de lo humano, lo histórico y lo antihistórico,
- 13- la presentación y desarrollo de personajes desde el rol de los vencidos ante los hechos históricos,
- 14- la resistencia en los personajes y
- 15- el personaje antihistórico.

Se busca teorizar y construir la terminología adecuada y acertada que determine una coherente apropiación de lo *antihistórico* para la producción ficcional de lo que se llamará *dramaturgia antihistórica venezolana contemporánea*. Comenzando desde las categorías ya mencionadas, se

teoriza sobre este término, llevando a la reflexión profundizar sobre otro (s) proceso (s) que desarrollan esta manera de escribir textos dramáticos. En tal sentido, existe una significativa producción en Latinoamérica y el Caribe de obras dramáticas que ficcionalizan el pasado y los hechos históricos con importantes innovaciones temáticas y técnicas. Y desde la crítica literaria se puntualiza lo que ha implicado el estudio y análisis que este problema ha ocupado ante la mirada antihistórica y su relación con la Historia oficial.

Son muchos los autores que han incursionado en el campo de la dramaturgia antihistórica en esta Venezuela contemporánea, importantes antecedentes donde César Rengifo encabeza la lista, con piezas como *Por qué canta el pueblo* (1938), *Apacuana y Cuaricurían* (1975), *Un tal Ezequiel Zamora* (1956-1958), *Los hombres de los cantos amargos* (1959), *Lo que dejó la tempestad* (1957), *Manuelote* (1950), *Joaquina Sánchez* (1952), *María Rosario Nava* (1964), *Esa espiga sembrada en Carabobo* (1971), *Volcanes sobre el Mapocho* (1974), *Una medalla para las conejitas* (1966), *Las torres y el viento* (1969) y *El caso de Beltrán Santos* (1976), entre otras. Andrés Eloy Blanco, con sus obras *El Cristo de las violetas* (1925) y *Abigaíl* (1937). José Ignacio Cabrujas nos deja las piezas teatrales *Juan Francisco de León* (1959), *Venezuela barata* (1965-1966), *Días de poder* (1965, escrita junto a Román Chalbaud), *Acto cultural* (1976), *El día que me quieras* (1979) y *El americano ilustrado* (1986). Otros autores como Néstor Caballero, nos presenta en sus Piezas de Guerra, como él mismo la clasifica, tres importantes textos como lo son *Dados* (1975), *Toñito* (1980) y *Longanizo* (1988), donde los héroes de la patria son dotados desde situaciones intrahistóricas e incluso antihistóricas a las complejidades y contradicciones propias de los grandes hombres de carne y hueso. Acontecimientos parecidos suceden en sus piezas *Las lunas de Maizanta* (1978), en *El rey de los araguatos* (1978), ambientadas en la Guerra Federal venezolana (1859-1863); y *Se llama Simón* (1998). Arturo Uslar Pietri con *Chuo Gil* (1960) y *La*

fuga de Miranda (1988); Isaac Chocrón con *Simón* (1983); Luis Chesney Lawrence con *Encuentro en Caracas* (1990); Augusto Cuatro con *Una poquita de tierra* (1992) y Roberto Azuaje con *Bolívar doméstico* (2011); forman parte de la lista de autores que han planteado en sus discursos esa mirada antihistórica, para presentar a través de la ficción, situaciones y personajes que se instauran desde la intimidad y las apropiaciones de la cultura popular con los productos de tradiciones populares, como de las culturas de masas.

En este orden de ideas, esta investigación interpreta lo antihistórico en la dramaturgia venezolana contemporánea, a propósito de los discursos creados, como ya se indicó, por la dramaturga Xiomara Moreno (1959) en la pieza teatral *Gárgolas* y el dramaturgo Carlos Sánchez Delgado (1955) con las dos piezas teatrales: *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858*, respectivamente. Se resalta que dichos discursos tienen una posición respetable para el teatro venezolano, e incluso latinoamericano, y responder a muchas tendencias continentales que se han desglosado a lo largo del trabajo, tanto por los temas abordados, como por los planteamientos dramáticos, la particular y uniforme visión de mundo que cada uno aporta. Los dramaturgos seleccionados tienen en común con las obras dramáticas seleccionadas que ficcionalizan el hecho histórico, construyendo así espacios, acciones y personajes que pueden verse como contribuyen significativamente con la dramaturgia contemporánea que se sigue escribiendo en Venezuela.

La literatura latinoamericana y caribeña fue especialmente fructífera en el s. XX y como es sabido contó con numerosos autores de fama universal que consolidaron nuevos recursos literarios y originales formas de expresión, como el realismo mágico en la narrativa, el reformismo y el vanguardismo teatral en la dramaturgia, desarrollada a partir de la segunda mitad del s. XX; y hoy, en este convulsionado s. XXI, sigue en el plano dramático el ahondamiento de propuestas experimentales en el discurso, donde por

ejemplo, a través de involucrar situaciones históricas que vivió y vive el continente con la acción, el tiempo, el espacio y el (los) personaje (s) teatral (es), puede significar un adelanto metateatral para las artes escénicas.

Varían los nombres de autores que se conocen por sus reinenciones ficticiales de la historia, cobrando principal peso en el análisis de la crítica literaria los escritores de obras narrativas y pocos los escritores de obras dramáticas: García Márquez (1927-2014), por excelencia, Carlos Fuentes (1928-2012), Ángeles Mastretta (1949), Rómulo Gallegos (1884-1969), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Rodolfo Usigli (1905-1979), entre otros. En el campo de la dramaturgia, perciben menor relevancia las creaciones de obras dramáticas, y más contundente son estos postulados, si dichas obras son escritas por dramaturgos venezolanos.

Esto cobra una significativa interpretación motivado que es difícil, – *salvo para algunos dramaturgos*–, traspasar fronteras con la dramaturgia venezolana contemporánea. Incluso, dentro del país se vuelve cuesta arriba afianzar desde los centros de formación teatral o de promoción de la literatura, la enseñanza por la dramaturgia, como el interés por la crítica y el análisis de lo que se está escribiendo, específicamente en el campo de la dramaturgia histórica y antihistórica. Puede verse hasta extraño, ya que la literatura de Venezuela ha estado ligada con la historia desde el s. XIX.

Hoy día, desde esta contemporaneidad, se siguen hallando producciones dramatúrgicas que encuentran puntos de relaciones entre temáticas o acontecimientos históricos que el país ha vivido y las nuevas propuestas discursivas por las cuales apuesta la dramaturgia del s. XXI.

Con Xiomara Moreno y Carlos Sánchez Delgado, la investigación se adentra a sus universos ficticiales, donde por medio de las obras dramáticas a estudiar se presenta una valoración significativa de que toda obra de teatro está inmersa y fundamentada desde las situaciones históricas,

-viendo la historia desde el desmontaje de la Historia oficial, única y hegemónica-, pues todo autor está obligado a contextualizar las acciones de las invenciones escénicas en un referente más o menos creíble, haciendo que la ficción prevalezca por encima de los hechos históricos, en ese más allá de lo histórico: *lo antihistórico*. Tal como lo indica Usigli, (2010) “si no se escribe un libro de historia... Solo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico”. (p.8).

Teniendo entonces la dramaturgia antihistórica en la Venezuela contemporánea como principal enunciado, se admite metodológicamente que la investigación está encaminada en los estudios culturales y el análisis del discurso, ya que con el estudio de las obras dramáticas seleccionadas, se reflexionará en la relación de los hechos sociales con los estudios o el desarrollo cultural en los que son ubicadas dichas obras dramáticas con el discurso ficcional y antihistórico que cada uno de los dramaturgos ha construido, desde una propuesta transdisciplinaria que intenta romper con las clásicas definiciones positivistas para el abordaje de la historia. Se buscará así reflexionar más allá de los límites de la comprensión nacional, dogmático, religioso, ideológico y de género; revalorando así el mundo, y en este caso, la historia venezolana, marchando hacia la resurrección del sujeto, concibiendo una nueva historia contada desde las voces de sus actores vencidos o periféricos, desde esa historia del adentro y desde “los de abajo”, donde, sin héroes, en la que la jerarquías de los protagonistas desaparecen. Es ese hacer antihistórico que es tarea de todos: “todos los hombres importan en tanto que contribuyen a impulsar el *continuum* de la tradición eterna. La historia deja de ser la descripción de los partes de guerra, para volcarse a registrar la historia que transcurre sin aspavientos”. (Unamuno, 2000. p. 367).

Se ubica este estudio en el paradigma interpretativo-hermenéutico, por ende, se concibe el conocimiento en una relación eficiente del sujeto que investiga y el objeto de estudio.

Torres (2014), afirma que:

El propósito fundamental del paradigma interpretativo-hermenéutico consiste en comprender el significado y la acción de la conducta de las personas enmarcada en una práctica social tomando en cuenta el contexto en el que acontece. Su fin último es habilitar de los medios necesarios para alcanzar la interpretación del objeto o escritura, superando los impedimentos derivados de la complejidad del lenguaje o de las diferencias existentes entre el investigador y el objeto examinado. La hermenéutica -que nació vinculada con la teología cristiana- desempeña una tarea mediadora porque le proporciona al sujeto un conjunto de normas orientadas a posibilitar una lectura de la realidad a decodificar. (p. 15-16).

Con el positivismo se marginó todo conocimiento subjetivo e imaginativo, imponiendo un discurso hegemónico de disciplinas en cuya cumbre regían las ciencias puras. Por eso, desde este paradigma interpretativo-hermenéutico se busca explorar y reflexionar la dramaturgia y la historia de otra manera, una que funcione para reconocer y repensar la vida social, personal y espiritual desde los discursos literarios e incluso culturales, sociales o científicos. Este enfoque promueve a comprender de manera distinta la lógica clásica, privilegiando así un nivel de realidad material que no funcione como verdad absoluta, ni como dogma de pensamiento. Se experimenta en un nivel más profundo de la realidad y por medio de las obras dramáticas a estudiar se plantea disipar las paradojas del paradigma clásico, y con ello extender el campo de validez del conocimiento. Con este método interpretativo, no solo se induce al choque entre las ideas, sino entre los individuos, y si aún se mantuviera el privilegio a un solo nivel de realidad, “se encontraría la tensión entre los elementos contradictorios, entre el discurso histórico de la historia y el discurso antihistórico del teatro”. (Pájaro, 2011. p. 16).

El tipo de investigación de este trabajo es de corte documental, concibiéndola como una estrategia crítico-reflexiva sobre el objeto que se va a estudiar, usando para ello diferentes tipos de documentos.

Según el Manual de la UPEL (2006. p. 12-13), la investigación documental se centra en el:

Estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor.

Partiendo de los postulados propuestos, y tal como lo especifica el Manual de la UPEL, esta investigación documental se ubica en los:

Estudios de desarrollo teórico: presentación de nuevas teorías, conceptualizaciones o modelos interpretativos originales del autor, a partir del análisis crítico de la información empírica y teorías existentes.

Estudios de investigación histórica, literaria, geográfica, matemática u otros propios de las especialidades de los subprogramas, que cumplan con las características señaladas en el numeral anterior.

De tal forma, y tal como lo señala Torres (2014. p. 16):

Esta modalidad de investigación reconstruye, indaga e interpreta, presenta datos e informaciones sobre una problemática concreta, poniendo en uso la metódica de análisis y teniendo como finalidad obtener resultados para el desarrollo de la creación humanística y científica. Esta investigación se destacará por el uso de documentos que una vez analizados, con los procedimientos lógicos del caso, dará un resultado coherente y riguroso.

Se verifica un compendio de datos que permiten analizar el discurso dramático de los autores seleccionados, explicando sus concepciones y miradas antihistórica de la historia venezolana por medio de la dramaturgia contemporánea. Se hizo dinámica la búsqueda de información en fuentes impresas, que contribuyeron así con el corpus teórico del trabajo. El diseño

de esta investigación es de orden bibliográfico. Por medio de este diseño se desglosaron las estrategias básicas que el investigador adopta para general una exploración exacta e interpretable, buscando así especificar la naturaleza de las comparaciones que habrían de efectuarse.

Siguiendo el orden de ideas que plantea Torres (ob. cit. p. 17-18), y haciendo más concreto este trabajo, se considera que:

El lenguaje no es un burdo instrumento de información de una realidad exterior, sino factor constitutivo y mediador de la misma. Concebimos que el estudio del texto es indisociable del contexto, de su momento de producción y sobre todo, del sujeto social que lo enuncia: “Esto implica tener en cuenta los núcleos problemáticos que atraviesan a una sociedad en sus diversos ámbitos y los modos como tales cuestiones alcanzan su expresión en el nivel textual” (Giorgis, 2006. p. 48) y que “la relación texto-contexto pone de manifiesto las maneras de proyectar hacia el futuro las posibilidades de atribuir nuevas significaciones al curso de la historia, y con ello redefinir las estructuras ordenadoras de los códigos que regulan las relaciones humanas y sus formaciones culturales, sociales, simbólicas y materiales” (Giorgis, 2006. p. 119). En tal sentido, “la ‘ampliación metodológica’ propuesta invita a salirnos de los marcos del texto, considerado como estructura autosuficiente, como totalidad de sentido autónoma (...) De manera que en el texto -que además es un producto cultural- se expresa un sujeto, que siente, entiende y organiza su realidad consciente o inconscientemente, un sujeto ubicado en una determinada posición social y axiológicamente marcado. Asimismo, si bien un corpus documental, en la medida en que es trascendente, denota la búsqueda individual del pensador, no se limita a ese mundo exclusivo, sino como “resolución simbólica” expresa contradicciones sociales concretas de la historia vivida o sufrida por los demás.

Se procuró conocer y explorar todo el conjunto de fuentes necesarias para el desarrollo del problema de este trabajo. No hay un camino rígido para el manejo y utilización de la información, pero se establecieron las siguientes tareas que orienten el propósito de la investigación:

- El análisis de todo el conjunto de fuentes que pudieran resultar de utilidad para el abordaje de las categorías a desarrollar en función de la dramaturgia antihistórica.

- La recolección de datos relacionados al tópico de la dramaturgia antihistórica.
- La interpretación de las obras dramáticas *Gárgolas, Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*.
- La elaboración de un esquema de exposición del informe final en correspondencia a las obras dramáticas seleccionadas.
- El cotejo o comparación de las obras dramáticas estudiadas.
- Las conclusiones sobre el análisis realizado a las obras dramáticas seleccionadas.

Todo esto regido desde las técnicas de análisis que se conciben a partir de los estudios culturales y el análisis del discurso de la literatura, donde se interpreta la valoración que hacen los dramaturgos al estudiar los hechos históricos venezolanos, por medio de sus obras dramáticas antihistóricas que se agrupan en las categorías señaladas anteriormente y que refieren metodológicamente las siguientes interrogantes para teorizar y desarrollar la investigación propuesta. Enumerando así:

- 1- ¿De qué manera se presentan los hechos históricos, modificando sociedades y mentalidades, y vinculándolos con el pasado y su conexión con el presente, desde una mitificación que conlleve a la polémica más allá del tiempo histórico en las obras dramáticas *Gárgolas, Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*?
- 2- ¿En qué medida están los tópicos la imaginación, la ilusión de armonía, la evasión, la religión, la política, la muerte, el poder, la revolución, la tragedia, la comedia, el teatro dentro del teatro como presentación o resolución de los conflictos dramáticos, dentro de las temáticas a desarrollar por encima de la veracidad de los hechos históricos en las piezas teatrales *Gárgolas, Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*?

- 3- ¿En qué medida está presente la acción dramática desde su correlación de tiempo, espacio, planteamientos y resoluciones de conflictos como constructora de lo antihistórico, por medio de lo histórico en las piezas teatrales *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858*?
- 4- ¿De qué manera es presentado y desarrollado el personaje como constructo imaginario, de lo humano, lo histórico y lo antihistórico en las obras dramáticas *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858*?

Atendiendo a lo anterior, el propósito general de este trabajo consiste en interpretar lo antihistórico en la dramaturgia venezolana contemporánea a propósito de las obras dramáticas *Gárgolas* de Xiomara Moreno y *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858* de Carlos Sánchez Delgado.

De este propósito general y en relación a las categorías e interrogantes trazadas se desprenden los siguientes propósitos específicos:

- Explicar en las obras dramáticas *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858* la presentación de los hechos históricos de una manera que modifiquen sociedades y mentalidades, vinculándolos con el pasado y su conexión con el presente, desde una mitificación que conlleve a la polémica más allá del tiempo histórico.
- Analizar los tópicos la imaginación, la ilusión de armonía, la evasión, la religión, la política, la muerte, el poder, la revolución, la tragedia, la comedia, el teatro dentro del teatro como presentación o resolución de los conflictos dramáticos, dentro de las temáticas a desarrollar por encima de la veracidad de los hechos históricos en las piezas teatrales *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858*.
- Categorizar la presencia de la acción dramática desde sus correlaciones de tiempo, espacio, planteamientos y resoluciones de conflictos como constructora de lo antihistórico, por medio de lo

histórico en las piezas teatrales *Gárgolas, Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*.

- Definir de qué manera es presentado y desarrollado el personaje como constructo imaginario, de lo humano, lo histórico y lo antihistórico en las obras dramáticas *Gárgolas, Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*.

Por todo lo expuesto, se plantea la organización de esta investigación en seis capítulos y un *epílogo*, en los cuales se explorarán y desarrollarán los distintos postulados, interrogantes y problemas a los que se ha hecho referencia.

El primer capítulo, titulado *Dramaturgia latinoamericana: género literario*, profundiza desde el enunciado del término de la dramaturgia como género literario y su desarrollo histórico a nivel mundial. Ahonda particularmente en Latinoamérica como contexto a estudiar y analizar para este trabajo.

El segundo capítulo, *De la dramaturgia histórica a la dramaturgia antihistórica venezolana*, hace una presentación de encuentros y desencuentros entre los enunciados históricos que propician a la creación de un discurso ficcional, esa mirada antihistórica en la dramaturgia, específicamente en Venezuela. Vincula así los acontecimientos “reales”, desde esa mirada “oficial” de la Historia del país y las interpretaciones, reflexiones y (re)significaciones que le han dado los dramaturgos. Desde una aproximación de conceptos en relación a la historia y su vinculación con el quehacer literario

El capítulo tres: *Lo antihistórico: más allá del hecho histórico*.

El capítulo cuatro: *La imaginación por encima de la historia*.

El capítulo cinco: *La acción dramática constructora de lo antihistórico: Presentación de una nueva historia*.

Y el capítulo seis: *El personaje como constructo imaginario, de lo humano, lo histórico y lo antihistórico.*

Todos estos cuatro capítulos abordan desde la interpretación y el análisis, lo antihistórico en la dramaturgia venezolana contemporánea, a propósito de las obras dramáticas *Gárgolas* de Xiomara Moreno y *Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858* de Carlos Sánchez Delgado.

Por último, el *epílogo* que lleva por título *Carlos Sánchez Delgado y Xiomara Moreno: dos voces venezolanas antihistóricas en la pluralidad de un continente.* Hace aportes finales y comentarios del investigador desde esta interpretación e integración polifónica que logran Moreno y Sánchez en las obras dramáticas estudiadas.

Con esta investigación se hace una contribución al conocimiento y comprensión de la dramaturgia venezolana que se instaura desde los preceptos de esta significativa variable -lo antihistórico- cobrando un gran auge en la dramaturgia latinoamericana y caribeña, que no puede, ni debe, pasar desapercibido por la crítica y la academia. Reconociendo a sus creadores, los dramaturgos, como baluartes y constructores de un discurso dramático que ha sido poco estudiado, y que hoy día cobra un nuevo valor interpretativo dentro de las sociedades que resemantizan sus hechos históricos, desde otra (s) realidad (es), en la que se desmitifica la verdad absoluta y hegemónica de los vencedores sobre los vencidos.

Es así que este trabajo de investigación no es más que un aporte para el estudio de la dramaturgia y el teatro venezolano, visto desde esa funcionalidad que ha tenido desde la Grecia antigua, donde formando una polis, contribuía y sigue contribuyendo en registrar acontecimientos que las elites académicas hegemónicas no han permitido que se instauren en el registro de la memoria de un colectivo, y por ende, en las páginas que escriben la Historia donde no cabe la historia de los del otro lado.

CAPÍTULO I

DRAMATURGIA LATINOAMERICANA: GÉNERO LITERARIO

Sentido original, clásico e histórico del término

La dramaturgia, según el Diccionario de la Real Academia Española (2000), “del griego *δραματουργία* es un género literario de concepción escénica para su representación”. Es “componer un drama”. Es el “arte de la composición de obras teatrales”. Muñoz (2010) indica que la dramaturgia o el texto dramático “es un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario. Es un elemento que forma parte de un proceso de comunicación, que se dirige a la representación y a la lectura, con el fin de generar confrontación con el contexto social en el que emana”. (p. 204). Es pues la dramaturgia, en un sentido más general, la técnica o ciencia del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Existen un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (Howard, 1976. p. 282).

Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por sus propios autores, tenía como propósito descubrir reglas, e incluso recetas, para componer una obra, y citar las normas de composición a los dramaturgos, en el caso de la *Poética* de Aristóteles (1998), *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, la *Dramaturgia de Hamurgo* de Lessing, entre otros.

Spang (2010) indica que “para Lope el contenido de la comedia se origina en el (por otro lado, muy aristotélico) afán de “imitar las acciones de

los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres” (vv. 52-53) y ello junto con la recomendación temática de que “los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente, / con ellos las acciones virtuosas” (vv. 327-29). Todo ello se realiza bajo el postulado supremo del deber de agradar al público, aunque en el *Arte* aparentemente se declare sólo como una concesión ineludible”. (p. 4-5).

En el caso de la *Poética* de Aristóteles (ob. cit.), sus aportes que se encuentran en función de concebir e interpretar la dramaturgia, su inserción en procesos culturales posteriores le otorga vigencia y prestigio justamente por la recepción posterior que se ha hecho del texto. En este sentido, la *Poética* se ha concebido como un texto fundacional de los estudios acerca de la tragedia y de la teoría literaria en general, por ello pensadores como Lessing, Corneille y Lope de Vega basan su autoridad en el drama al vincular sus planteamientos con los del pensador. En el caso de Lessing esta dimensión cultural resulta más iluminadora, ya que es él quien entabla la discusión acerca de poética en Dramaturgia, pero lo hace vía discusión, justamente, con una tradición cultural prestigiosa del período como lo era el Clasicismo Francés, lo que le sirve para insertar la cultura alemana en el ámbito de la tradición cultural europea que ha leído e interpretado a Aristóteles y derivado de ello sus propios planteamientos estéticos, interpretaciones y relecturas que han hecho muchos teóricos y dramaturgos a nivel mundial por los siglos de los siglos posteriores.

Scherer (1950) aporta el postulado de la estructura del texto dramático, donde distingue una *estructura interna* de la obra y la *estructura externa*, indica el teórico que:

La *estructura interna* (...) es el conjunto de elementos (...) que constituyen el fondo de la obra; es lo que constituye el asunto para el autor, antes de que intervengan las consideraciones de elaboración. A esta estructura interna se opone la *estructura*

externa, formas, y formas que ponen en juego las modalidades de la escritura y de la representación de la obra. (p. 156).

La dramaturgia clásica busca los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico: por ejemplo la exposición, el nudo, el conflicto, el final, el epílogo, etc. La dramaturgia examina exclusivamente el trabajo del autor, sin preocuparse directamente por la realización del espectáculo; esto explica cierta desafección de la crítica actual por esta disciplina, al menos en su sentido tradicional. Por su parte Aristóteles muestra que la trama es el principio y como el *alma* misma de la tragedia (1450 a 35), indica que lo mismo sucede con la pintura “porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustará tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen”. (1450 b 1). Es entonces la trama el punto de concreción de la dramaturgia, de la obra poética, que parte de esa idea que tuvo el dramaturgo, y que se comienza a mostrar en el lienzo; por eso, la obra poética se basa sobre el alma, en la trama está el alma. La obra poética no está sujeta únicamente a la inteligencia, es así que el alma es un recurso propio de la poética, del drama, de la comedia, y no lo son de la ciencia o sabiduría. Expone Aristóteles que “el alma se vuelve en el objeto de la reproducción imitativa: las acciones” (1448 b 2). Y que las acciones por ende constituyen en la trama el hilo que teje y desarrolla la tragedia y la comedia: la obra dramática.

En relación con esta investigación y en el orden de ideas que nos plantea Aristóteles (1998) en la *Poética*, es de suma importancia señalar, abordar y desarrollar algunos conceptos que se instauran como base para a posteriores definiciones sobre la dramaturgia “composición de dramas” que se hace primero de la distinción entre *drama* y *comedia*. Define Aristóteles (ob. cit.) “a tales *dramas*, porque en ellas se imita a hombres en acción” (1448 b 3). La definición se aplica a los dos términos y hace que en la contemporaneidad se generalice obra dramática para los dos. La obra

dramática, o el drama propiamente dicho, se origina de la tragedia, de los poemas trágicos.

Estos poemas trágicos:

Tragedia y comedia, se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: ésta de los entonadores del ditirambo, la otra de los cantos fálicos (...), y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando. Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente a su naturaleza, se fijó". (1449 a 4).

La comedia "es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de *maldad fea*, que es dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo (...) en un lenguaje deleitoso". (1449 b 5). La tragedia es pues "reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, (...) imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza". (1449 b 6). Al hablar Aristóteles de *lenguaje* deleitoso, se refiere que dentro de la estructura interna de la que habla Scherer debe poseer un ritmo, una armonía y métrica que haga del discurso dramático un "peculiar deleite en su correspondiente de parte". (1449 b 6).

Desde el *lenguaje deleitoso*, es la dramaturgia el arte de componer y representar una historia sobre el escenario, y donde desde su estructura formal (externa) el texto dramático puede dividirse en actos que, a su vez, pueden fragmentarse en cuadros, y donde los cuadros, por último, se encuentran divididos en escenas. Esta extensión de cada una de las partes del texto teatral puede variar de acuerdo a la voluntad del dramaturgo. Hay obras teatrales que están constituidas por un único acto, como hay otros textos dramáticos construidos desde la presentación clásica que presenta Aristóteles en la *Poética* donde estructura los mismos desde el análisis de la

tragedia en el cumplimiento de las unidades de acción, de lugar y de tiempo; estructura que se mantuvo a lo largo de la historia del teatro universal y donde los dramaturgos de los períodos como el Teatro del Siglo de Oro Español, el Teatro Isabelino, la Comedia Francesa, el Teatro Realista, Naturalista, Simbolista, Brechtiano y Posbrechtiano mantuvieron y desarrollaron en sus piezas teatrales.

La dramaturgia da al teatro y a la actuación una estructura: más que un escrito propiamente dicho; el trabajo que hace el dramaturgo con la pieza teatral puede definirse como un gran diseño que orientará el proceso del teatro como futura representación y espectáculo. En este sentido, la dramaturgia difiere de la literatura escrita común por ser más la estructuración de una secuencia de acciones que desarrolla una historia de acuerdo con los elementos específicos del teatro. Afirma Pinto (2004): “el dramaturgo crea personajes y conflictos que serán presentados dando la impresión de que acontecen aquí y ahora”. (p. 23).

Por su parte Pavis (1980) indica que a partir de Bertolt Brecht y de su teorización sobre el teatro dramático y épico, parece haberse ampliado la noción de dramaturgia, considerándola:

- 1.- La estructura a la vez ideológica y formal de la obra.

- 2.- El vínculo específico de una forma y un contenido en el sentido en que Rousset (citado por Pavis) define el arte “que reside en esa solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma”.

- 3.- La práctica totalizante del texto puesto en escena y destinado a producir cierto efecto en el espectador. De este modo, “dramaturgia épica” designa para Brecht una forma teatral que utiliza los procedimientos de comentario y distancia narrativa para describir mejor la realidad social considerada y contribuir a su transformación.

La dramaturgia se refiere, en esta acepción, a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, pues, describir su fábula “en relieve”, es decir, en su representación concreta, especificar la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento.

Pavis (ob. cit.) enfatiza que la dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de trabajo, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. Este hecho abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la actuación, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica, lo estético y lo ideológico, su relación y articulación.

Para Pavis, como para Brecht y muchos autores latinoamericanos, en la dramaturgia examinan la articulación de una forma teatral y de un contenido ideológico. Siempre busca explicar un criterio formal por una exigencia del contenido y, recíprocamente, muestra cómo cierto contenido encuentra su forma de expresión específica. Por ejemplo, la utilización brechtiana de la forma épica abierta significa que el hombre posee un conocimiento suficiente de los mecanismos sociales para que el resultado de la obra permanezca suficientemente abierto a varios desenlaces, cuya clave posee el espectador. Parafraseando a Hegel -("las verdaderas obras de arte son aquellas cuyo fondo y forma se revelan perfectamente idénticos", citado en Szondi (1956)- diremos que las mejores dramaturgias son aquellas donde podemos separar forma y fondo sin destruir su especificidad. Esto formaría parte de las complejas problemáticas que atraviesa la dramaturgia en la contemporaneidad.

Por eso Pavis (1980) afirma que:

La evolución histórica de los contenidos ideológicos y de las investigaciones formales explican las divisiones que pueden producirse entre forma y contenido y que ponen en duda su unidad dialéctica. Szondi muestra la contradicción del teatro europeo de fines del siglo XIX, el cual utiliza la forma caduca del diálogo como medio de intercambio entre los hombres para hablar de un mundo donde este intercambio no es posible (Szondi, 1956). Si Brecht condena la forma dramática, que se presenta como inmutable y productora de ilusiones, es porque el hombre actual tiene una visión científica de la realidad social. (p. 157).

Dramaturgia como teoría de la representabilidad del mundo: si se define la dramaturgia como la puesta en forma escénica de un mundo posible del dramaturgo y del espectador, se comprenderán las interrogantes a veces angustiadas de ciertos autores acerca de la posibilidad de representar teatralmente el mundo actual. En efecto, la dramaturgia y la puesta en escena no son (o dejaron de ser) automáticamente la puesta en escena de la ideología. Ésta quizá puede buscarse siempre en la forma (“La ideología consiste en la forma”, Tretiakov. “La forma es siempre ideología e ideología eficaz”, Einstein. Citados de Pavis), pero la forma no es siempre evidente. Sirve más o menos bien a la problemática ideológica y dramática de la cual se apodera. Brecht, de acuerdo con el marxismo, piensa que “sólo se puede representar el mundo si se concibe como transformable” (1977. p. 230). Pero muchos autores han abandonado en la actualidad toda pretensión de reproducir la imagen de la realidad social a través del teatro, lo cual por lo demás ni siquiera les preocupa.

Desde las formas de la dramaturgia, la “filtración” de la ideología se utiliza sin duda todas las formas posibles que oscilan entre lo particular y lo general. Una dramaturgia de lo particular entrega imágenes en bruto, casi no transpuestas de la realidad reproducida en sus ambigüedades y su riqueza. Una dramaturgia de lo general, en cambio, interpreta la realidad para entregar los principios fundamentales, sin que el recurrir a la experiencia

propia de cada espectador sea siempre posible. Otra distinción operatoria (de origen brechtiano) es la de una dramaturgia “épica” que no oculta la situación de comunicación y de representación, provocando de ese modo la denegación de todo mundo representado, y una dramaturgia “dramática” fundada en la creación y en la ilusión de un referente ficticio a partir de la escena. Para quien ya no dispone de una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad a través del teatro permanecerá obligatoriamente fragmentaria. Ya no se pretende elaborar una sola dramaturgia que agrupe artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada. Incluso ocurre que una misma representación apele a varias dramaturgias. (Pavis, 1980. p. 158). El espectáculo ya no se basa en sólo la identificación o la distanciaci3n; incluso ciertos espectáculos intentan fragmentar la dramaturgia utilizada, delegando a cada actor el poder de organizar su relato seg3n su propia visi3n de la realidad. Por lo tanto, hoy en d3a, la noci3n de opciones dramaturgicas explica las tendencias actuales mejor que la de una dramaturgia considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideol3gicos homogéneos.

Hist3ricamente, la dramaturgia clásica se elabora (en el caso de Francia) entre 1600 y 1670. J. Scherer (1950) distingue un per3odo arcaico (1600-1630), un per3odo preclásico (1630-1650) y un per3odo estrictamente clásico (1650-1670). No obstante, la expresi3n dramaturgia clásica ha pasado a designar un tipo formal de construcci3n dramática y de representaci3n del mundo, así como también un sistema autónomo y lógico de reglas y leyes dramáticas. Las reglas impuestas por los eruditos y por el público del siglo XVII se transformaron en un conjunto coherente de criterios distintivos de la acci3n, de las estructuras espacio-temporales, de lo verosímil y del modo de presentaci3n escénica. La acci3n se limita y se unifica en torno a un acontecimiento principal, donde todo tiene necesariamente que converger al establecimiento y a la resoluci3n del nudo del conflicto. El

mundo representado debe ser esbozado dentro de ciertos límites bastante estrictos: una duración de veinticuatro horas, un lugar homogéneo, una presentación que no afecte ni el buen gusto, ni el decoro ni la verosimilitud. Indica Pavis (1980) que este tipo de dramaturgia, por su misma coherencia interna y su adaptación a la ideología literaria y humanista de su época, se mantuvo hasta las formas posclásicas (Marivaux, Voltaire), y sobrevive en el siglo XIX en la *pièce bien faite: habitación bien hecha*, y en el melodrama, y en el siglo XX en la comedia ligera o la telenovela. A partir del momento en que este modelo se fija en una forma canónica (cuando el análisis psicosocial del hombre en ese mismo momento era renovado por las ciencias humanas), este modelo dramático impidió toda innovación formal y toda aprehensión nueva de la realidad. No es pues sorprendente que sea totalmente rechazado por las nuevas estéticas: en el siglo XIX por el drama romántico (aunque éste continúe bebiendo de las fuentes del modelo que rechaza), y a comienzos del siglo XX por los movimientos realistas, naturalista, simbolista o épico.

La noción de dramaturgia clásica sólo atañe parcialmente a la de forma dramática, forma cerrada, teatro aristotélico, *pièce bien faite*. La frecuencia y persistencia de su empleo probablemente se explica por la gran influencia normativa que el teatro francés del Gran Siglo ejerció en la historia teatral.

Como análisis dramaturgico de lo clásico a lo contemporáneo, se indica:

- I. Del texto a la escena. Tarea del dramaturgo, pero también de la crítica (al menos en ciertas formas penetrantes de esta actividad), que consiste en definir los rasgos específicos del texto y de la representación. El análisis dramaturgico intenta iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica: “¿En qué consiste el trabajo dramaturgico sino en una reflexión crítica acerca del paso del hecho literario al hecho teatral?” (Dort, 1971. p. 345).

- II. Trabajo en la constitución del sentido del texto o de la puesta en escena. El análisis dramático examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y la actualidad? ¿Cómo interfieren estas historicidades?
- III. El análisis explica los “puntos oscuros” de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, escoge una concepción particular o, por el contrario, ofrece diversas interpretaciones. Debido a la preocupación por integrar la perspectiva del espectador establece puentes entre la ficción y la realidad de nuestra época.
- IV. Necesidad de esta reflexión. Desde el momento en que hay una puesta en escena, se estima que necesariamente existe una labor dramática, incluso (y sobre todo) si ésta es negada por el director en nombre de una “fidelidad” a la tradición, de la determinación de seguir el texto “al pie de la letra”, etc. En efecto, toda lectura y, a fortiori, toda representación de un texto, presupone una concepción de las condiciones de enunciación de la situación y de la interpretación de los actores, etc. Esta concepción, incluso embrionaria o poco imaginativa, es ya un análisis dramático.
- V. Entre semiología y sociología. Este análisis sobrepasa la descripción semiológica de sistemas escénicos puesto que se pregunta, de manera pragmática, lo que el espectador recibirá de la representación, cómo desemboca el teatro en la realidad ideológica y estética del público. Concilia e integra una perspectiva global, una visión semiológica (estética) de los signos de la representación, y una encuesta sociológica acerca de la producción y de la recepción de estos mismos signos.

Teóricos y pedagogos latinoamericanos como Rodolfo Santana, Edilio Peña, Gilberto Pinto, Pablo Adrián Gigena, Sara Joffré, Diego La Hoz, José Gabriel Núñez, entre otros, han aportado para la enseñanza de la dramaturgia postulados teóricos que llegan a relacionarse por los acuerdos que los mismos han desarrollado, contribuyendo así con una estructura o plan de trabajo que ha definido la contemporánea dramaturgia en América Latina; tal como señala Gigena (2009), esa estructura parte del texto:

La palabra texto, antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. La manera como trabajan las acciones, es la trama. (p. 123).

La trama lleva a las acciones que relacionan e interaccionan entre los personajes o entre los personajes y tiempo, lugar, ambiente o espacio escénico. En el texto dramático, son acciones en un nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación, los arcos de tiempo entre dos actos del espectáculo, entre dos transformaciones del espacio. Es acción todo lo que opera directamente sobre la atención del lector-espectador, sobre su comprensión, emotividad y cinestesia.

Peña (2010) sostiene que la dramaturgia contemporánea se desarrolla por medio de dos tipos de tramas, aspecto que para los fines de este trabajo es importante señalar. *El primer trama* se realiza por medio del desarrollo de acciones en el tiempo a través de un encadenamiento de causas y efectos o a través de una alternativa de acciones que representan dos o más desarrollos paralelos. *El segundo trama* se realiza a través de la presencia simultánea de varias acciones. Encadenamiento y simultaneidad constituyen las dos dimensiones de la trama. No son dos alternativas estéticas o dos opciones distintas de método: son dos polos que a través de su tensión o su dialéctica determinan el espectáculo y su vida en la dramaturgia.

Estructura del texto dramático

De una manera simplista se podría comenzar por decir que la estructura dramática o la estructura del texto dramático obligan a establecer la naturaleza, el género de la pieza que se desea escribir o analizar. Comienza ese orden que se ha venido hablando en algunos párrafos anteriores: organizar el esqueleto de la pieza, darle *forma externa*, establecer así la distribución y el orden que han de guardar entre sí los varios elementos de la obra: actos, cuadros, escenas, momentos; posteriormente el estilo que se empleará, el lenguaje, entre otras formas. Luego, se procede a determinar la forma que se va a conducir la acción, cómo llegar a la crisis de los personajes y de la pieza en sí, cómo conseguir el clímax de la misma y como ir la conduciendo para llegar al clímax final, manteniendo siempre la atención o la tensión del espectador (*forma interna*). Freytag en 1863 llegó a definir la estructura dramática como “la efusión de la fuerza de la voluntad, la realización de un hecho y su reacción sobre el espíritu, movimiento y contramovimiento, contienda y contacontienda, elevación y hundimiento, cohesión y desunión” (1990. p. 34). Aristóteles llegó a opinar que en esto de la estructura dramática y la tensión que debe producir su correcta elaboración, debe constituir una unidad de las partes, de tal manera que si una de ellas es desplazada, suprimida, el todo quedará desajustado y alterado.

En su correcta elaboración y conformación de unidades la estructura del texto dramático o estructura dramática debe ser considerada y abordada desde sus dos ángulos diferentes: estructura o forma *externa* y la *interna*. La primera, como se ha indicado, abarca las diferentes formas que puede tomar la obra en su conjunto: divisiones en actos, subdivisión de las escenas y ciertos aspectos referentes a la ubicación en el género y el estilo de la escritura teatral. La otra, más complicada, depende de otros factores. Se refiere al contenido, a los planteamientos, a la forma en que se van a

expresar los mismos, es una estructura dramática interna que revele la esencia de la obra y no se limite a una construcción estática, sino que remita a los aspectos vivenciales de la misma y, por supuesto, al choque que pretenda producir desde el discurso al lector y al espectador.

Esta organización, esta conformación de los hechos de una manera armónica y eficaz como se visualiza la estructura dramática, queda perfectamente ilustrado con la visión que da Howard (1976) al referirse al proceso de selección y formular una serie de preguntas por demás significativas y cuyas respuestas tienen mucho que ver con el concepto de dramaturgia que se pretende desarrollar a los fines de esta investigación: la dramaturgia como teoría para la representación del mundo, teniendo siempre presente que el mundo es transformable desde su contexto social e histórico.

El principio de la unidad en función de clímax no soluciona el proceso creativo de la obra teatral. Es el comienzo del proceso; el clímax no provee un selector automático mediante el cual se acogen y ordenan los hechos: ¿Cómo es que funciona la selección? ¿Cómo es que se mantiene y se aumenta la tensión? ¿Cuál es la relación causal inmediata entre escenas? ¿Qué papel desempeñan el énfasis y el ordenamiento? ¿Cómo establece el dramaturgo el ordenamiento preciso, o la continuidad, de los hechos? ¿Cómo decide cuales son las escenas importantes y cuales las de orden secundario, y los vínculos entre ellas? ¿Cómo decide la duración de cada escena, el número de los personajes? ¿Qué es la probabilidad, el azar y la coincidencia? ¿Y qué hay acerca de lo sorpresivo en la obra? ¿Qué hay en la escena obligatoria? ¿Qué parte de la acción debe representarse en el escenario, y cuál se comunica retrospectivamente o en forma de narración? ¿Qué relación exacta guarda la *unidad del tema* con la *unidad de acción* en la progresión de la obra? Estas preguntas al ser estudiadas y contestadas van a determinar una recíproca y estrecha vinculación, que al relacionarse, con problemas o sin ellos, pueden ser clasificados en dos grupos: problemas

del proceso selectivo y problemas de continuidad (que es una etapa posterior y más detallada del proceso selectivo).

Habiendo definido estos principios, se avanza ahora a averiguar cómo funciona y se desarrolla la estructura en el texto dramático, siguiendo así la pista de la selección y el ordenamiento del material desde la idea-base hasta la obra terminada. Por eso, un dramaturgo crea una obra teatral, un texto dramático; sin embargo, se puede concebir el texto creado de la nada, o de la totalidad abstracta de la vida, o de lo desconocido. Pero, se pretende ver el texto dramático como el resultado de la integración armoniosa de todos los elementos que componen el drama, que lo estructuran. Es por esto que, la estructura dramática del texto deberá ser concebida en términos de que resulta correcta o incorrecta, balanceada o no, armónica o inarmónica en función del equilibrio que ante todas las partes del drama haya logrado el autor: lenguaje de alta calidad literaria, pero al mismo tiempo generador de intensas acciones dramáticas; absoluta armonía entre el argumento y el tema (la historia como pretexto da lugar al propósito final y se consigue el objetivo); los personajes están correctamente elaborados y sus caracteres son los necesarios para desarrollar el drama y su contenido, etc. Esa sería la concepción ideal y la visión final que debería tenerse en la estructura dramática: una visión dinámica y no un simple concepto.

Howard (ob. cit.) afirma que:

El estudio de la historia de la teoría y la técnica del drama indica que el enfoque del dramaturgo a la situación y al carácter, está determinado por las ideas que prevalecen en la clase y época del dramaturgo. Estas ideas representan un largo proceso de desarrollo cultural; las maneras de pensar heredadas de generaciones anteriores pasan por un cambio y adaptación constante, y reflejan la dinámica de las fuerzas económicas y de las relaciones de clase. La forma que el dramaturgo utiliza, es también producto de una evolución histórica. (...) Con el desarrollo de la estructura de la obra teatral, se hizo posible formular leyes para la técnica. Se hacía ya evidente en el teatro

ático que el drama trataba sobre las acciones de los hombres y mujeres, y que el sistema de acontecimientos debe tener cierto tipo de diseño o de unidad. Los dos principios generales que rigen a la acción como un cambio de fortuna, y como una unidad estructural que completa la acción y define sus límites, fueron establecidos por Aristóteles. (p. 267).

Estos principios se olvidaron en la Europa medieval, porque el drama dejó de existir como imitación planeada y actuada de una acción, y el lugar que ocupaba fue sustituido por festivales campestres, ceremonias religiosas y trovadores, formas estas de comunicación dramática, pero que carecían de estructura que pudiese llamarse dramática en el sentido aristotélico propiamente dicho. La reaparición renacentista de la obra teatral relato actuado coincidió con el redescubrimiento de Aristóteles y la aceptación de sus teorías. Sin embargo, el teatro de Shakespeare, Lope de Vega y Calderón tenían un radio de acción y una libertad de movimiento que trascendía la fórmula aristotélica. El drama reflejaba el despertar de una nueva fe en el poder de la ciencia y la razón, y en la voluntad creadora del hombre. El desarrollo de la sociedad capitalista trajo un énfasis creciente en la personalidad, y en los derechos y obligaciones del individuo dentro de un sistema social relativamente fluido y un proceso de expansión. El drama centró su atención en el conflicto psicológico, en la lucha de hombres y mujeres por cumplir sus destinos, por realizar sus aspiraciones y deseos conscientes. El teatro del siglo XIX se caracterizó, como observara Brunetiére en 1894, por un debilitamiento, relajamiento, desintegración de la voluntad. A pesar de que el teatro independiente a la vuelta del siglo trajo la madurez y una conciencia social mayor en la escena europea y norteamericana, no recuperó el secreto de la voluntad creadora.

No se está intentando de definir leyes abstractas y eternas de la construcción dramática. Preocupan aquellos principios que son aplicables al teatro de esta época y que arrojan luz sobre las relaciones entre las formas contemporáneas y la tradición en la cual estas se han originado. Por tanto,

es importante centrar una definición de la naturaleza del drama según su desarrollo en la época moderna. Su característica esencial e inevitable es la de presentar un conflicto de la voluntad, pero esta definición es demasiado general como para tener algún significado preciso en cuanto se refiere a la estructura dramática. Y así dice Aristóteles (1998 b 35) que la tragedia, y en general, todo lo bello compuesto o complejo, es como un *animal viviente*, como un *animal superior*, cuyas partes han de tener un determinado orden y una proporcionada magnitud. Su esqueleto es la *trama*, intriga o argumento: y habrá que rellenarlo con otros elementos como elocución, episodios, reconocimientos, que hagan de carne tal animal literario.

La dramaturgia desde su estructura da a la obra y a la actuación un orden. No es el texto dramático un escrito propiamente dicho, por eso, el trabajo del dramaturgo puede verse como el de un diseño. En cierta manera, contradice la dramaturgia de la literatura escrita común, esto por ser más la estructuración de una historia de acuerdo con los elementos específicos del teatro. El dramaturgo en la pieza teatral, crea los personajes y conflictos que serán presentados dando la impresión de que acontecen “aquí y ahora”. Y desde los principios que desarrolla Aristóteles en la *Poética*, para que una obra pueda encasillarse dentro de este género debe contar con una determinada estructura, en la que pueden definirse diversas partes:

Exhibición del conflicto: se presentan los personajes, el escenario y la trama en torno a la cual girará la obra. El conflicto es el eje fundamental de una obra dramática, sin él no hay drama. La presentación del conflicto varía de acuerdo a la obra. Dependiendo de la visión del dramaturgo, puede realizarse a partir de un personaje, como si el propio problema fuera una entidad o desde un punto de vista que escape de las voluntades de los personajes. El carácter esencial del drama es el conflicto social -personas contra personas, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales- en el cual la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos

específicos y comprensibles es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis.

Conflicto dramático: conflicto social. El conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente. El carácter esencial del drama es el conflicto social en el cual se ejerce la voluntad consciente. La voluntad consciente debe ser dirigida a un objetivo específico. Voluntad es fijar una meta y dirigir todo hacia ella, tratar de que todo concuerde con ella. Verdaderamente la intensidad y el significado del conflicto se hallan en la falta de identificación entre el objetivo y el resultado, entre el propósito y la realización. La actividad de la voluntad consciente al buscar una salida, crea las propias condiciones que precipitan la crisis. El significado de las situaciones se encuentra en el grado y clase de voluntad consciente ejercida y en cómo esta funciona. La crisis, la explosión dramática, se crea mediante una ruptura entre el objetivo y el resultado. La crisis se crea mediante un cambio de equilibrio entre la fuerza de voluntad y la fuerza de la necesidad social. La crisis, es el punto en el cual el balance de fuerzas es tan tenso que a veces se quiebra y causa así una nueva alineación de fuerzas, un nuevo esquema de relaciones. Debe haber una correspondencia de la realidad social con la voluntad consciente. Voluntad consciente-fuerza de voluntad rigurosa-desarrollo del conflicto-desenlace. (Pavis, 1980. p. 153-155).

Desarrollo de la acción: a medida que avanza la obra, el conflicto adquiere más fuerza; poniendo a prueba los principios o facultades de los personajes y brindándole a la historia un carácter artístico. El pensamiento dramático como tal surge por esa contraposición de una realidad con las ideas de los personajes y el empeño que estos pongan por superar las vicisitudes de la realidad. La obra teatral es un sistema de acciones, un sistema de cambios menores y mayores en el equilibrio. El clímax de la obra es la máxima alteración en el equilibrio. La acción es la esencia de la construcción, el principio unificador que se encuentra en el centro mismo de

la obra. Acción como cualidad. La unidad en función del clímax. La verdadera unidad debe ser una síntesis del tema y de la acción. La relación entre el libre albedrío y la necesidad es un eterno cambiante balance de fuerzas; esta continuidad de movimiento impide la idea de comienzos y finales absolutos; no se puede concebir una aserción de libre albedrío que sea genuinamente libre; esto sería una decisión no motivada en un campo desconocido de la experiencia. Cuando la voluntad se afirma en cierta dirección, la decisión está basada en la suma total de las necesidades que se han experimentado anteriormente. El clímax de la obra teatral es ese punto de más alta tensión. El clímax resuelve el conflicto por un cambio de equilibrio que crea un nuevo balance de fuerzas, la necesidad que hace inevitable este acontecimiento, es la necesidad del dramaturgo, expresa el significado social que lo condujo a inventar la acción. El clímax es la realización del tema en términos de un acontecimiento. En un sentido práctico, para el dramaturgo esto significa que el clímax es el punto de referencia mediante el cual se puede determinar la validez de cada elemento de la estructura. Si el clímax es la prueba del significado de la obra, el clímax debe ser suficientemente claro y vigoroso como para mantener unida la obra: una acción, completamente desarrollada y que implique un cambio definitivo en el equilibrio entre los personajes y su medio. Es suficiente señalar que el término clímax se emplea para abarcar la etapa final y más intensa de la acción. No es necesariamente la escena final; es la escena en la cual alcanza la fase final del conflicto. El acto mecánico de escribir el clímax primero, carece de valor a no ser que uno entienda la función del clímax y el sistema de causa y efecto que lo une a la obra total. (Pavis, ob. cit. 156-157).

Desenlace de la acción: cuando X personaje consigue superar el obstáculo o no, y ya no existe el conflicto inicial, se da por terminada la obra. Las obras dramáticas representan un conflicto humano, a partir del enfrentamiento de dos fuerzas contrapuestas. Éste debe ser resuelto a partir

de acciones llevadas a cabo por el o los protagonistas. Y, una vez que se ha solucionado, se da por concluida la historia. Es importante señalar que, a diferencia de los textos del género narrativo, los textos dramáticos manifiestan su riqueza a partir de los diálogos y no requieren de un narrador. La historia se va desarrollando a partir del encadenamiento entre los diversos diálogos.

La dramaturgia: género literario

Con todos estos planteamientos en función al trabajo que se desarrolla, se apunta que la dramaturgia como género literario y desde su estructura nos va llevando a la conclusión inmediata de que existen dos corrientes de opinión respecto al texto teatral:

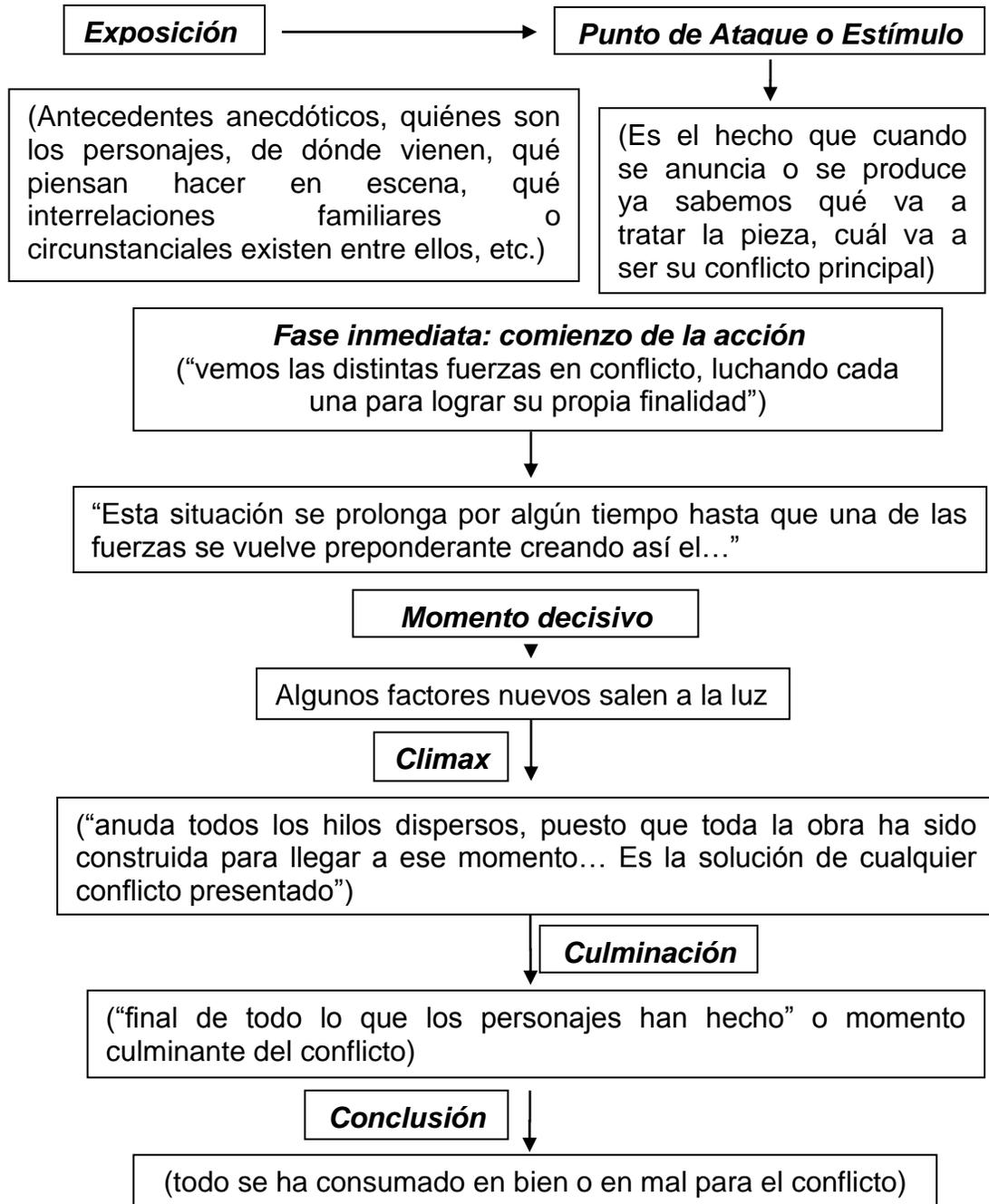
a.- la que es conocida como una “estructura convencional del drama”.

b.- la que se podría denominar una “estructura dinámico-dialéctico del drama”.

Con referencia a la *estructura convencional*, Wagner (1952) resalta que los elementos tradicionales parten de conocer que la pieza deberá contener una anécdota o fábula, o sea, unos hechos argumentales relativos a personas que se contarán representadamente. Inherente a estos hechos argumentales surgirá el “conflicto”: “conflicto entre una persona y el destino (Edipo rey); conflicto interno, lucha de dos voluntades en un mismo individuo (Fausto); conflicto de orden social entre una personalidad y una clase (Fuenteovejuna); conflicto entre dos clases sociales (Los Tejedores); conflicto entre un individuo y las circunstancias (Romeo y Julieta); conflicto entre dos personalidades (Otelo y Yago)”. (Wagner, ob. cit. p. 192).

Ahora bien, la *estructura convencional* del drama deja ver la necesidad de “fases específicas” en el relato de la trama, dado por medio de la acción o

el comportamiento de los personajes, tal como indica Izaguirre (1983) estas fases serían:



Los conflictos menores van llevando la acción en línea ascendente hacia el conflicto mayor; cuando éste hace crisis sobreviene una

complicación postrera que demora la “consumación” y al cual Wagner denomina “momento retardante”. Es así que: “la estructura dramática se asemeja a una curva ascendente que después de iniciada la exposición llega a un punto crítico que es el “punto de ataque”, del que baja un poco, dejando un problema pendiente al caer el telón del primer acto (...) En el segundo acto asciende a una crisis mayor y baja de nuevo, aunque menos que la vez anterior, para llegar en el tercer acto al clímax definitivo de la obra. Luego empieza a descender la acción hasta terminar con la solución de todos los problemas. (Wagner, 1952. p. 120-121).

Esta sería una versión sumarial de la “*estructura convencional del drama*”, que hasta en gran medida puede funcionar para la fluidez y desarrollo del proceso creativo del dramaturgo, siempre y cuando no se vuelvan “las piezas cortadas a patrón”. Apunta los postulados de esta *estructura convencional* a general en el lector, como en los futuros espectadores un prototipo de sorpresa estándar que estará sujeto a la fórmula de ir siempre apuntando en los finales o momentos de cambios de giros, un estado de impaciencia que le haga esperar el principio del siguiente acto o escena, ansiosos en saber el desarrollo que va tomar los acontecimientos. En tal sentido, lo convencional tiende a lo dogmático, a que se instaure entonces en el proceso de creación de la obra dramática “hacer esto de esta manera porque la técnica lo indica”, ejemplo: clímax a mitad o después de la mitad del tercer acto. En muchos casos, a casi siempre, las obras de teatros serían: un texto literario retórico (los parlamentos) y unas decisiones-acciones en los personajes impropias e intolerables para el espectador. De eso proviene de lo que se ha llamado “truculento”, “insólito”, “simple” o “hermético” en la resolución de las contradicciones de la anécdota.

Por otra parte, la *estructura dinámico-dialéctica del drama* considera el texto teatral como un conjunto de relaciones dialécticas. Si el esquema anterior implica mixtificación de las unidades aristotélicas y de su normativa

poética, esta de ahora es una tesis contemporánea y relativamente nueva, sustentada especialmente por el teórico americano Lajos Egri (1947):

Debe haber algo que genere tensión, algo capaz de crear complicación sin ningún esfuerzo consciente por parte del dramaturgo para conseguirlo. Debe existir una fuerza que unirá todas las partes, una fuerza mediante la cual ellas se desarrollarán tan naturalmente como crecen las piernas fuera del cuerpo. Creemos saber cuál sea esa fuerza: el carácter humano de todas sus infinitas ramificaciones y contradicciones lógicas. (p. 15).

Desde esta proposición se registran una “concepción dialéctica del movimiento de los hechos asociados” por el dramaturgo ante los contrastes que él mismo origina, y que deben estar relacionados desde los factores dinámicos según estas interpretaciones:

Saber adónde irán los personajes, qué metan persiguen, ya que en la vida como en el teatro toda acción o decisión tienen un propósito o “premisa”.

Conocer el carácter de los personajes, dado que esos caracteres teje, o dejan de tejer, motu proprio la trama de la acción dramática.

Comprender vivencialmente en qué consiste el conflicto, y cómo desde el origen de la acción hasta la resolución final no puede sino propiciarse su impulso creciente.

Conducir la acción de un extremo a otro (del amor al odio o viceversa), no como quien da un salto, sino siguiendo un proceso con sus debidas transiciones entre un hecho y otro hecho rumbo al incidente-meta.

Iniciar el punto de ataque (anuncio del conflicto) cuando un carácter ha alcanzado un punto decisivo en su vida.

Planteadas estas situaciones y condiciones que parten del debate del teórico, la obra dramática se acerca progresivamente a las fases subsiguientes de “Crisis”, “Culminación” y “Resolución” del argumento. Y

aunque Aristóteles negó la importancia del carácter y lo hace depender de la acción de cada personaje, indirectamente el mismo Aristóteles contribuyó a la racionalización de la dialéctica de las cosas; se contribuye así desde la estructura dinámico-dialéctica en aplicar las leyes naturales de la dialéctica al conflicto entrabado por los hombres-personajes en la escena. Unos hombres que no pueden ser muñecos de palo, que tienen un referente contextual, tal como señala Bustillo (1995): “el personaje como representamen del hombre (...) de lo humano”. Son seres pensantes y dolientes por aquello que desean hacer o por aquello pueden hacer. No con esto, no es capital del dramaturgo que las acciones revelen un carácter, materia de análisis para espectadores y actores. Al autor más le interesa el carácter como generador de acciones, de reacciones, de maneras de ser, de conversar y mirar; de las tantas maneras de alegrarse o sufrir los personajes, desde las siguientes condiciones y situaciones:

Premisa como un acto consciente inicial. “Todo tiene un propósito o “premisa”. (Egri, 1947. p. 22). Cada segundo de nuestra vida tiene su propia premisa. Esa premisa puede ser tan simple como respirar o tan compleja como una decisión emocional vital, pero siempre existe. Y es que la premisa va a partir siempre de una proposición anteriormente supuesta o demostrada, una base o argumento. “Una proposición establecida o supuesta como guía para llegar a la conclusión”. (Egri. ob. cit. p. 23). Cabría aquí citar como define premisa el Diccionario de la Real Academia Española (2000): “señal, indicio o especie por donde se infiere una cosa o se viene en conocimiento de ella”. Con estas definiciones se enfatiza que el dramaturgo debe tener una premisa para el drama, tener una señal, un indicio o una guía general de donde se va a inferir una cosa, o sea, toda la acción teatral. Ejemplo, con *Romeo y Julieta* de Shakespeare, tal como indica Egri (ob. cit. p. 30): “Este drama, evidentemente trata de amor. Pero hay muchas clases de amor”. Sin duda este fue un gran amor, ya que los dos amantes no solo

desafiaron la tradición y el odio de familia, sino que desecharon la vida para unirse en la muerte. La premisa entonces, como se sabe es “Un gran amor supera aún la muerte”.

Todo buen drama debe tener una premisa bien formulada. Puede haber más de un camino para expresar la premisa, pero de cualquier modo que se formule, el pensamiento debe ser el mismo.

El dramaturgo cuando engendra una idea o son impresionados por la situación poco común, decide escribir un drama acerca de ella. La cuestión es saber si esa idea, o esa situación, proporciona suficiente base para un drama. En este orden de ideas el dramaturgo puede apuntar a situaciones y a pesar de eso no tendrá el drama, como puede suceder lo contrario. Y de igual manera la emoción, ni hará, ni hizo nunca un buen drama. Es importante la emoción, pero si no se sabe enmarcar la estructura en la obra dramática no se logrará el fin último: el texto. Es por esto que la premisa constituye a esa fuerza que pone en movimiento la capacidad ideativa “esfera intelectual”, los sentimientos “esfera afectivo-instintiva” y la capacidad volitiva mediante impulsos de movimientos de creación. Tal como explica Egri (ídem): “Usted no escribirá algo que no crea”.

Los caracteres. Los dramaturgos deben conocer profundamente a sus personajes, tan hombres, tan personas como ellos mismos. “El carácter es el elemento fundamental con que estamos obligados a trabajar, por lo que debemos conocerlos tan a fondo como sea posible”. (Egri. ob. cit. p. 45). Conocerlos es observarlos y comprenderlos en tres dimensiones: en lo “físico-fisiológico”, en lo “sociológico” y en lo “psicológico”. Sobre estas dimensiones se ahondará en el capítulo VI, cuando se aborde al personaje como constructo de lo humano, lo histórico y lo antihistórico.

Un carácter no se muestra totalmente por la sola manera de andar. Así que la entrada a escena dirá nada o muy poco acerca de las gentes-

personajes. Y es que un carácter teatral no es una visión panorámica y simultánea, sino un conjunto de acciones sucesivas, percibidas en visiones sucesivas. “Los caracteres se transforman por desarrollo de la personalidad o por medio de un proceso de descubrimiento de una personalidad ya desarrollada. El carácter sufre una evolución para el lector y por ende para el espectador a ser representado”. (Egri. ob. cit. p. 56).

Los contrastes de caracteres combinarán diversos modos de hablar y con ello los textos literarios de los parlamentos adquieren naturaleza vital y distinta para cada emoción. El obrero ignorante y el abogado patronal mostrarían dos naturalezas, dos culturas, dos clases sociales, dos maneras de exponer sus ideas, dos vestidos diversos, una suma de voluntades que no se integran para unificarse en la magia artística de la instrumentación del texto dramático.

Unidad de opuestos. Lograda la instrumentación según las necesidades del drama, se percibe entonces la unidad de opuestos: una unidad surgida de las contradicciones de los caracteres, donde una mala aplicación de la unidad de opuestos conducirá a que los caracteres no podrán soportar el conflicto hasta el fin, y una buena aplicación de esta unidad de opuestos creará la “verdadera unidad”, o sean “aquella que es imposible toda evidencia”. Y es que casi siempre esta ruptura coincide en el teatro con el fin del conflicto o, por lo menos, con su modificación cualitativa. Hamlet tiene la fuerza de voluntad suficiente para mantener su antagonismo con el Rey hasta la muerte. Hamlet no escapa. Nora en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, tiene la docilidad como fuerza para conservar la unidad con Helmer, su esposo. Por esto, está demás asentar que esta unidad de opuestos es referible al conflicto principal de la obra y a sus protagonistas. Es sensato comprenderlo así.

Conflicto. Cada carácter plantea un tipo de conflicto y esto hace dificultoso alcanzar una definición genérica. En una obra de teatro habrán

tantos conflictos como caracteres intervenga, todos sujetos a un conflicto general o “mayor” y primordial del texto dramático. Este conflicto “mayor” es el que debe concentrarse conceptualmente en una definición, volviéndose así en un conflicto teatral, en un proceso de movimiento y cambios por donde la acción dramática va hacia la solución o modificación de sus contradicciones internas. El conflicto conlleva a la transición del texto dramático.

Transición. Cambios del texto dramático. “En cada vida hay dos polos principales: nacimiento y muerte. Entre ellos está la “transición”. (Egri, ob. cit. p.75). Lo más difícil en la estructuración literaria de un texto dramático son las transiciones. Hay transiciones de orden descendente, como hay transiciones en el texto con saltos que rompen con la estructura natural del discurso y que genera otras relecturas y significación en el texto, llevando así al punto de ataque de la obra dramática.

Punto de ataque. El dramaturgo puede haber sufrido mucho en crear sus situaciones, caracteres y argumento, pero hay un minuto de suprema tensión o temor: comenzar a escribir lo proyectado. Indica Egri (ob. cit.): “Cualquiera que sea su premisa, cualquiera que sea sus caracteres, la primera línea de su drama deberá iniciar el conflicto, porque esa primera línea es el punto de partida de una vía que conduce a la demostración de esa premisa” (p. 78). He aquí el contenido del punto de ataque. Como el arte se impone desatar emociones, por necesidad de su propia naturaleza, y no todos los fenómenos de la vida real sirven a ese fin, por lo menos como efecto inmediato, se debe hacer una selección de hechos pro-dramáticos.

Crisis, culminación y resolución. Denota al desenvolvimiento del texto dramático. Del estado de la crisis, que es inmediatamente un cambio decisivo de una manera u otra que hace ascender a la culminación desde el punto más alto de la escena “clímax”, donde se muestra una escena con un valor propio que conlleva a la resolución. No se toma el clímax como una unidad técnica, sino como un incidente inserto dentro de esa crisis, que hace del

texto dramático la consumación conclusiva de los hechos previstos en la premisa, es esa resolución, todos los hilos dispersos se recogen.

El texto dramático está formado sólo por palabras escritas, que serán representadas en un escenario. En el campo propio de la literatura la dramaturgia, y tal como indica Pinto (2004. p. 6), “no puede soslayar su inserción en la realidad social que nos rodea y nos inquieta”. Es de tal forma que la dramaturgia apuesta a la transformación de la sociedad; es un arte y género literario de actualidad, que está enganchada en su tiempo, y que si no dice en su tiempo, carecerá de realidad vital. La dramaturgia debe y estará emparentada con su país que la produce, con su historia y con su marco social. Por tal motivo, es que el dramaturgo no debe olvidar que el texto dramático nace de la necesidad que siente la comunidad de expresarse y dialogar consigo misma. Tal como señala Vitez (1994): “El teatro es la memoria social de una nación”. (p. 34). En tal sentido, si el texto dramático no habla a su entorno, no conversa sobre el tiempo histórico que vive, corre el peligro de caer en el esteticismo, en el formalismo, en una especie de embellecimiento farsante destinado solo al entretenimiento.

La dramaturgia no busca alcanzar la apariencia de la verdad, sino la verdad misma. Citando nuevamente a Pinto (2004. p. 16), “busca controlar la esencia de la realidad, (...) no se confunde con la vida, simplemente la representa a través de una provocación orientada a elevar y trascender en el debate social”. La dramaturgia permite la facultad de identificarse con experiencias ajenas, y con el medio y tiempo histórico del hombre en sociedad. Y es que la dramaturgia plantea e inventa la verdad, desde su referente real, partiendo de las acciones humanas, o casi humana, o aparentemente sobrehumanas, que se logren sostener por sí solas. Tal como indica el dramaturgo italiano Eduardo Filippo, citado por De Stasio (2002. p.

597): “si una idea no tiene significación y utilidad social, no vale la pena trabajarla”.

Heiner Müller (1987) asevera que “el teatro es por definición historia”; por eso su similitud con el presente y el pasado. Se vuelve así la dramaturgia pieza importante de la “memoria social de la nación”; y desde esa memoria social el texto dramático se tornará teatro desde una realidad transformada que parte desde su contexto social y su tiempo histórico, buscando ser estilizada, profundizada y luego carnalizada por el actor y demás responsables del quehacer teatral. Para ello, la dramaturgia no debe trabajar el hecho histórico desde el monumento que mitifica a políticos, militares y sacerdotes, héroes tradicionales de la historia; es más bien el estudio de la “cultura de las clases subalternas”, del que habla Ginzburg (1999. p. 389), y de la que muchos antes Unamuno ([1895]. 2000. p. 764-765) consideró que la historia debía preocuparse y ocuparse de los pasajes que representaron sus sujetos periféricos; es decir, en el camino que anduvieran aquellos hombres y mujeres que hacen la historia de manera inconsciente, o lo que es lo mismo: “por los hombres que no aspiran al título de héroes, por ello apuesta por la tradición viva”. Es esa historia perpetua que existe en un presente vivo, activo y constante: “las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera el sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso, cuyo último fondo nunca llega el sol...” (Unamuno, ob. cit. p. 41).

De los aportes dados por el filósofo español Unamuno, es el concepto de *intrahistoria* de gran significación. Este quiere decir que siendo “la historia desde una versión minimalista de los eventos sociales, lo que nos ayuda a vincular su concepto con el estudio de la cotidianidad y de lo local. La intrahistoria es la historia del adentro, de ese zócalo marino cuya temporalidad discurre en silencio”. (Medina, 2000. p. 576). Desde esta visión unamuniana la historia ha sido raptada por los que “se hacen sordos al

silencio”, y es por esto que adentrándonos al análisis de esta investigación se busca resaltar, interpretar, profundizar, estudiar y analizar la misma historia desde personajes y situaciones que no apuesten en reseñar los hechos históricos, tal cual sucedieron desde una única verdad, una mirada positivista y hegemónica. Hay múltiples miradas, y por ende siempre va a existir una alteración de la Historia oficial mediante la imaginación histórica: discurso antihistórico. Es por tal razón que el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, afirma que hay una incompatibilidad, una diferencia entre la historia, la dramaturgia, el historiador y el dramaturgo. Bajo ningún concepto es permitido al dramaturgo asumir las funciones de historiador:

Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de una época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico. (Usigli, 2010. p. 7-8).

De acuerdo con esta teoría, el texto dramático serviría para darle vida, resucitar esos momentos del pasado que han transmitido los historiadores como algo “estante y estático del pasado”: discurso antihistórico. (Usigli, ob. cit.).

La dramaturgia, ¿un problema para la historia?

Ahora, se deben hacer unas necesarias preguntas: ¿se considera que este estudio concierne a la historia?, ¿la dramaturgia concierne ser un problema de la historia o para la historia?

De ninguna manera se cree que sea una cuestión exclusiva de la historia. Los intercambios de las ciencias sociales del siglo XX han hecho mucho por difuminar las rígidas fronteras disciplinarias y su modo particular de proceder ante actividades humanas en la búsqueda de un conocimiento más complejo, la historia ha encontrado herramientas muy pertinentes y

efectivas en modelos originados en otras áreas, por ejemplo, la psicología ha influido mucho en el estudio de las mentalidades e imaginarios, la sociología en el estudio de las estructuras y los sistemas, la antropología en el estudio de la vida cotidiana y la cultura, ampliando visiones interdisciplinarias y multidisciplinarias, planteando así nuevos conocimientos desde ópticas más amplias. Lo que interesa investigar directamente de la dramaturgia es la perspectiva histórica, es precisamente la concepción de la historia que se ha construido en teoría del teatro, y por ende, en correspondencia con el texto dramático. Citando a Pájaro (2011. p. 4-5):

La dramaturgia nos permite distanciarnos de la idea que hemos construido de “nosotros mismos”, entre los márgenes de una disciplina. Nos permite mirarnos del otro lado del espejo, descubrir el “punto ciego” del historiador. Lo que de alguna manera esto significaría objetivarnos para reconocer nuestra subjetividad. Dice Edgar Morin que “es el teatro, el único teatro donde el conjunto del proceso del mundo tiene lugar” (2003, p. 68). Cuando Usigli pone a la historia y al historiador como objetos de conocimiento teatral en el espacio de la representación escénica, se potencializa la dimensión epistemológica de la historia, se vuelve auto-referencial, auto-crítica y auto-reflexiva; convierte a los clásicos métodos de generar conocimiento histórico y al oficio del historiador en objetos de conocimiento teatral, estableciendo un meta-punto de vista complementario. Una mirada que descubre que cuando una disciplina pretende ser autosuficiente, resulta insuficiente y ciega; entonces, es una ilusión pensar que la historia puede retener a la fenomenología y la complejidad histórica en su propio discurso o en su concepto de historia.

La concepción que una época tiene de su historia es lo que interesa a la dramaturgia, y se considera importante porque alude a un determinado sistema de ideas y juicios sobre el conocimiento formal y oficial. Dicha concepción es fundamental para comprender la manera en que se construye un mundo y se establece el ser histórico del hombre.

El discurso que criticó Usigli fue el del modelo revolucionario mexicano, que retomó el periplo completo elaborado por Vicente Riva Palacio en *México a través de los siglos* y que fue construido

con la influencia del cientificismo decimonónico: un relato con un devenir unilineal, ascendente, progresista y optimista. Una versión directamente legitimadora de aquellos regímenes de gobierno e indirectamente justificadora del sistema mundial industrial y sus modos de intercambio comercial. Un modelo interesado en simplificar y reducir la realidad a la objetivación empírica, a las operaciones eficientes, pragmáticas, programáticas y tecnocientíficas, aportando a la fragmentación mundial por nacionalismos. Un periplo maniqueo guiado por la flecha de la modernización de México, que en los dramas de Usigli se desarticula y se pone de manifiesto en su inconsistencia, relatividad, carácter ficticio y suerte de azar, de que está hecha; develando los pilares de aquella realidad mexicana construida y establecida. (Pájaro, ob. cit.).

Esta cita queda como otro ejemplo de los muchos que se han desarrollado en América Latina, como en el Caribe. Desde una propuesta de teatralizar el pasado nacional, se redimensiona la realidad histórica mexicana. En el caso que compete a este trabajo, teatralizando el pasado de nacional de Venezuela, también se redimensiona la realidad histórica del país, haciendo aparecer la gran paradoja, abriendo un pasaje al meta-espacio de la ciencia-ficción, donde la historia desnuda su incertidumbre, donde pierde su rostro, sus razonamientos y su gobierno para hacerse más verdadera y recobrar su esencia. Una propuesta que hace pensar en el misterio del conocimiento humano y natural, al elogio de las proyecciones ficticias del mundo. Considerando lo que dice Morin, citado por Pájaro, de que no existe, biológicamente, algún dispositivo en el cerebro que nos permita distinguir lo real de lo imaginario, resultaría importante resaltar que la antihistoria privilegia el carácter imaginario de la realidad histórica. La que no pudo haber sido concebida sin la historia bien establecida en el paradigma de la simplicidad, que ordena los hechos en el universo materialista y con la domesticación del tiempo en una cronología. Una visión que al proclamarse científica, tuvo que camuflar sus contradicciones, y excluir los otros discursos que la componen, como el visual; reprimir sus anhelos artísticos, omitir los espacios ambiguos, su instinto indagador y la sabiduría de su misticismo.

Así, ajustarse al molde de cosificación de los humano, que como consecuencia se ha diseccionado, ideologizado, fragmentado, manipulado y explotado, en deterioro de su ser interior. El teatro, y por ende la dramaturgia siempre se circunscribe a una época para adquirir una forma. Se trata de una paradoja que permite ver en la teatralización distintas maneras de representar el mundo, partiendo de un firme piso de realidad, establecido en una época y un lugar dado y respectivo de un grupo humano en particular, de un sistema de prácticas sociales y creencias; de las cuales se construyen representaciones orientando cierta intencionalidad y con plena conciencia de causa. De ahí que la poética en el teatro sea uno de los más sofisticados modos de comprender lo real y darle un sentido, significarle y construirle.

El discurso construido por los autores venezolanos en sus textos dramáticos es una muestra de que la poética teatral es un canal de acceso a la esencia del ser humano, una manera de encontrar alguna verdad intuida y materializarla como estética escénica. Un resultado de la habilidad técnica de sus creadores y necesidades expresivas, que con su lenguaje metafórico trasciende la apariencia de lo que dicen para recorrer los laberintos y profundidades del alma humana. El sentido metafórico y teatral de sus textos, remiten a una cultura profunda desde las acciones escénicas que tejen una realidad significativa e irreductible a su interpretación literaria. Citando nuevamente a Pájaro (ob. cit.):

Durante la época moderna la visión científica le otorgó a la historia un sentido técnico, crítico y metodológico, dándole las formas de historia positivista, materialismo histórico dialéctico e historicismo, los cuales fueron sus principales formas. Pero hacia el siglo XX la historia recuperó sus múltiples rostros: además de la historia su interés político, militar, social, económico y cultural, surgió la historia de las representaciones, de las ideologías, de las mentalidades, de lo imaginario, de lo simbólico y la historia de la historia o historiografía; con la consideración de que la historia también es una práctica social. Después de la Revolución Francesa y de la emergencia de los estados-nación como modelo político, el apriorismo patrio ha sido un canon para los

historiadores, así como la dicotomía entre tradicional-moderno y la cronología. Concepciones que se han cuestionado, debatido y criticado mucho académicamente, pero que aun así han prevalecido y predominado en ese mismo ámbito. Modelos que a Herodoto le atribuyen paternidad, y que siguen su genealogía en la cultura occidental, que intermitentemente manifiestan sus imperecederos problemas como: la sintetización entre pasado y presente, el énfasis en el acontecimiento o en las permanencias, su función providencialista o predictiva, la correspondencia entre la historia vivida y su descripción, la domesticación del tiempo natural y el contraste entre tiempo social y tiempo vivo. (p. 7-8).

Una connotación de la concepción de la historia, que en el siglo XX y XXI ha llevado al extremo de proclamarla muerta. Algunos teóricos de la historia han encontrado en la trama de los textos dramáticos un modo de configurar e integrar un relato histórico integral, de acontecimientos múltiples, que se unifican en la acción total de lo diverso y que establece un vínculo entre explicación y comprensión. Es por esto que la antihistoria, concebida como discurso teatral, busca darle al pasado de la historia de Venezuela una interpretación propia de su lenguaje, haciendo aparecer un nuevo sentido histórico, que manifiesta su sabiduría desde las estructuras superficiales y profundas que la conforman.

Verdad dramatúrgica latinoamericana y ficción histórica

Aristóteles en la *Poética* plantea a saber que, si la poesía es comparable a la historia, en qué sentido, la primera sería “más filosófica y mejor” que la segunda.

Consideraba que la superioridad epistémica de la poesía (o de su versión más seria, la tragedia) sobre la historia tenía que ver con su pretensión de universalidad, unido al hecho de que la historia se ocupa de lo particular y de que de lo particular, como de todo aquello que es azaroso, que no se repite o que solo se conoce a través de la sensación, donde no cabe ciencia alguna. Por otro lado, la poesía se ocupa no tanto de las verdades ocurridas cuanto de lo viable, es decir, no tanto de aquello que

sucede en un determinado lugar y momento, sino de las cosas tal como deben o pueden suceder: su modalidad abarca lo necesario y lo conceptualmente posible, mientras que lo histórico se ciñe a lo real. Cabría aquí citar a Orsi (2010), cuando afirma que:

Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (...); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; más la segunda las refiere en particular. (...) A diferencia de la historia, para Aristóteles la poesía no se limita a representar o copiar aquello que percibimos por los sentidos y que es, por tanto, particular y como tal irrepetible. Lo que hace más bien es sintetizar todos los detalles circunstanciales de los objetos para construir una imagen sensible, verosímil, de lo inteligible: si queremos, una representación plástica, visible, de la substancia misma de las cosas. (p. 155)

De la poesía se extrae una enseñanza o un aprendizaje, que es además lo que explica que se encuentre gusto en sus ejecuciones, es decir, según Aristóteles la contemplación de imitaciones produce un goce que es connatural a cierta actividad cognitiva implicada en la propia imitación. Que la imitación poética sea también cognitiva tiene que ver con lo que se ha expuesto sobre su capacidad de representar tipos de cosas, generalmente relativas a los seres humanos, a sus pasiones y a sus formas de vida. Sin embargo, si los tipos de que se ocupa la tragedia son interesantes en algún sentido epistemológico lo serán, sin duda, porque de algún modo se presume que son *verdaderos*: es decir, porque dicen la verdad sobre la realidad, o porque dicen la realidad misma. La mimesis es entonces, al igual que la historia, una representación de lo real, y de ahí que se planteen interrogantes como, qué tipo de verdad es esa característica de la poesía y cuál es ese aprendizaje que, según Aristóteles, se puede adquirir en el transcurso de una

experiencia, en principio, puramente estética: ¿cuál es la asistencia a una representación dramática?

Que la poesía sea un artefacto a la vez ficticio y realista es una contradicción que tiene su contrapartida en una tesis no menos paradójica en la que Orsi (ob. cit.) nuevamente resalta:

y es que algunas doctrinas que hoy gozan de buena salud en la historiografía (en especial desde que apareciera, en 1973, el libro de Hayden White *Metahistoria*), doctrinas que, integradas en la que bien podemos llamar la “concepción heredada” postmoderna, hacen de la historia un peculiar género literario que, en su deseo de contar (o de pretender contar, o de hacer como que cuentan) la verdad sobre el pasado, no puede dejar de ser una escritura y, por tanto, reducen la disciplina histórica a un género literario más. (p. 155-156).

La Historia como el conjunto de los hechos acaecidos, está irremediablemente mediada por el entorno lingüístico en el que se construye y donde habita el individuo, y por eso mismo los hechos históricos como tales están desprovistos de sentido si no se encajan en relatos más amplios y se les dota de una estructura narrativa que los haga inteligibles: de un comienzo, un nudo y un desenlace articulados o regidos por un grupo identificable de principios causales. Y de ese modo, el conjunto de vocabulario, técnicas y metodologías que componen la historia, a fuerza de ser herramientas lingüísticas, quedarían reducidas entonces a cierta forma de retórica. Que la historia es relato y se construye poéticamente es, por tanto, la contrapartida historiográfica a la tesis literaria que se remonta también a la *Poética*, consistente en sostener que los relatos son un tipo de conocimiento. Y un tipo de conocimiento al que en cierto sentido se puede calificar como histórico. Sin embargo, existe una diferencia ontológica, epistemológica y metodológica esencial entre historia y literatura, entre urdir relatos de ficción y narrar el pasado: los textos históricos encuentran su razón de ser en una realidad extratextual, y en cierto modo extralingüística, a

la que hacen referencia continuamente y que le sirven al texto de horizonte de corrección.

El texto histórico es entonces por naturaleza un texto concebido para leerse de manera interrumpida; citando a Pomian (2007):

La lectura debe detenerse cada cierto tiempo o, al menos, debe existir la posibilidad de que se haga, para que el lector que lo desee pueda recorrer el camino epistémico que nos muestra el autor, es decir, para testar en antigüedades, en documentos o en otros textos históricos (textos que a su vez remiten a objetos y discursos extratextuales) la verdad de cuanto sostiene el discurso en cuestión. (p. 34).

Llevándolo al campo de la dramaturgia: el objetivo de la dramatización escénica-histórica es que el lector-espectador, cualquier lector-espectador, pueda reconstruir, juntando las piezas y siguiendo ciertas instrucciones metódicas, el pasado del mismo modo en que le propone hacerlo el dramaturgo, y llegando así a un resultado parecido o idéntico. Entre los textos que pretenden revelar o introducir una verdad histórica y los textos que inventan un universo ficticio, existe una diferencia que parece meramente argumentación y por ende superficial, lo cierto es que ésta en verdad no es sino un sello de ciertas faces pragmáticas que mejoran la divergencia entre ambas formas de narración y de dramatismo: el histórico y el ficticio; y es que esas referencias a la realidad externa son, en decisiva, señales que introduce el autor para anunciar en el lector que el acto de habla que está llevando a cabo es de cierto tipo y no de otro. No extrañará a nadie si se dice que el acto de habla que enlaza a un determinado autor con cierto público es diferente en el caso de quien se plantea escribir un relato de ficción y de quien elabora un relato que se propone mostrar cierta verdad histórica, y esas marcas de historicidad que establecen la naturaleza detenida del relato histórico son los signos visibles de esa diferencia pragmática. La cual, a su vez, entraña una serie de contrastes que están tácitas en las prácticas lingüísticas del autor-inventor por un lado, y del autor-

historiador por otro: que el estatuto pragmático de los textos literarios sea el de la ficción supone que el autor de dichos textos no se compromete con la verdad de cuanto dice, mientras que este compromiso con la verdad es fundamental en el caso del historiador.

En historia, a diferencia de lo que ocurre en literatura, es creíble aquello que tiene aspectos de haber sido realidad: es decir, aquel relato que parece que concierne con lo que realmente ocurrió y que, por tanto, lo refleja fielmente.

“En historia, por tanto, si recurrimos a la idea de verosimilitud en lugar de a la de verdad es por razones de prudencia epistemológica, pero no de escepticismo radical u ontológico” (Rivas, 2004. p. 156). En el fondo, la concepción de la realidad que subyace al historiador suele ser una forma de realismo aristotélico o del sentido común, es decir, “nunca estamos del todo seguros de cuándo un enunciado histórico es verdadero o falso no es porque la realidad misma se nos escape siempre, sino porque la realidad que reconstruye ya no está ahí para contrastarla” (Orsi, 2010. p. 158). Un requisito de un buen relato histórico es que sea creíble, y creíble es todo aquello que parece representar a la realidad porque aporta indicios de que la realidad fue tal como relata. Es decir, que si la realidad estuviera ahí, y no hubiera pasado, la realidad asentiría al enunciado en cuestión. En literatura y específicamente en dramaturgia, es verosímil aquello que iguala a la realidad: en la dramaturgia son viables aquellas mentiras que, como se jactaban las Musas ante Hesíodo, parecen verdades. Nuevamente Orsi (ob. cit.) expone que:

La verosimilitud puede entenderse entonces, en el caso de la historia, como reconstrucción a partir de indicios y, en el caso de la literatura, como reconstrucción a partir de un proceso mimético. En el primer caso, el investigador (el historiador *strictu senso*) adivina en las trazas que dejaron los acontecimientos mismos, y por tanto realiza un conjunto de inferencias que pueden ser, como ya se ha dicho, seguidas y emprendidas por cualquier otro

investigador. Es más: cuanto más proclives sean los diferentes investigadores a realizar las mismas inferencias que nos propone el historiador, más seguros estaremos de su acierto. Cualquiera puede, además, corregir el proceso si éste se ha llevado a cabo con falta de veracidad: como diría Bernard Williams, si se ha llevado a cabo sin la debida sinceridad y sin el escrúpulo necesario. Sin embargo, en el segundo caso, la verosimilitud es un rasgo que puede estar presente en la obra literaria pero que también puede estar ausente. Así como la relación entre un indicio y un relato es *idealmente* unívoca, las posibilidades que se abren ante los procesos miméticos son, si no infinitas, sí desde luego indefinidas: caben tantas formas de retratar la realidad (e incluso de retratar fiel o realístamente la realidad) como formas de mirarla, de concebirla y de ejecutar la representación. Por otro lado, lo que hace que una obra literaria sea apreciable no es el parecido que dicha obra entraña con la realidad, sino ciertas formas en que ese parecido (o su ausencia) conmueve a los lectores: no es entonces el parecido con la realidad lo que nos permite valorar una buena novela o un poema excelente, sino que son otras cualidades lingüísticas las que hacen de ese artificio textual una muestra de literatura. En resumidas cuentas, el modo en que un texto literario es verosímil (y si lo es) depende completamente de la decisión del autor, soberano único y absoluto de su obra, y tampoco es la verosimilitud por sí misma lo que hace que un texto literario forme parte o no del canon. Por todas estas razones, una obra literaria es, por principio, incorregible. (p. 159-160).

Lo cierto es que no resulta inusitado tropezar con teóricos y ejecutantes de la literatura que sostienen la existencia de una brecha profunda entre la realidad y cualquier forma de ficción poética, narrativa o dramática. En un sentido, la literatura importa necesariamente porque se parece en algo a la historia, y en lo que se parece es en que tiene una inspiración necesaria por clamar la verdad.

La gran ventaja de lo ficticio sobre lo histórico es que permite una representación más particularizada o detallada de esa realidad a la que, a su manera, ambas formas de discurso refieren. El historiador refleja aquello que sucede en un determinado momento y no espera, de ningún modo, que se repita. Lo histórico es entonces lo irrepetible y lo inmutable, lo definitivamente

exclusivo. Y de lo que no se repite, como se ha señalado, no cabe conocimiento teórico alguno. Sin embargo, la literatura representa pasiones y conflictos y sobresaltos que se dan una y otra vez, aunque con distinto caparazón y factura, entre los hombres. La materia prima de la literatura es, pues, algo que se repite y de lo que por tanto cabe establecer, sino una ciencia de lo necesario, al menos sí una reflexión sobre lo probable, lo verosímil.

En tal sentido, este establecer de constantes repeticiones desde la reflexión de lo probable y lo creíble, hace que desde la literatura se constate un perenne ir y venir de lo histórico a lo antihistórico, tal como expone Orsi (ob.cit), -en la siguiente cita-, se hace tangible que siempre desde el análisis literario-histórico de la literatura y de la historia, siempre se ha manifestado una presencia desde el sustento contextual al texto, por los interminables pretextos que puedan darse:

El producto poético que Aristóteles tenía en mente era no en vano la tragedia ática, que en sus días era ya una verdadera antigualla, y en especial la que consideraba su verdadera obra maestra, *Edipo Rey*. Y en efecto, la tragedia ática se caracteriza por hacer abstracción de todo lo histórico y particular, y por eso mismo se nutre de mitos y se ubica en ese tiempo cíclico y sacral. Nada que ver, entonces, con las obras que hoy nos sirven de marco para pensar la historia y lo histórico: son las grandes obras históricas y las grandes novelas del XIX (especialmente las novelas realistas, y aquí el “realismo” nombra sin más un género) las que originan nuestras diatribas sobre estas cuestiones. Pensemos, pues, en una creación literaria como *Doctor Zhivago*. Lo interesante es que no se trata de una novela perteneciente a lo que en la historia de la literatura se ha dado en llamar “realismo” o “naturalismo”, y por tanto no es sospechosa de, por razones epocales o genéricas, proponerse describir milimétrica o minuciosamente una determinada realidad. Es incluso más bien una novela poética, una novela plagada de poesía donde, además, hay tal confusión entre lírica y prosa que la idea misma de género literario se nos aparece mezquina y embrutecedora: incapaz de reflejar la riqueza ínsita en los propios textos. Pues bien, *Doctor Zhivago* es fundamental y esencialmente una obra de ficción. Sin embargo,

fue considerada por las autoridades soviéticas y por el público europeo como una obra contra-revolucionaria: es decir, como una obra que transmitía cierta verdad (o cierta mentira, cierta manipulación) sobre determinados acontecimientos históricos: sobre aquellos acontecimientos que realmente ocurrieron en Rusia entre 1905 y 1929. Sin embargo, dichos acontecimientos no constituyen en absoluto el argumento de la novela. La novela trata sobre los amores desdichados de un médico poeta y un poco místico cuya trayectoria personal se ve, eso sí, violentamente sacudida por cuanto acaece en su entorno. Pero las descripciones del invierno ruso -y de la naciente primavera-, la narración de las peripecias vitales de sus personajes o la declamación de los largos (y tan inverosímiles que casi nos hacen sonreír) discursos amorosos tienen una presencia y una solidez en todo el entramado del libro que su importancia supera a los episodios que podríamos considerar más estrictamente históricos (como la narración de la guerra civil entre blancos y rojos). Lo propiamente novelesco no es, ni mucho menos, una excusa para narrar la historia de ciertos años desdichados del pueblo ruso: por el contrario, la Historia se sitúa más bien en el trasfondo de la historia y contempla, con la lejanía de los dioses trágicos, las vidas particulares de los hombres comunes. (p. 162-163).

El novelista, como el dramaturgo se vuelve cronista del sentir más que del acaecer, lo que cuenta es entonces una historia falsa, ficticia o mentirosa, que ayudará a comprender mejor la Historia verdadera, real y franca del historiador. Eso es lo antihistórico: un discurso que apunta a la verdad, que dice la verdad, pero a través de algo que no es cierto. A través de un discurso que es, por la voluntad soberana del autor y por la aquiescencia igualmente soberana del público ficticio. Tal como lo ha venido afirmando Orsi (ob. cit.): “la finalidad de la literatura es descubrir la Realidad enunciando cosas contrarias a las verdades usuales”. (p. 164).

La dramaturgia antihistórica, en definitiva, es una huida de la realidad que sumerge más profundamente en ella al lector-espectador; generada desde la ficción histórica como complemento uniforme de la verdad literaria. Citando a Aristóteles, la diferencia entre el discurso historiográfico y el discurso ficcional estaría en que el primero tiene como referentes

acontecimientos reales, que han sucedido alguna vez, y el segundo tiene sus referentes en la invención de acontecimientos, esto se puede poner en duda, ya que la creación literaria se ha apropiado a menudo de referentes históricos para reelaborarlos desde la sensibilidad poética de mayor subjetividad o desde la ficción, con el objeto de reinterpretarlos y redimensionarlos. Sustentando esta premisa se plantean diversos antecedentes en el campo de la dramaturgia que propone Jitrik (1995), por ejemplo, la tragedia griega *Agamenón* de Esquilo, los dramas de Shakespeare *Julio César*, *El rey Lear*, *Macbeth*, entre otros, que anticipan tres rasgos importantes en la literatura histórica: el protagonista como héroe trágico, el carácter genético de la obra y la proyección intencional. Esquilo como Shakespeare, ya intentaba hacer una didáctica de la historia, mostrar el pasado como origen del presente, enseñar sobre lo que se ha sido.

Hoy, la historia continúa siendo una importante fuente referencial para la literatura, no solo para la novela, sino también para la poesía, el cuento, el ensayo, y por supuesto para la dramaturgia, en las cuales también puede expresarse la narratividad, como recurso de llevar la secuencia de los hechos. En este sentido, se enumeran algunos ejemplos de dramaturgos latinoamericanos que proponen y ahondan sobre la historia como “telón de fondo”, tal como lo denomina Usigli (2010), para ficcionalizar las nuevas acciones que se crean alrededor de ella, (re)construyendo así, desde su presente inmediato a personajes como referente del hombre y situaciones que converjan con el pasado para la proyección de un futuro compacto y no fraccionado:

...una historia sin polvos. El hombre pasa, la casa permanece, decían los latinos. Pero hemos visto que el hombre tiene que volver siempre a pasar por la misma casa. (...) La historia está viva siempre, es siempre repetible. (...) Por esto el juicio que debe formularse por sobre todos es el del hombre por el hombre. (Usigli, ob. cit. p. 15).

El mismo Usigli, autor mexicano, ha construido cuatro obras dramáticas que abordan temas históricos, dentro de su universo discursivo. Con estas piezas, el autor incorpora para el análisis de la dramaturgia latinoamericana el concepto de antihistórico, afirmación con la que comienza su prólogo en la pieza teatral *Corona de sombra* escrita en 1943: “Debo empezar por decir que la pieza que ofrezco ahora tiene un decidido carácter antihistórico”. (p.5).

Esto parte de su total convicción en tener siempre presente que “en México se cree que la historia es ayer, cuando la historia es hoy y siempre”. (p. 7).

Sus otras piezas *Corona de fuego* escrita en 1960 y *Corona de luz*, escrita en 1963 siguen desarrollando el problema de las ficciones míticas y fundacionales de la identidad mexicana y de su historia nacional, construye así su *Trilogía antihistórica*. Con *El gesticulador* escrita en 1937 ya había realizado un abordaje, cinco años antes de concebir el concepto de *antihistoria*, y como han afirmado distintos críticos “funda el teatro mexicano moderno”.

El gesticulador cuenta sobre César Rubio, profesor universitario fracasado, especializado en historia de la revolución mexicana y sobre todo del héroe legendario de su mismo nombre. Otro historiador norteamericano que por casualidad tiene que hospedarse en su casa (al norte de México), identifica al héroe con el profesor tras una conversación con él, y César Rubio decide suplantar el papel del revolucionario por el suyo, explicando que, cansado de traiciones e intrigas, abandonó la política. Al publicarse la entrevista del historiador yanqui, el gobierno mexicano interviene para comprobar la identidad del presunto César Rubio; el parecido le ayuda, y las personas que son enviadas a comprobarlo quedan convencidas de hallarse en presencia del héroe; la suplantación le posibilita cambiar el rumbo de su vida, presentando la candidatura a gobernador de su pueblo natal. No le empuja sin embargo la ambición, sino el amor paternal, ya que espera

ayudar a sus hijos. Pero a medida que va desempeñando el papel, le toma mayor gusto, hasta el punto de enfrentarse al político que asesinó a César Rubio: en la entrevista, no cede y consiente de que el pueblo no creerá ya a quien afirme la suplantación, lanza un ultimátum al general Navarro, el asesino de César Rubio y también candidato a gobernador. El puesto en las elecciones será para el profesor, y el general Navarro, consciente de ello, ordena a sus esbirros asesinarle. Aunque muerto, el profesor logra con la realización de la impostura conquistar la gloria de los mártires y los héroes y poner de relieve los crímenes de una política corrompida:

CESAR.- (Dándole fuego) ¿De modo que usted enseña historia latinoamericana, profesor?

BOLTON.- Es mi pasión; pero me interesa especialmente la historia de México. Un país increíble, lleno de maravillas y de monstruos. Si usted supiera qué poco se conocen las cosas de México en mi tierra (pronuncia Mehico), sobre todo en el Este. Por esto he venido aquí.

CESAR.- ¿A investigar?

BOLTON.- (Satisfecho de explicarse y de entrar en su materia) Hay dos casos extraordinarios, muy interesantes para mí, en la historia contemporánea de México. Entonces, mi universidad me manda en busca de datos, y, además, tengo una beca para hacer un libro.

CESAR.- ¿Puedo saber a qué casos se refiere usted?

BOLTON.- ¿Por qué no? (Ríe) Pero si usted sabe algo, se lo quitaré. Un caso es el de Ambrose Bierce, este americano que viene a México, que se une a Pancho Villa y lo sigue un tiempo. Para mí, Bierce descubrió algo irregular, algo malo en Villa, y por esto Villa lo hizo matar. Una gran pérdida para los Estados Unidos. Hombre interesante. Bierce, gran escritor crítico. Escribió el Devil's Dictionary. Bueno, él tenía esta gran ilusión de Pancho Villa como justiciero; quizá sufrió un desengaño, y lo dijo: era un crítico. Y Villa era como los dioses de la guerra, que no quieren ser criticados... y era un hombre, y tampoco los hombres quieren ser criticados, y lo mató.

CESAR.- Pero no hay ninguna certeza de eso. Ambrose Bierce llegó a México en noviembre de 1913; se reunió con las fuerzas de Villa en seguida, y desapareció a raíz de la batalla de Ojinaga. Fueron muchas las bajas; los muertos fueron enterrados apresuradamente, o abandonados y quemados después, sin

identificar. Con toda probabilidad, Bierce fue uno de ellos. O bien, fue fusilado por Urbina en 1915, cuando intentó pasarse al ejército Constitucionalista. Pero Villa nada tuvo que ver en ello.

BOLTON.- Mi tesis es más romántica, quizás; pero Bierce no era hombre para desaparecer así, en batalla, por accidente. Para mí, fue deliberadamente destruido. Destruído es la palabra. Y no era un traidor. Sin embargo, usted parece bien enterado.

CESAR.- (Con una sonrisa) Algo. Tengo algunos documentos sobre los extranjeros que acompañaron a Villa... Santos Chocano, Ambrose Bierce, John Reed...

BOLTON.- ¿Es posible? ¡Oh, pero entonces usted me será utilísimo! Quizá sabe algo también sobre el otro caso.

CESAR.- ¿Cuál es el otro caso?

BOLTON.- El de un hombre extraordinario. Un general mexicano, joven, el más grande revolucionario, que inició la revolución en el Norte, hizo comprender a Madero la necesidad de una revolución, dominó a Villa. A los veintitrés años era general. Y también desapareció una noche... destruido como Ambrose Bierce.

CESAR.- (Pausadamente) ¿Se refiere usted a César Rubio?

BOLTON.- ¡Oh, pero usted sabe! Si yo pudiera encontrar documentos sobre él, los pagaría muy caros; mi universidad me respalda. Porque todos creen hasta hoy, que César Rubio es una... saga, un mito.

CESAR.- (Echando la cabeza hacia atrás, con el gesto de recordar) General a los veintitrés años, y el más extraordinario de todos, es cierto. Pocas gentes saben que se levantó en armas precisamente a raíz de la entrevista Creelman-Díaz, el 5 de septiembre de 1908. Se levantó aquí, en el Norte, y se dirigió a Monterrey con cien hombres. En Hidalgo... mientras el general Díaz y cada gobernador repetían el grito de independencia, un destacamento federal barrió a todos los hombres de César Rubio. Sólo él y dos compañeros suyos quedaron con vida.

BOLTON.- (Anhelante) Sí, sí.

CESAR.- César fue entonces a Piedras Negras, donde entrevistó a don Pancho Madero y lo convenció de la necesidad de un cambio, de una revolución. Madero, se decidió entonces, y sólo entonces, a publicar La sucesión presidencial. Mientras en todo el país se celebraban las fiestas del Centenario, Rubio sostuvo las primeras batallas, recorrió toda la República, puso en movimiento a Madero, agitó a algunos diputados y preparó las jornadas de noviembre. No hubo un solo disfraz que no usara, una sola acción que no acometiera, aunque lo perseguía toda la policía porfirista.

BOLTON.- (Excitadísimo) ¿Está usted seguro? ¿Tiene documentos?

CESAR.- Tengo documentos.

BOLTON.- Pero entonces, esto es maravilloso... usted sabe más que ningún historiador mexicano.

CESAR.- (Con una sonrisa extraña) Tengo mis motivos.

Entra Elena de la cocina, y aunque sin escuchar ostensiblemente, sigue la conversación a la vez que sale y regresa, disponiendo la mesa para la cena. César se vuelve con molestia para ver quien ha entrado.

BOLTON.- Pero lo más interesante de Rubio no es esto.

CESAR.- ¿Se refiere usted a su crítica del gobierno de Madero?

BOLTON.- No, no; eso, como el levantamiento contra Huerta, como sus... (Busca la palabra) sus disensiones con Carranza, Villa y Zapata, pertenecen a su fuerte carácter.

CESAR.- ¿A qué se refiere usted entonces? (Elena sale)

BOLTON.- A su desaparición misma, a su destrucción... una cosa tan fuera de su carácter, que no puede explicarse. ¿Por qué desapareció este hombre en un momento tan decisivo de la revolución, para dejar el control a Carranza? No creo que haya muerto; pero si murió, ¿cómo, por qué murió?

CESAR.- (Soñador) Sí, fue el momento decisivo, ¿verdad?... una noche de noviembre de 1914.

BOLTON.- ¿Sabe usted algo sobre eso? Dígamelo, deme documentos. Mi universidad los pagará bien. (Vuelve Elena, César la ve)

CESAR.- (Despertando) Su universidad... Hace poco hablaba yo a mi esposa de las universidades de ustedes... Son grandes.

BOLTON.- ¡Oh! Fuera de Harvard, usted sabe... distinguidas quizá, pero jóvenes, demasiado jóvenes. Pero hábleme más de este asunto. (César se vuelve a mirar hacia Elena, que en este momento permanece de espaldas pero en toda apariencia sin hacer nada que le impida escuchar) No tenga usted recelo a darme informes. Mi universidad tiene mucho dinero para invertir en esto.

CESAR.- Una noche de noviembre de 1914... pronto hará veinticuatro años. (Vuelve a mirar hacia Elena, que dispone la mesa) ¿Por qué tiene usted tanto interés en esto?

BOLTON.- Personalmente tengo más que interés... entusiasmo por México, una pasión; pero ningún hombre en México me ha interesado como este César Rubio. (Ríe) He acabado por contagiar a toda mi universidad de entusiasmo por este héroe.

(Elena sale y regresa en seguida, fingiéndose atareada)

CESAR.- (Observando a Elena mientras habla) ¿Y por qué este héroe y no otro más tradicional, más... convencional, como Villa, o Madero, o Zapata? Ustedes los americanos admiran mucho a Villa desde que hizo andar a Pershing a salto de mata.

BOLTON.- (Sonriendo) Pero, ¿no comprende usted, que sabe tanto de César Rubio? Él es el hombre que explica la revolución mexicana, que tiene un concepto total de la revolución y que no la hace por cuestión del gobierno, como unos, ni para el Sur, como otros, ni para satisfacer una pasión destructiva. Es el único caudillo que no es político, ni un simple militarista, ni una fuerza ciega de la naturaleza... y sin embargo (Elena sale) manda a los políticos, somete a los bandidos, es un gran militar... pacifista si puedo decir así.

CESAR.- Decía usted que su universidad tiene mucho dinero... ¿Cuánto, por ejemplo?

BOLTON.- (Un poco desconcertado por lo directo de la pregunta) No sé... A mí me han dado una suma para mi trabajo de búsqueda, pero podría consultar... si viera los documentos.

Julia entra a la cocina, cruza y se dirige a la puerta izquierda, saliendo. César la sigue con la vista, sin dejar de hablar, hasta que desaparece.

CESAR.- Parece que desconfía usted.

BOLTON.- No soy yo quien puede comprar, es Harvard.

CESAR.- (Dudando) Ustedes lo compran todo.

BOLTON.- (Sonriendo) ¿Por qué no, si es para la cultura?

CESAR.- Los códigos, los manuscritos, los incunables, las joyas arqueológicas de México; comprarían a Taxco, si pudieran llevárselo a su casa. Ahora le toca el turno a la verdad sobre César Rubio.

BOLTON.- (Ante lo inesperado del ataque) No entiendo. ¿Está usted ofendido? Hace un momento parecía comunicativo.

CESAR.- También a mí me apasiona el tema. Pero todo lo que poseo es la verdad sobre César Rubio... y no podría darla por poco dinero... ni sin ciertas condiciones.

BOLTON.- Yo haré lo posible por hacer frente a ellas.

CESAR.- (Desilusionado) Ya sabía yo que regatearía usted.

BOLTON.- Perdón, es una expresión inglesa... hacer frente a sus condiciones, es decir... (Buscando) ¡Oh!, satisfacerlas.

CESAR.- Eso es diferente. (Reenciende su cigarro de hoja) Pero, ¿tiene usted una idea de la suma?

BOLTON.- (Incómodo: esta actitud en un mexicano es inesperada) No sé bien. Dos mil dólares... tres mil tal vez...

CESAR.- (Levantándose) Se me figura que tendrá usted que buscar sus informes en otra parte... y que no los encontrará

BOLTON.- Oh, siento mucho. (Se levanta) Si es una cuestión de dinero podrá arreglarse. La universidad está interesada... yo estoy... apasionado, le digo. ¿Por qué no dice usted una cifra? (Elena entra de la cocina)

CESAR.- Yo diría una. (Mirando hacía Elena y bajando la voz, con cierta impaciencia) Yo diría diez.

BOLTON.- (Arqueando las cejas) ¡Oh, oh! Es mucho. (Con sincero desaliento) Temo que no aceptarán pagar tanto.

CESAR.- (Haciendo seña de salir a Elena, que lo mira) Entonces lo dejaremos allí, señor... (Busca la tarjeta del norteamericano en las bolsas de su pantalón, la encuentra, la mira) señor Bolton. (Juega con la tarjeta)

BOLTON.- Sin embargo, yo puedo intentar... intentaré...

CESAR.- Una noche de noviembre de 1914, señor Bolton -la noche del 17 de noviembre, para ser preciso-, César Rubio atravesaba con su asistente y dos ayudantes un paso de la sierra de Nuevo León para dirigirse a Monterrey y de allí a México, donde tenía cita con Carranza. Había mandado por delante un destacamento explorador, y a varios kilómetros lo seguía el grueso de sus fuerzas. En ese momento, Rubio tenía el contingente mejor organizado y más numeroso, y todos los triunfos en la mano. Era el hombre de la situación. Sin embargo, su ejército no lo alcanzó nunca, aunque siguió adelante esperando encontrarlo. Cuando se reunió con el destacamento explorador en San Luis de Potosí, diez días después, la oficialidad se enteró de que su jefe había desaparecido. Con él desaparecieron sus dos ayudantes, uno de los cuales era su favorito, y su asistente.

BOLTON.- Pero ¿qué pasó...con él?

CESAR.- Eso es lo que vale diez mil dólares.

BOLTON.- (Excitado) Yo le ofrezco a usted completar esa suma con el dinero de mi beca, con una parte de mis ahorros, sí la universidad paga más de seis. ¿Tiene usted confianza?

CESAR.- Sí.

BOLTON.- ¿Tiene usted documentos?

CESAR.- (Después de una breve duda) Sí.

BOLTON.- Entonces dígame... me quemo por saber...

CESAR.- En un punto que puedo enseñarle, el ayudante favorito de César Rubio disparó tres veces sobre él y una sobre el asistente, que quedó ciego.

BOLTON.- ¿Y qué pasó con el otro ayudante? Usted dijo dos.

CESAR.- (Vivamente) No... Uno, su ayudante favorito. Rubio, antes de morir, alcanzó a matarlo... era el capitán Solís.

BOLTON.- Pero usted decía que el ejército no se reunió nunca con César Rubio. Si seguía el mismo camino, tuvo que encontrar los cuerpos. Y se sabe que el cuerpo de él no apareció nunca; no sé los otros.

CESAR.- Cuando usted vea el lugar, comprenderá. Rubio se desvió del camino sin darse cuenta, conversando con el ayudante.

Más bien, el ayudante se encargó de desviarlo. Seguían marchando hacia Monterrey, pero no en línea recta. Se apartaron cuando menos un kilómetro hacia los montes

BOLTON.- Pero, ¿quién ordenó este crimen?

CESAR.- Todo... las circunstancias, los caudillos que se odiaban y procuraban exterminarse entre sí... y que se asociaron contra él.

BOLTON.- ¿Y los cuerpos, entonces?

CESAR.- Los cuerpos se pudrieron en el sitio en una oquedad de la falda de un cerro.

BOLTON.- ¿El asistente?

CESAR.- Escapó, ciego. El registró los cadáveres cuando su dolor físico se lo permitió... él me contó a mí la historia.

BOLTON.- ¿Y qué documentos tiene usted?

CESAR.- Tengo actas municipales acerca de sus asaltos, informes de sus escaramuzas y combates, versiones taquigráficas de sus entrevistas, una de ellas con Madero, otra con Carranza. El capitán Solís era un buen taquígrafo.

BOLTON.- No, no. Quiero decir... ¿qué pruebas de su muerte?

CESAR.- Los papeles de identificación de Cesar Rubio... un telegrama manchado con su sangre, por el que Carranza lo citaba en México para diciembre.

BOLTON.- ¿Nada más?

CESAR.- Solís tenía también un telegrama en clave, que he logrado descifrar, donde le ofrecían un ascenso y dinero si pasaba algo que no se menciona... pero sin firma.

BOLTON.- ¿Eso es todo lo que tiene? (Súbitamente desconfiado)
¿Por qué está usted tan íntimamente enterado de estas cosas?

CESAR.- El asistente ciego me lo dijo todo.

BOLTON.- No... digo todas estas cosas... antes me ha dicho usted detalles desconocidos de la vida de César Rubio que ningún historiador menciona. ¿Cómo ha hecho usted para saber?

CESAR.- (Con su sonrisa extraña) Soy profesor de historia, como usted, y he trabajado muchos años.

BOLTON.- ¡Oh, somos colegas! ¡Me alegro! Es indudable que entonces... ¿Por qué no ha puesto usted todo esto en un libro?

CESAR.- No lo sé... inercia; la idea de que hay demasiados libros me lo impide quizás... o soy infecundo, simplemente.

BOLTON.- No es verosímil. (Se golpea los muslos con las manos y se levanta) Perdóneme, pero no lo creo.

CESAR.- (Levantándose) ¿Cómo?

BOLTON.- No lo creo... no es posible.

CESAR.- No entiendo.

BOLTON.- Además, es contra toda lógica.

CESAR.- ¿Qué?

BOLTON.- Esto que usted cuenta. No es lógico un historiador que no escribe lo que sabe. Perdona, profesor, no creo.

CESAR.- Es usted muy dueño.

BOLTON.- Luego, estos documentos de que habla no valen diez mil dólares... que son cincuenta mil pesos, perdona mi traducción... ni prueban la muerte de Rubio.

CESAR.- Entonces, busque usted por otro lado.

BOLTON.- (Brillante) Tampoco es lógico, sobre todo. Usted sabe qué hombre era César Rubio... el caudillo total, el hombre elegido. ¿Y qué me da? Un hombre como él, matado a tiros en una emboscada por su ayudante favorito.

CESAR.- No es el único caso en la revolución.

BOLTON.- (Escéptico) No, no. ¿Él, que era el amo de la revolución, muere así nada más... cuando más necesario era? Me habla usted de cadáveres desaparecidos, que nadie ha visto, de papeles que no son prueba de su muerte.

CESAR.- Pide usted demasiado.

BOLTON.- El enigma es grande. Y la teoría parece absurda. No corresponde al carácter de un hombre como Rubio, con una voluntad tan magnífica de vivir, de hacer una revolución sana; no corresponde a su destino. No lo creo. (Se sienta con mal humor y desilusión en uno de los sillones)

CESAR.- (Después de una pausa) Tiene usted razón; no corresponde a su carácter ni a su destino. (Pausa. Pasea un poco) Y bien, voy a decirle la verdad.

BOLTON.- (Iluminado) Yo sabía que eso no podía ser cierto.

CESAR.- La verdad es que César Rubio no murió de sus heridas.

BOLTON.- ¿Cómo explica usted su desaparición entonces? ¿Un secuestro hasta que Carranza ganó la revolución?

CESAR.- (Con lentitud, como reconstruyendo) Rubio salió de la sierra con su asistente ciego.

BOLTON.- Pero, ¿por qué no volvió a aparecer? No era capaz de emigrar, ni de esconderse.

CESAR.- (Dubitativo, pausado) En efecto... no era capaz. Sus heridas no tenían gravedad; pero enfermó a consecuencia de ellas... del descuido inevitable... tres, cuatro meses. Entretanto, Carranza promulgó la ley del 6 de enero de 1915, en Veracruz, como último recurso, y ganó la primera jefatura de la revolución. Esto agravó la enfermedad de César, y...

BOLTON.- ¡No me diga usted ahora que murió de enfermedad, en su cama, como... como un profesor!

CESAR.- (Mirándolo extrañamente) ¿Qué quiere usted que le diga, entonces?

BOLTON.- La verdad... si es que usted la sabe. Una verdad que corresponda al carácter de César Rubio, a la lógica de las cosas. La verdad siempre es lógica.

CESAR.- Bien. (Duda) Bien. (Pequeña pausa) Enfermó más gravemente... pero no del cuerpo, cuando supo que la revolución había caído por completo en las manos de gente menos pura que él. Encontró que lo habían olvidado. En muchas regiones ni siquiera habían oído hablar de él, que era el autor de todo...

BOLTON.- Si hubiera sido americano habría tenido gran publicidad.

CESAR.- Los héroes mexicanos son diferentes. Encontró que lo confundían con Rubio Navarrete, con César Treviño. La popularidad de Carranza, de Zapata y de Villa, sus luchas, habían ahogado el nombre de César Rubio. (Se detiene) La conspiración del olvido había triunfado.

BOLTON.- Eso suena más humano, más posible.

CESAR.- Su enfermedad lo había debilitado mucho. El desaliento retardó su convalecencia. Cuando quiso volver, después de más de un año, fue inútil. No había lugar para él.

BOLTON.- (Impresionado) Sí... sí, claro. ¿Qué hizo?

CESAR.- Su ejército se había disuelto, sus amigos habían muerto en las grandes matanzas de aquellos años... otros lo habían traicionado. Decidió desaparecer.

BOLTON.- ¿Va usted a decirme ahora que se suicidó?

CESAR.- (Con la misma extraña sonrisa) No, puesto que usted quiere la verdad lógica.

BOLTON.- ¿Bien?

CESAR.- Se apartó de la revolución completamente desilusionado, y pobre.

BOLTON.- (Con ansiedad) ¡Pero vive!

CESAR.- (Acentuando su sonrisa) Vive. Más que nosotros dos.

BOLTON.- Le daré la cantidad que usted ha pedido si me lo prueba.

CESAR.- ¿Qué prueba quiere usted?

BOLTON.- EL hombre mismo. Quiero ver al hombre.

Elena pasa de la cocina al comedor llevando pan y servilletas.

CESAR.- Tiene usted que prometerme que no revelará la verdad a nadie. Sin esta condición no aceptaría el trato, aunque me diera usted un millón.

BOLTON.- ¿Por qué?

CESAR.- Tiene usted que prometer. Él no quiere que se sepa que vive.

BOLTON.- Pero, ¿por qué?

CESAR.- No sé. Quizás espera que la gente lo recuerde un día... que desee y espere su vuelta.

BOLTON.- Pero yo no puedo prometer el silencio. Yo voy a enseñar en los Estados Unidos lo que sé, mis estudiantes lo esperan de mí.

CESAR.- Puede usted decir que vive; pero que no sabe dónde está. (Elena sale a la cocina)

BOLTON.- (Moviendo la cabeza) La historia no es una novela. Mis estudiantes quieren los hechos y la filosofía de los hechos, pagan por ello, no por un sueño, un... mito.

CESAR.- Sin embargo, la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan (con una sonrisa) sueñan que poseen la verdad y que la entregan.

BOLTON.- ¿Qué quiere usted que prometa entonces?

CESAR.- Prométame que no revelará la identidad actual de César Rubio. (Elena sale a la cocina y vuelve con una sopera humeante)

BOLTON.- (Pausa) ¿Puedo decir todo lo demás... y probarlo?

CESAR.- Sí.

BOLTON.-trato hecho. (Le tiende la mano) ¿Cuándo me llevará usted a ver a César Rubio? ¿Dónde está?

CESAR.- (La voz ligeramente empañada) Quizá lo verá usted más pronto de lo que imagina.

BOLTON.- ¿Qué ha hecho desde que desapareció? Su carácter no es para la inactividad.

CESAR.- No.

BOLTON.- ¿Pudo dejar de ser un revolucionario?

CESAR.- Suponga usted que escogió una profesión humilde, oscura.

BOLTON.- ¿Él? Oh, sí. ¿Quizás arar el campo? El creía en la tierra.

CESAR.- Quizás; pero no era el momento...

BOLTON.- Es verdad.

CESAR.- Había otras cosas que hacer... había que continuar la revolución, limpiarla de las lacras personales de sus hombres...

BOLTON.- Sí. César Rubio lo haría. Pero, ¿cómo?

CESAR.- (Con voz empañada siempre) Hay varias formas. Por ejemplo, llevar la revolución a un terreno mental... pedagógico.

BOLTON.- ¿Qué quiere usted decir?

CESAR.- Ser, en apariencia, un hombre cualquiera... un hombre como usted... o como yo... un profesor de historia de la revolución, por ejemplo.

BOLTON.- (Cayendo casi de espaldas) ¿Usted?

CESAR.- (Después de una pausa) ¿Lo he afirmado así?

BOLTON.- No... pero... (Reaccionando bruscamente, se levanta) Comprendo. ¡Por eso es por lo que no ha querido usted publicar

la verdad! (César lo mira sin contestar) Eso lo explica todo, ¿verdad?

CESAR.- (Mueve afirmativamente la cabeza. Con voz concentrada, con la vista fija en el espacio, sin ocuparse en Elena, que lo mira intensamente desde el comedor) Sí... lo explica todo. El hombre olvidado, traicionado, que ve que la revolución se ha vuelto una mentira, un negocio, pudo decidirse a enseñar historia... la verdad de la historia de la revolución, ¿no?

Elena estupefacta, sin gestos, avanza unos pasos hacia los arcos.

BOLTON.- Sí. ¡Es... maravilloso! Pero usted...

CESAR.- (Con su extraña sonrisa) ¿Esto no le parece a usted increíble, absurdo?

BOLTON.- Es demasiado fuerte, demasiado... heroico; pero corresponde a su carácter. ¿Puede usted probar?

ELENA.- (Pasando a la sala) La cena está lista. (Va a la puerta izquierda y llama) ¡Julia! ¡Miguel! ¡La cena!

Se oye a Miguel bajar rápidamente la escalera.

BOLTON.- (A Elena) Gracias, señora. (A César) ¿Puede usted?

César afirma con la cabeza. Entra Miguel. Julia llega un segundo después.

ELENA.- (A Bolton) Pase usted.

BOLTON.- (Absorto) Gracias. (Se dirige al comedor; de pronto, se vuelve a César, que está inmóvil) ¡Es...maravilloso!

MIGUEL.- (Mirándolo extrañado) Pase usted.

BOLTON.- Maravilloso. ¡Oh, gracias!

ELENA.- Empieza a servir, Julia, ¿quieres?

Julia pasa al comedor. Miguel, que se ha quedado en la puerta, mira con desconfianza a Bolton, luego a César, percibiendo algo particular. César, consciente de esta mirada vigilante, camina unos pasos hacia el primer término, derecha. Elena lo sigue.

ELENA.- César...

CESAR.- (Se vuelve bruscamente y ve a Miguel) Entra en el comedor y atiende al señor (mira la tarjeta) Bolton. (A Bolton) Pase usted. Yo voy a lavarme, si me permite.

Se dirige a la izquierda bajo la mirada de Miguel que, después de dejar pasar a Bolton, se encoge de hombros y entra.

ELENA.- (Que ha seguido a César a la izquierda, lo detiene por un brazo) ¿Por qué hiciste eso, César?

CESAR.- (Desasiéndose) Necesito lavarme.

ELENA.- ¿Por qué lo hiciste? Tú sabes que no está bien, que has (muy bajo) mentido.

César se encoge violentamente de hombros y sale. Elena permanece en el sitio siguiéndolo con la vista. Se oyen sus pasos en la escalera. Del comedor salen ahora voces.

JULIA.- Siéntese usted, señor.

BOLTON.- Gracias. Digo, sólo en la revolución mexicana pueden encontrarse episodios así, ¿verdad?

MIGUEL.- ¿A qué se refiere usted?

BOLTON.- Hombres tan sorprendentes como...

ELENA.- (Reaccionando bruscamente y dirigiéndose con energía al comedor) Mis hijos no saben nada de eso, profesor, Son demasiado jóvenes.

BOLTON.- (Levantándose, absolutamente convencido ya) ¡Oh, claro está, señora! Comprendo... pero es maravilloso de todas maneras. TELON (p. 36-47).

Por otra parte, es *El robo del cochino* escrita en 1961 por el dramaturgo cubano Abelardo Estorino, un texto dramático donde realidad y ficción se mezclan constantemente en el contexto histórico que el autor ubica la acción y los personajes. La acción dramática de la obra se desarrolla en la lucha entre la burguesía cubana inmediatamente anterior a la victoria de la Revolución y una conciencia social revolucionaria que logra desplazar a la clase precedente. La trama sencilla, impresionante por su misma simplicidad y por la situación de angustia que ofrece sobre los días de la Revolución en el verano de 1958. La anécdota es intrascendente, pero sirve para mostrarnos el ambiente y las contradicciones entre generaciones, una de las causas de la Revolución Fidelista, como hecho histórico. La acción ocurre en un pueblo de provincia de Matanzas, donde se han refugiado algunos ciudadanos porque “las cosas como están” no convienen que los hijos anden por ahí. La universidad de la Habana está cerrada porque los estudiantes “se habían metido en lo que no les importa”. Las referencias de la Revolución son constantes: de “los peludos de la sierra” dice un personaje: “Tan tranquilos que podríamos vivir y ellos tienen todo revuelto”. Tal es la situación exterior: caos y descontento provocado por unas ideas jóvenes que han alterado el “orden establecido”. Pero la tragedia aparece seguida, íntimamente ligada a la situación ambiental. Rodríguez, a cuyo hijo mayor han detenido por robar un cochino, solicita la ayuda de Cristóbal, amigo del alcalde; pero éste, pese a las instancias de su propio hijo Juanelo, elude la

papeleta. La tragedia no está en Rodríguez, sino en el enfrentamiento de padre e hijo: mientras Cristóbal razona con los pensamientos acomodaticios de “¡qué me importa a mí la censura! Yo muelo mi caña y no tengo problemas... ¡Allá los políticos que se fajen entre ellos...!”. Su hijo no piensa igual; opina que es horrible que en la Habana no se pueda salir a la calle, que al hijo de Rodríguez se lo lleven a Matanzas, “en Matanzas me lo van a moler a palos, si llega vivo”, porque dio asilo en su casa y curó a un estudiante huido. Mientras su padre aprecia todo lo que tiene, lo que ha conseguido, Juanelo lo desprecia: “Tu finca, tu casa, tu caballo, tu caña. ¡Mierda! Trabajas para tener, tener más, tener, siempre tener y tener. Por tres pesos que es lo que tienes. Porque tú tienes tres y tienes que suplicar a los que tienen cinco. Y ellos se arrastran delante de los que tienen diez. Para después arrastrarse todos delante de los que tienen dólares”. Y cuando el padre replica que es muy fácil hablar con el estómago lleno, el hijo contesta: “Te estás hundiendo, papá. Te estás hundiendo. ¿No ves que esto se está hundiendo? No hay razón para vivir como vivimos”. Y le lleva hasta la confesión sincera: “¡Pues robé coño! Tuve que robar o me aplastan. Si no, no había forma de salir de aquella mierda”. Su discusión es interrumpida por la noticia de que al hijo de Rodríguez lo mataron en la carretera cuando intentó huir; y Juanelo, diciendo a su padre que vuelve enseguida echa a correr “para llegar a la sierra”. Con este texto dramático, Estorino refleja una situación ambiental, busca las causas de la política y la revolución, tal como las entiende el pueblo medio, que la refiere siempre a sus intereses y a su conciencia, según los personajes. Juanelo representa el proceso histórico; mientras su familia no quiere entender de la situación que les rodea, mientras las van disculpando, el hijo que la siente se ve lanzado por ella, por la falta de conciencia de sus padres y por la toma de conciencia que él ha hecho ante la situación hacia la sierra, donde se unirá a los “peludos”:

Cristóbal se queda solo. Entra Juanelo. Viene de prisa, pasa para su cuarto. Sale con un jacket de piel en la mano.

CRISTÓBAL.- ¿Te vas?
JUANELO.- No te vi cuando entré.
CRISTÓBAL.- Tus amigos nos tienen sin luz otra vez.
JUANELO.- Tengo que irme.
CRISTÓBAL.- Es mejor que no salgas. Estuve hablando con Alfonso.
JUANELO.- ¿De Tavito?
CRISTÓBAL.- No, de ti.
JUANELO.- Yo fui a verlo. El muy...
CRISTÓBAL.- Me lo dijo. Y me dijo la estupidez que hiciste. Te fuiste hasta el cuartel con Rodríguez, ¡y no sacaste nada!
JUANELO.- Me están esperando.
CRISTÓBAL.- ¡Que se aguante! Dice Alfonso que el teniente me andaba buscando, para que te diera un consejo. ¡Que te estés quieto!
JUANELO.- Alfonso y el teniente y el teniente y Alfonso me tienen lleno ya con sus consejos. Todo el mundo me habla de estarse quieto.
CRISTÓBAL.- Juanelo, ¿tú estás buscando que te maten como a un perro?
JUANELO.- No. Procurando que no aparezcan muchachos, amigos, Tavito o cualquier otro, que no aparezcan tirados en las calles, muertos, como perros.
CRISTÓBAL.- ¿Y por qué tienes que ser tú el que se encargue de eso? ¿Qué te importa?
JUANELO.- Porque no quiero que me maten como un perro. Esto parece un juego. Tienes que estarte quieto para seguir vivo, pero tan quieto que parece que no estás vivo. A mí no me gusta estarme quieto. Ya me lo dijo el teniente: Voy a hablar con tu padre, que te estás poniendo zoquetico.
CRISTÓBAL.- ¿Y a dónde vas ahora?
JUANELO.- Vamos a hacer la última gestión. ¿Tú sabes que lo torturaron, verdad? Y que se lo quieren llevar para Matanzas, eso dicen. Para que aquí no lo vean. Porque en un pueblo chiquito todo se sabe. Todavía lo tienen aquí. (Se le acerca.) Si quieres, ven conmigo. Todavía puedes.
CRISTÓBAL.- ¿Crees que voy a exponer todo lo que tengo por ese guajiro?
JUANELO.- Me voy.
CRISTÓBAL.- Espérate. ¿No ves que él se ha metido en líos porque le dio la gana?
JUANELO.- Porque le dio la gana, no. Por ayudar a un herido, nada más, ni siquiera le encontraron armas. Lo único que hizo fue ayudarlo.

CRISTÓBAL.- Pues que se busque quien lo ayude ahora. Yo tengo mi finca que atender. De eso vivo.

JUANELO.- Tu finca, tu casa, tu caballo, tu caña. ¡Mierda!

CRISTÓBAL.- Mira cómo hablas. No me grites.

JUANELO.- No, puedo decírtelo bajito. ¿Qué hemos sacado de eso? ¿De todo lo que tienes? Vives trabajando sin descansar. ¡Sí! Hecho una bestia. Trabajas para tener, tener más, tener, siempre tener y tener. Lola disfruta más que tú, cualquiera disfruta más que tú. Por tres pesos, que es lo que tienes. Porque tú tienes tres y tienes que suplicar a los que tienen cinco.

CRISTÓBAL.- No tengo que pedirle nada a nadie.

JUANELO.- ¿Qué te pasó, hoy por la mañana, en Matanzas? Y ellos se arrastran delante de los que tienen diez. Para después arrastrarse todos delante de los que tienen dólares.

CRISTÓBAL.- A ti te es muy fácil hablar así. Es muy lindo, muy limpio. Óyeme, Juanelo, tú eres un chiquillo, has crecido sin que te falte nada. Es muy lindo hablar con el estómago lleno, con el estómago lleno de hablar de los que no comen. A ti no te falta nada: ni comida ni ropa. ¡Y tienes una casa! Puedes darte el lujo de decir todo eso porque cuando naciste le regalaron a tu madre talco y jabones y cucharitas de plata. Porque tenía jabones y cucharitas de plata de sobra. Por eso. Si no, te hubieran tenido que envolver en un trapo, ¡y ya! También yo pensé como tú, cuando tenía tu edad, sí, pero yo tenía razón. Porque estoy seguro que a mi madre no le regalaron jabones, ¡y menos cucharitas de plata! Porque estaba pegada a una batea, lavando las ropas de los hijos de otros. ¿Y tú pretendes que yo bote lo que tengo? Yo me quejaba por lo que no tenía, ¡y ahora vienes tú a despreciar lo que tengo! Lo que quiero es llegar allá, sí, donde dices que tienen diez.

JUANELO.- Yo no digo que lo botes. Pero que vivas para eso.

CRISTÓBAL.- Tengo que protegerlo. ¿Cómo voy a hacerlo? Voy a ir allí a decir: Suelten a ese muchacho, yo me hago responsable. Bien. Y cuando una semana después, esté metido en un lío ¿a quién van a preguntarle? ¿A ti?

JUANELO.- Pero lo van a matar, papá.

CRISTÓBAL.- ¿Y yo qué puedo hacer?

JUANELO.- Te estás hundiendo. ¿No ves que te estás hundiendo? No hay razón para vivir como vivimos.

CRISTÓBAL.- Me hablas como si yo fuera un criminal. No soy distinto al resto. Pero eres joven, ¡y no entiendes! En la vida hay que pelear para ganar terreno. Con los dientes. A mordida limpia, como he peleado yo, para ir arrancando pedazo a pedazo lo que necesitas. Porque si no tienes nada, nada vales. Fui un tiznao siempre, ¡y era joven! y no había muchacha que me mirará. ¡No!

Las cocineras y las guajiras, ésas sí. Pero las muchachas que iban al Liceo, ni una, ni una se fijó en mí mientras no tuve un kilo. Y yo era el mismo hombre que soy ahora. ¡Ah!, pero tu madre supo muy bien decirme que sí en cuanto fui dueño de la bodega. Y de la logia, de la logia me mandaron a buscar cuando compré las primeras cinco caballerías. Y me eligieron presidente del Liceo cuando compré la finca de Rodríguez.

JUANELO.- Cuando se la robaste.

CRISTÓBAL.- ¡No, no! Comprende eso. Es la vida que es así. El no pudo pagar. Robar es coger una cosa por la fuerza. El no pudo pagar, y la ley me dijo: esa finca es suya.

JUANELO.- Pues hay que cambiar la ley, para que Rodríguez tenga tranquilidad

CRISTÓBAL.- ¿Tranquilidad? Eso no llega nunca. Siempre hay un nuevo escalón que subir. Esta es la vida como todo el mundo la entiende. Tu casa, tu negocio, tus amigos. En esto vives y con esto tienes que vivir.

JUANELO.- Entonces, hay que cambiar la vida. Echarlo todo abajo.

CRISTÓBAL.- ¡Y tú vas a decidir la vida de los demás!

JUANELO.- ¿Quién va a decidir la mía? Hay un montón de gente que quiere cambiarlo todo. Allá arriba están, en la Sierra. Llevan allí un año y medio y cada día son más.

CRISTÓBAL.- Van a acabar con todos.

JUANELO.- Eso lo vengo oyendo desde que llegaron.

CRISTÓBAL.- Tienen que acabar con todos.

JUANELO.- Cada vez que matan uno, suben diez. Ya están peleando en Santa Clara; aquí está Tavito, ayudando a un herido, aquí...

CRISTÓBAL.- Si, aquí estás tú, parado ahí, echándome en cara cómo vivo. ¡Como si yo fuera a permitir que venga alguien a decirme lo que tengo que hacer! Tú no sabes lo que dices. ¿Tú sabes lo que dices? Si te has pasado la vida sin hacer nada. Comprende, Juanelo, compréndeme. Oye bien. Necesitas tener, tener más cada vez para que te respeten.

JUANELO.- Yo no necesito el respeto de esa gente.

CRISTÓBAL.- Para que te oigan. ¡Hasta para que te quiera una mujer! Voy a decirte una cosa que... ¡Pero tengo que convencerte! Tú no puedes odiarme así, Juanelo. Y quiero aclararte, para que no vivas -¡veo que estás leyendo mucho!- con la cabeza llena de ideas: están bien en los libros, en la escuela, en los discursos. Pero vivir, vivir día a día, ¿tú entiendes, Juanelo? Yo no era nada. ¡Nada! Menos que un guajiro, menos que una bestia. Y estaba en aquella bodega, desde que aclaraba, doblando el lomo sin parar hasta que llegaba la noche. ¿Y qué me pagaban? Diez pesos y la

comida. ¡La comida! ¡Y cómo entraba dinero en aquella bodega! ¿Cómo les cobraban a los guajiros que venían con sus vales? ¡El doble, el triple! se le ganaba a todo. Y aprendí a llevar los libros. ¡Ríete! Siempre te ríes cuando lo cuento. Hay cosas que duelen, que uno no sabe cómo decirlas... Tú eres mi hijo y estás ahí, esperando a ver qué digo. Pues robé, ¡coño! Tuve que robar o me aplastaban. Si no, no había forma de salir de aquella mierda.

JUANELO.- Papá.

CRISTÓBAL.- Vete, si quieres. Vete a luchar con todos éstos que hablan de ideas, de libertad, de justicia. ¡Que vengan a hablarme a mí de justicia! ¿Quién nombra los jueces? Los nombran los de arriba, para ayudar a los que están arriba. Y yo he querido siempre allanarte el camino; que estuvieras arriba. Con lo que fui ahorrando, ¡vamos a decir ahorrando, compré una bodega! Una bodeguita, casi un puesto de frutas. Pero ya yo sabía cómo era el negocio; aprendí con Eliseo. Después pude comprar la de Eliseo. Ya estaba en el camino; ya es fácil, después que tienes algo. Es fácil después que sabes cómo funciona el engranaje: tienes que pegar, engañar y pegar, pegar siempre más duro para que no haya contrario. Ahora dime, ¿qué hago? ¿Voy a jugarme treinta años así como así? ¿A la suerte de un guajiro? Esto lo defiendo como gato boca arriba ¡contra cualquiera! (Pausa.) Juanelo no tienes por qué irte.

JUANELO.- Yo no dije nada de irme.

CRISTÓBAL.- No. Pero se te nota, se nota en cualquier cosa que dices, aunque estés hablando de una silla. ¡Las Ideas! Estás a punto de empezar a correr hasta que llegues allá arriba. Y esa mujer ¡se sabe bien que está con ellos! ¡Me lo dijo Alfonso!

JUANELO.- Pues denúnciala.

CRISTÓBAL.- No es cuestión de denunciar a nadie. Yo no soy chivato. Yo me quedo en mi casa, cuidando lo mío. Sin mezclarme. La política para ellos. Yo, aquí, esperando.

JUANELO.- Pues no puedes. Tienes que estar en un lado o en otro.

CRISTÓBAL.- Esa mujer te llena la cabeza de cosas.

JUANELO.- No papá, no es ella. Ella me abrió los ojos, nada más, pero yo... ¡Ahora yo miro con los ojos bien abiertos! ¡Yo estaba detrás de ti! ¡Siempre detrás de ti! Oyéndote a ti, oyendo a los que venían a verte. Yo estaba mirando siempre con los ojos tuyos, con los ojos de ellos. Y muchas veces no me gustaba lo que estaba mirando, aunque no fuera con mis ojos. ¡Siempre hablando de negocios! No creas, no creas que uno dice siempre lo que piensa. Yo creo que nunca he dicho lo que pienso. Porque uno se ve distinto a los demás y tiene miedo. Yo pensaba que era yo. Porque, ¡si todo el mundo se reía siempre!, ¡todo el mundo le

tiraba piedras a los perros! Era yo. ¡Y nadie me dijo nunca que se podía ser distinto! Tú mataste un caballo a sogazos y yo corrí a quitarte la soga. ¿Cuántos años tenía yo? ¿Doce? Da igual, once o doce. Cuando corrí a quitarte la soga, me rozaste sin querer y se me hizo un morado. En casa de Tavito me pusieron alcohol, pero no me ardió, porque por la ventana se veía el caballo, tirado en la guardarraya. Eso se me había olvidado. ¡Qué día el de hoy! Déjate de lloriqueos, me dijiste, estaba muy viejo, por eso no podía con el carretón. Y me aguanté el lloriqueo. Y después me reí, como se rió todo el mundo cuando se cae una vieja o cuando le dan una pedrada a un gato. Y me reía siempre como se ríen los demás, no como yo quería.

CRISTÓBAL.- Hay que ser así. Tú mismo dices que todo el mundo es así.

JUANELO.- No, los obligan a ser así.

CRISTÓBAL.- Da igual. Hay que pelear todos los días. Cuando te levantas, por la mañana, tienes que pensar: ¿contra quién estoy hoy?

JUANELO.- No, no. Yo no quiero vivir así. Lola no pelea.

CRISTÓBAL.- Porque no tiene nada.

JUANELO.- Pues yo estoy con Lola, con Tavito. Estoy con ellos; si hay que pelear, estoy con ellos, para poderme reír como yo quiero.

CRISTÓBAL.- Porque no tienen nada.

JUANELO.- ¿Y todo esto para qué sirve? Aquí sobran cosas.

Lola entra agitada.

LOLA.- Juanelo, ¿sentiste los tiros?

JUANELO.- ¿Qué tiros?

LOLA.- Tavito... Lo mataron. Dicen que quiso huir cuando lo llevaban para Matanzas. Le tiraron, le tiraron y le tiraron. Allá está, muerto, en la carretera.

Pausa. Cristóbal y Juanelo se miran. Cristóbal sale, vencido.

JUANELO.- Ya no hay que hacer ninguna gestión.

LOLA.- Sí. Ya no puedes quedarte aquí. Queda una gestión. Ella te espera a la salida del pueblo. Ella no puede quedarse tampoco, ya nadie cree lo de la prima enferma. Nadie es bobo. Saben que vino huyendo de La Habana. Ya no puede quedarse más tiempo. Te espera, me lo dijo; después que encontraron a Tavito me lo dijo. Te espera a la salida del pueblo. Una máquina los va a recoger. ¡Y hasta La Habana!

JUANELO.- No. Hasta la Sierra.

LOLA.- Después.

JUANELO.- No. Quiero correr hasta llegar arriba. Me voy.

LOLA.- Coge tu jacket. Allá arriba hace frío.

JUANELO.- ¿Tú crees que me va a crecer la barba?

LOLA.- Seguro. Cuando bajes, vas a traer la barba más larga de todas. Tal vez entonces yo no diga: ¡flor de un día! Y voy a tener un montón de negritos.

JUANELO.- Sí. Unos negritos retintos, ¡lindísimos!

LOLA.- (Lo abraza.) Cuídate.

Juanelo sale. Lola se queda en la ventana, mirando cómo se va. Afuera.

ROSA.- Juanelo, ¿a dónde vas?

JUANELO.- En seguida vuelvo.

ROSA.- No te vayas. Todo está oscuro.

JUANELO.- En seguida vuelvo.

ROSA.- (Entrando. A Lola.) Te hacía en tu casa.

LOLA.- Se me quedaron las llaves.

ROSA.- (Acariciándose la mejilla.) Dándome besos a esta hora. Ese muchacho siempre anda corriendo. (Se sienta.) ¡Estoy cansada! Lola, mañana hay que limpiar.

LOLA.- Sí. (Sale.)

ROSA.- (Pausa.) Esta casa está que da asco. TELÓN (p. 65-72).

El dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas en *Acto cultural* escrita en 1976 presenta un texto dramático, donde realidad, historia y ficción conviven desde la acertada orquestación de tres niveles simultáneos en los cuales funciona la obra. Ubicada en los primeros años de mil novecientos, el autor resalta primeramente, el espectáculo teatral es el acto cultural del título, con el público como asistente a dicha manifestación; por consiguiente, tiempo real y tiempo escénico son idénticos. En los noventa minutos que puede durar la obra, la Junta Directiva de la Sociedad Louis Pasteur escenifica “Colón, Cristóbal, El Genovés Alucinado”, escrita por su Presidente, *Amadeo Mier*, que, como su título lo indica, presenta al descubridor como un ser aferrado a una visión cuya dimensión o características ignora. Colón y los otros personajes de su historia son recreados en su diario vivir, sin ningún tono épico, cumpliendo rutinas no tan diferentes a las que rigen las vidas de los aficionados que esta noche los están interpretando. Unos y otros comparten deseos de explorar sin poseer la valentía necesaria para tal empresa. En este segundo nivel, Cabrujas logra mejor que nunca es toda su producción presentar la Historia como

espejo donde los que la reverencian pueden verse. También logra escribir un libreto de una ópera, si se quiere bufa-grotesca, con la pequeña obra compuesta por arias, duetos, tríos, y un tono operático que hábilmente sirve para guiar al espectador por los confines oscuros y conmovedores del tercer nivel en que funciona *Acto cultural*: la vida íntima e inexorablemente compartida de los seis miembros de la Junta Directiva. Sus confidencias que son más bien reiteraciones de secretos públicos, los ahogan y no permiten que las sonrisas del lector y futuro público lleguen a ser risas sino que las transforman en muecas agrias.

Cuando *Herminia* se refiere a la madre de *Purificación*, dice que “estará en sus rutinas, muerta tal vez”, y ella misma amplía el concepto un poco más tarde, aclarando que “en Ejido todo tiene la misma voz y el mismo nombre. Si acaso, una mancha en el delantal de las mujeres de Ejido, es el único accidente”. *Amadeo*, el presidente-autor, es quien más agoniza mientras vive porque al mismo tiempo que pregunta: “¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido cuando tiene una fantasía?”, se consuela repitiendo: “Que nadie pierda las esperanzas”. No se puede perder porque no se tiene más nada que un minuto de silencio solicitado al final de la obra: un minuto de silencio que se les convierte en vida.

Comenzando con la entrada de Secretario de la Junta, *Francisco Xavier* que “deposita el acta y declara inaugurada la ceremonia”, *Acto cultural* se convierte en una ceremonia donde ritos diferentes se desarrollan simultáneamente: el presente, el pasado histórico; y el vivir sin presente o futuro, sólo con un pasado que agobia y frustra. El autor obliga al lector y al público a participar en esos tres ritos, desde su mera presencia como asistente al acto cultural, su distanciamiento que resulta divertido frente a la peculiar versión de la vida de Colón, y su complicidad al verse espejo que son las vidas de los miembros de la junta. Lo que hace parecido al principio

una cursilería -casi una burla- resulta finalmente un drama de los personajes, el lector o público:

(Tras un bastidor se transparentan las siluetas de Herminia, Antonieta y Purificación, representando a Palas Atenea, Melpómene y Talía)

COSME.- ¡Damas y caballeros de San Rafael amado: una vez dispuesto el escenario con primorosa decoración, uy bien pensada, se presenta ante ustedes la propia Historia Universal del Hombre, representada por la señorita Purificación Chocano, secretaria de actas y correspondencia de la Sociedad Louis Pasteur! Pido un cálido aplauso para ella.

(Con aplauso, entra Purificación Chocano, caracterizada como la Historia Universal)

PURIFICACIÓN: Como soy la Historia Universal

permítome hablaros en reflexivo

con alguno que otro vocativo

para contaros, con vuestra indulgencia,

la verídica historia de Colón, Cristóbal,

el genovés alucinado y errabundo.

Pídoos la atención más ordenada,

para recorrer los trances de su vida,

sin duda ejemplar y provechosa.

Hombre es Colón del cual sábese a medias

su incierto origen se ignorado parto

y hay quien piénsale judío sefardita,

portugués humilde o genovés tunante.

Que no os asuste tamaña incoherencia

pues es la patria una cuestión de acento.

Si un mundo descubrió con su paciencia

raro es que al mundo le importe esta conciencia.

Y así lo vemos en europea cama

renegando de la incomprensión humana.

(Durante el Prólogo, entra Amadeo Mier, caracterizado de Cristóbal Colón, y Herminia Briceño, viuda de Petit, representando a la esposa de Colón. Tras verdaderos esfuerzos para pasar inadvertidos, se acuestan en el colchón de Antonieta y fingen dormir. Se retira la Historia Universal y el drama comienza)

AMADEO: *(Despertándose sobresaltado)* ¡Acabo de tener un sueño!

(Herminia murmura algún fastidio. Amadeo la despierta)

AMADEO: ¡Despierta, Isabella! ¡Acabo de tener un sueño!

HERMINIA: *(Con evidente malhumor)* ¡Tú y tu maldita megalomanía!

AMADEO: (*Visionario*) ¡Era ella...!

HERMINIA: ¿Quién?

AMADEO: (*Exaltado*) ¡La promesa! ¡Era ella!

HERMINIA: (*Se incorpora repentinamente*) ¡Quítate las sábanas! ¡Fuera las sábanas! ¡Quiero verte el pudendo! ¿Dónde tienes el pudendo? ¿A quién viste? ¡No te escondas bajo la sábana! ¿Con quién estabas? ¿Con quién soñabas? ¿Con la hetaira boloñesa? (*Intenta arrancar las sábanas pero no lo consigue*) ¡Hay pruebas allí, bajo esa sábana!

AMADEO: (*Sin prestarle atención*) Isabella...

HERMINIA: (*Inclemente*) Te conozco. Palmo a palmo, te conozco.

AMADEO: (*Sin oírla*) El sextante. Quiero el sextante. ¿Dónde está el sextante?

HERMINIA: ¡A mí no me engañas tan fácilmente!

AMADEO: ¡El sextante! ¡Necesito el sextante!

(*Amadeo busca junto al colchón*)

HERMINIA: Caca vez que piensas en esa puta boloñesa comienzas a buscar el sextante. ¡Me parece una indecencia!

(*Amadeo encuentra el sextante bajo el colchón*)

AMADEO: Había frutas, Isabella, y yo adivinaba las frutas.

HERMINIA: (*Amenazante*) ¡Pero un día voy a podarte y te acordaras de mí! ¡Veremos si retoñas con tus frutas!

AMADERO: (*Interrumpiendo*) Bandadas de pájaros que volaban sobre el mar. Había mar, Isabella, y todo se oscurecía en el norte, pero yo no sabía del norte porque estaban aquellos árboles, y la arena, Isabella, como cebada, una arena floja donde provocaba hundirse y retozar...

HERMINIA: ¡Es la cosa más asquerosa que he escuchado en toda mi vida!

AMADEO: Entonces vinieron ellos Isabella...

HERMINIA: (*Adivina*) ¡Los propietarios del burdel! ¡Los estoy viendo!

AMADEO: ...aparecieron tras los árboles y me sonrieron... "Cristóbal, ¿cómo estás?" Y yo me quería quedar allí, Isabella, con el áncora y el catalejo y la bitácora, convertido en pájaro que sobrevolaba la copa de aquellos árboles. Era América, Isabella. Sé que no debo decir América, pero como son las dos de la mañana, puedo permitirme una premonición. Era América.

HERMINIA: ¡No me engañas!

AMADEO: (*Cada vez más inspirado*) Y yo perdía sobre aquella vastedad de montañas y cóndores y ñandúes hasta encontrar la pampa al final de la arena mullida y el montón de equinoccios... ¡Dios mío, los árboles...! ¡Dios mío, las arañas y los bisontes! ¡Los jaguares, las llamas, los jabalíes, las perlas, las salinas y el oro...! ¡El oro, Isabella...! ¡Ciudades de oro! ¡Un hemisferio de oro...! Y

todo está aquí, en este sextante, y la tradicional astucia náutica de los genoveses. *(Repentinamente furioso)* ¿Cómo se te ocurre hablarme de una insípida puta boloñesa, un faux pas anecdótico, en un momento que yo presiento histórico? ¡La bitácora! ¡Busca la bitácora! ¡Quiero anotarlo!

HERMINIA: ¡No me grites!

AMADEO: *(Sublime)* ¡Es mi otra voz la que te habla! ¡Y mi otra voz grita porque es más ancha que este planeta! ¡Quiero la bitácora! ¡El cuaderno de piel...! ¡No puedo detenerme!

HERMINIA: *(Súbitamente empequeñecida)* ¿Dónde la pusiste?

AMADEO: ¡Qué sé yo dónde la puse! ¡Deberías estar pendiente de lo que hago, en lugar de esa domesticidad indignante! ¡Asciendo al Olimpo y tú tiras de los pies!

HERMINIA: (Más y más pequeña) Debe estar aquí.

AMADEO: Búscala. Cada vez que te veo pienso en una monja, ¡una inmensa madre superiora que supervisa mi vida y ni siquiera es capaz de encontrar mis bitácoras...!

HERMINIA: ¡No dijiste eso hace quince años...!

AMADEO: ¡Qué sé yo lo que dije hace quince años! ¡Hubo más de un conjuro en mi vida! Era tan simple cómo interpretarlo. Siempre estuvo allí...

HERMINIA: *(Continúa buscando la bitácora)* Si supieras que no la encuentro.

AMADEO: ¡Encuétrala! ¿Para qué me casé contigo, entonces?

HERMINIA: *(Encuentra la bitácora)* Aquí está.

(Entrega la bitácora a Amadeo)

AMADEO: *(Toma de cualquier parte una pluma de ganso y escribe)* Hoy tuve un sueño.

(Herminia comienza a cortar unos tomates que vierte sobre un caldero)

AMADEO: Y de pronto vi mi vida y me sentí exiliado, como si alguien me hubiera expulsado de aquel lugar donde yo debía estar. Y de pronto, era muy fácil regresar, porque en el sueño mi lugar tenía un nombre...

HERMINIA: *(Monótona, a ratos patética)* Las mujeres de Ejido cortan tomates en la madrugada, pican cebolla en la madrugada y escuchan las carretas que pasan, por la calle de piedra. Todo tiene la misma voz y el mismo nombre. Si acaso, una mancha en el delantal de las mujeres de Ejido, es el único accidente. El resto es destreza, antes silencio. Pero también hay silencio y todo es cómico como la farsa de los celos. Te despiertas ¿y con quién soñabas? Resulta que soñabas contigo misma. Soñabas que soñabas que te despertabas y estabas soñando con que soñabas y te despertabas...

AMADEO: Y en el sueño yo sentí que mi vida no tenía peso... que era como una vida de pájaro sobre la inmensidad de la tierra... y la tierra se llamaba San Rafael, donde yo, Cristóbal Colón, me desempeño, yo, Amadeo Mier, me desempeño... y sudo... y es sangre lo que sudo, y me siento nadie... cuando el general Castro viene... cuando las puertas se cierran a la hora del café... y yo digo, ¿quién me va acompañar? ¿Quién viene conmigo? ¿Quién me saca de este silencio? Ahora que son las tres de la mañana y yo escucho un caballo que pasa... nada pasa. ¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido, cuando tiene una fantasía?... ¿y quiere descubrir a América o cualquier otra soledad? Hoy sentí que, después de todo, era posible. Yo Amadeo Mier, Cristóbal Colón, a 10 de Febrero de 1490.

(Las luces han descendido. Entra Purificación Chocano vestida de Inspiración Americana, con frutas y destellos solares que repletan una cornucopia). (p. 114-120).

Son muchas las obras de teatro que se pueden traer como ejemplos de ese contar la historia desde la ficción dramática. Tanto en el siglo XX, como en este actual siglo es larga la listas de autores que están en la búsqueda y creación de nuevos discursos que toman como telón de fondo uno o varios hechos históricos y crear ficciones que ayudan a comprender tales situaciones de esa historia oficial que deja de estar en lo inalcanzable y se vuelve comestible.

Para 1985, la dramaturga argentina María Elena Sardi escribe la obra dramática *Las obreras*, dramas en dos actos que se desarrolla en 1904 en Avellaneda, donde un grupo de obreras son explotadas en una lavandería de lanas. Toda esta acción dramática responde al contexto histórico que comenzó atravesar la Argentina desde el siglo XIX: la conciencia de lucha por los derechos del trabajador, la prohibición absoluta de castigar corporalmente a los aprendices, el respeto al trabajo femenino; un caso real y famoso, que es premisa para el conflicto de la pieza teatral, como lo fue el de una empleada que bajando un maniquí pesado, por las escaleras, -ya que estaba prohibido el uso del ascensor a los trabajadores- pierde pie y cae, rompiendo el maniquí, el gerente le hizo descontar el tiempo que permaneció

desmayada en el suelo y el precio del maniquí. A vuelo de pájaro, tal como lo indica la Sardi, estos como otros, fueron los antecedentes que la llevaron a investigar y escribir luego una historia. No toma como protagonista a ninguna dirigente identificable, pero, “sí quise darle voz a todas aquellas mujeres obreras, que ofrendaron su vida solidariamente a la causa del humillado y del desamparado, sin santidades declamadas entre los inciensos caritativos de las sociedades benéficas y que no merecieron el honor de figurar en ningún texto, como verdaderas heroínas de esta tierra”. (Sardi, 2009. p. 77).

Escena Catorce

Unión gremial femenina (la misma noche)

Baja el telón de Unión Gremial, en la oscuridad se oyen gritos de Gringa, Celia y Extras, sube luz y están Vieja, Celia, Delegada y Gringa, rodeando a Luisa que está tirada en el suelo, sobre unas banderas.

VIEJA: (está tratando de colocar el hombro de Luisa, la sujetan) ¡Fuerza Luisa, aguantá! (pega un tirón, se oye un alarido de Luisa) Bueno Luisa, era menester, tenías el hombro afuera (Luisa llora y la consuelan)

DELEGADA: (con un jarro) Dele, es tilo (Vieja le da, Celia la sostiene y la acaricia, Delegada también le da un jarro a la Vieja) Usted también, se ve que lo necesita (Vieja temblorosa, toma)

VIEJA: Gracias (Delegada la sostiene y la sienta suavemente) Me quedo por la Luisa, por si soy útil.

DELEGADA: (sonríe) Ya sé... Bienvenida, compañera (quedan mirándose, Delegada va para adentro)

CELIA: (están Celia y Gringa con Luisa, Gringa canturrea una canción de cuna, Luisa se queja) Luisa, ¿querés algo?

LUISA: Que no me duela tanto.

CELIA: Ya te va a pasar (le limpia la cara con un trapo mojado)

LUISA: Tengo calor.

CELIA: Ya te va a pasar (le pone en la frente el trapo mojado) ¿Mejor?

LUISA: Desde que se murió mi mamá, nunca me habían puesto un paño en la frente... Gringa, ¿todo está listo?

GRINGA: Sí, bella, si bella di Dio, sí.

LUISA: Y las del secadero, ¿qué dijeron?

GRINGA: Tutto a posto, tutto a posto... (se levanta, quedan Luisa y Celia en un círculo de luz, pausa, silencio)

LUISA: Celia...

CELIA: ¿Sí?

LUISA: ¡Quién te ha visto y quién te ve!
 CELIA: ¡Y a vos! (sonríen)
 LUISA: Es cierto, es la primera vez que me dan una paliza por huelguista (ríen y lloran)
 CELIA: Vas a ver como la delegada va a ir con un papel a la lavandería.
 LUISA: ¿Por mí? No le van a hacer caso.
 CELIA: No importa, seguro que en La Vanguardia aparecés.
 LUISA: Te imaginás, ¿yo en La Vanguardia? (ríen) Celia, volvete a tu casa, el Rosendo...
 CELIA: El Rosendo se fue... (se le caen las lágrimas)
 LUISA: Y sí, esto no debe ser fácil pa'un hombre.
 CELIA: Es que para mí tampoco es fácil, porque creo que estoy haciendo bien, pero descuidé mi casa, a mis hijos y a él... es que yo... ¡yo no sé cómo se hace pa'juntar todo! (llora) El Ramoncito, va a tener que salir a trabajar...
 LUISA: Te vamo' a ayudar, Celia, te vamo' a ayudar (baja luz sobre ellas, casi dormidas, agotadas, comienza luz de amanecer y entra sonido, "Hijos del Pueblo") ¿A qué hora salimo'? (están abrazadas, dormidas, se oye en off la voz de la Delegada)
 OFF: A las seis. A las seis salimos de acá todas las obreras. En la Unión general, nos encontramos con los hombres y de allí vamos todos, todos juntos desde Plaza Constitución, hasta Avenida de Mayo, los socialistas, los anarquistas, todos los obreros ¡juntos!
De entre las sombras aparecen los demás personajes y los extras con pancartas, banderas, cartelones, con los nombres de todos los gremios, Fosforeras, Domésticas, UGF, UGT, FOA, PS, Gráficas, Planchadoras, Alpargateras, etc. Luisa y Celia se incorporan y van adelante llevando el cartel de UGF, de pronto suenan disparos y cae la Gringa, Celia toma la bandera roja y negra anarquista que ella llevaba y avanza sobre el público aullando. Suena a todo volumen "Hijos del Pueblo". Levantan a la obrera caída y con ella en brazos siguen adelante. En esa pintura de dolor goyesca, cae luz a cuchillo. FIN. (p. 21-23)

Un texto con *Jazmines en el Lídice* escrito en el 2013 por Karin Valecillos, plantea un discurso dramático desde las miradas de los otros, los que han sido marginalizados por la "verdadera historia", descuidando así las voces de esos sin-nombres que forman y estarán siempre formando parte de los hechos históricos, asomados desde la acera del frente.

En el barrio el Lídice de Caracas unas mujeres (todas familias) se reúnen para festejar la vida que les queda, han perdido a sus seres queridos (hijos, sobrinos y hermanos) entre los muchos ajustes de cuentas por bandas delictivas que suceden a diario en esta barriada, como en cualquier otra. Este real acontecimiento, es el hecho histórico que viene a ser el telón de fondo para que la dramaturga nos sumerja en una ficción donde estos seres “marginales” expongan sus penurias, aciertos y desaciertos con la vida, esa que a cada a una le ha tocado vivir de manera distinta, pero muy unidas por una misma realidad: la realidad histórica de los muchos asesinatos que ocurren diariamente en la barriadas caraqueñas.

Todas se miran. Silencio.

YOLI: ¿Y la cosa es para irse? ¿Irse-irse?

MECHE: Ya Anabel se fue... ¿A eso vinieron todas? Ya saben que no me voy.

YOLI: Yo no... te juro, Meche... que yo... cómo voy a querer... sí... bueno... yo necesito... yo entiendo, yo entiendo, Anabelita... pero también piensa... piensa en uno. No es fácil... Porque de repente en la tarde... O en la mañana... Me acuerdo y me vengo para acá. No hablamos de eso... ¿Verdad, Meche? No hablamos de eso... Pero nos entendemos. Y ella me da un jugo y yo sé que ella sabe que me acordé. Y eso que no es igual, porque Raúl era bueno, Yendris no... Yendris... No... Él no era bueno... Pero duele igual o peor... Porque uno piensa que algo hizo mal. Y eso que le caí a correazos la primera vez que supe que robó, a lo mejor fue eso, que no tenía que pegarle, pero yo qué sé, así me enseñaron a mí y yo hacía caso... Pero Yendris no... Él no.

AÍDA: Te estás metiendo en problemas, Meche.

MECHE: Estoy ayudando. Hay gente que

ANABEL: Dile, Aída... Explícale por favor, porque parece que no entiende.

MECHE: Yo sí entiendo, soltaron al tipo que mató a mi hijo, que yo misma denuncié, y que le vi la cara mil veces en tribunales, que vive tres casas más arriba, que seguro va a volver y nos veremos... en el abasto, en la parada del jeep... o en la panadería donde le dio un tiro a Raúl, y yo voy a pedir dos canillas, cuatro acemitas, lo veré a los ojos, y le pasaré por al lado.

YOLI: Ellos no juegan... Meche... se lo digo... que mi Yendris... bueno... si está donde está... es porque... porque tampoco jugaba...

DAYANA: Por eso la moto... no la pusieron ahí de gratis.
ANABEL: ¿Cuál moto?
AÍDA: ¿Cuál moto, Meche?
MECHE: Uno que se equivocó de estacionamiento.
YOLI: La marcaron. Tú sabes... eso es así... un mensaje.
ANABEL: Mamá, no hay necesidad...
AÍDA: Cuando te digo que el proceso es lento...
MECHE: Es que no va a pasar nada...
ANABEL: Mamá, ¿puedes mirarme?
MECHE: Dile a Anabel que ya la miré bastante... La vi irse por la Calle Real... como vi irse a Raúl... el día...
SANDRA: El día que lo mandé a comprar pan...
MECHE: El día que lo mandaste a comprar pan.
ANABEL: Ya comienza la cadena de las culpas...
MECHE: Nadie le está echando la culpa a nadie...
ANABEL: Es como si yo te culpara por la muerte de Eduardo porque le gustaban más tus empanadas que las mías... y esa tarde, en lugar de agarrar para la casa, se vino solo... y bajándose de esa camioneta...
DAYANA: Entonces la culpa es mía porque nunca tuve pa' comprarle una bicicleta a José... y siempre quiso una...
SANDRA: Ya lo que pasó no lo podemos resolver... pero tal vez... en otro lugar pueda estar más tranquila.
MECHE: ¿Qué sabes tú, Sandra?
SANDRA: No, no sé... no sé nada, yo solo las veo porque estoy afuera, porque soy la mujer de Raúl... y no la mamá, y tal vez no entiendo ni lo que siente... ni lo que sienten ninguna... porque no tengo hijos... no tengo porque me mataron a mi marido. Yo sé que Aída entiende, que Yoli entiende... y me siento afuera del dolor de todas porque no soy mamá... porque tengo treinta y seis años y no sé si lo sea algún día.
MECHE: A lo mejor Dios te está evitando una tristeza.
SANDRA: O una alegría. Porque yo la conocí feliz... feliz cuando Raúl venía por las tardes y se le guindaba de la cintura... cuando la sacaba a bailar y la distraía de la cocinadera y la planchadera... ¿Por qué ahora todo tiene que ser esta tristeza... si él no era así?
MECHE: Porque no es un muerto... son tres... tres... un hijo, dos nietos... en un mismo barrio. Es el hijo de Yoli, es el hijo de Aída... y la gente solo ve números... números... y dicen y eso que no es Irak... Irán... pero solo lo dicen... y después siguen con su vida. Para las únicas que la tristeza no es un número es para nosotras... que ese número tiene nombre y apellido, y le gustaban las arepas y las empanadas...
YOLI: Y el pollo frito... a Yendris le gustaba el pollo frito.

MECHE: La gente cuenta... cuenta los que entran a la morgue de Bello Monte... yo también sé sacar cuentas: Dos... dos eran las arepas que se comía en la mañana. Tres las horas de parto cuando lo parí... Siete los años que tardó en sacar la universidad. Cuatro los hijos que quería tener. Y puedo seguir contando...

DAYANA: Mamá, no se ponga así...

MECHE: ¿Y cómo quieres que me ponga? Yo solo quiero que un día dejemos de sacar cuentas... se murieron más el mes pasado que este... cuando no se tiene que morir nadie... así de sencillo... nadie... La gente se escandaliza... ¿y qué más? Hay algunas mamás que la entrevistan por televisión, ¿y qué van a decir? ¿Qué era un malandro? No, que era su hijo, y así fuera el peor de todos no merecen que los maten así, porque para eso hay leyes... bueno, de eso sabe mejor aquí Aída.

AÍDA: Creí que sabía... Cuando me llegó aquel caso, no podía pensar en nada malo, estaba haciendo mi trabajo. La primera vez que me amenazaron por teléfono quise creer que era como una pesadilla, pero que nada de lo que me dijeron pasaría... y pasó...

MECHE: Imagínate entonces, Sandrita... Y yo sé que él era feliz... que era todo alegría. Él fue el que me llegó un día con esa idea de sembrar flores... Vamos a sembrar estas flores, mamá... jazmines, son bien bonitas... y huelen sabroso. Yo le hacía caso en todo, en todo... y allí están... sus jazmines... Tal vez sí, soy la loca que no piensa, la loca que siembra jazmines... ¿Qué es lo que son los jazmines, Aída?

AÍDA: "Regalo de Dios..." significa "regalo de Dios".

MECHE: Como Raúl... como ustedes... Y no hago lo que otros esperan... No sé, no soy así. Prefiero quedarme y verle la cara al que me lo mató... que él sepa que yo sé... que no me olvido. (...)
(p. 40-42).

Existe una dramaturgia que se apropia de los referentes del pasado colectivo (en algunos casos) y los reelabora, para propiciar así miradas diferentes de las del historiógrafo. Como estos ejemplos, que repercuten en América Latina, existen también antecedentes en la evolución de las civilizaciones y de la literatura apegados a los aportes que se obtienen de significativos hechos históricos que han y siguen siendo de transcendencia mundial. Por nombrar algunas producciones literarias, se encabezaría desde la Grecia Antigua con la *Odisea* (siglo VIII a. C) o la *Ilíada* (siglo VIII a. C), ambas de Homero, nuevamente se señala *Agamenón* (458 a. C) de Esquilo,

por su realce a este importante militar para Micenas, como lo fue Agamenón, aparte de ser rey, y esa conexión que existe con el autor, resaltando que Esquilo fue militar, guerrero para el momento histórico que vivió; por eso el autor nos presenta el regreso de Agamenón, rey de Micenas (aunque se le llama rey de Argos, cuando Argos se refiere al Peloponeso y no a la ciudad de Argos), de la guerra de Troya sólo para encontrar la muerte. Esperándole en casa está su esposa, Clitemnestra, quien ha planeado su muerte en venganza por el sacrificio de su hija, Ifigenia. Más aún, durante los diez años que ha durado la ausencia de Agamenón, Clitemnestra ha establecido una relación adúltera con Egisto, primo de Agamenón y descendiente de una rama desheredada de la familia, quien está decidido a recuperar el trono que cree que legalmente le pertenece. Otra obra histórica, *Las Troyanas* (415 a. C) de Eurípides; entre otras epopeyas o tragedias griegas.

A lo largo de la Historia oficial (en el viejo mundo) la literatura, desde sus temáticas, períodos, estilos, corrientes y estéticas ha estado presentando discursos literarios, en los géneros de la narrativa y la dramaturgia. Toda obra literaria está fundamentada en un contexto histórico, por ende se hace histórica, así no plantee temas o hechos históricos. Toda obra literaria se fundamenta y argumenta de la historia. Toda novela o drama necesita de la historia, porque toda novela y todo drama reflejan la historia desde su propia realidad, creando así una nueva realidad ficcional. Así, por seguir en correspondencia con períodos como el Siglo de Oro Español, resaltaron novelas o dramas históricos como *Numancia* (1585) de Miguel de Cervantes, *El alcalde de Zalamea* (1636) de Pedro Calderón de la Barca, entre otras. Con la Inglaterra de Isabelina (1558-1603) Shakespeare no sólo se destaca con sus dramas históricos que ya se han nombrado, sino otros, como Marlowe dejan la obra dramática *Eduardo II*, nombre completo: *El problemático reinado y la lamentable muerte de Eduardo II, rey de Inglaterra, y la trágica caída del orgulloso Mortimer* (1592), por lo que puede ser

considerada una de las primeras tragedias basadas en la historia de Inglaterra, un subgénero que alcanzaría gran esplendor poco tiempo después en la pluma de William Shakespeare. O John Ford escribe en el período de 1629-34 el texto teatral *Perkin Warbeck*.

Así podría ser extensa la lista de ejemplos de las obras literarias históricas que han sido elaboradas a lo largo del mismo desarrollo histórico vivido por cada país, enmarcada en esa Historia oficial y única que ha sido presidida desde una mirada positivista y unilateral, y donde es a través de la narrativa o de la dramaturgia que surgen nuevas focalizaciones de historias, historias insurgentes, presentación de sujetos que han estado a la periferia y que es a través de los planteamientos que se generan desde la ficción histórica que cobran una significada relevancia e importancia para el trabajo. En tal sentido, se enumeran otros ejemplos que amplían y sustentan como antecedentes de este capítulo y de toda la investigación: *Woyzeck* (1836-37) de Georg Büchner, *Mariana Pineda* (1923-25) y *El sueño de la vida* (1929) ambas obras de teatro de Federico García Lorca, *1984* (1947-48), *La rebelión en la granja* (1945) ambas novelas de George Orwell, *Un enemigo del pueblo* (1882) de Henrik Ibsen, los dramas épicos de Bertolt Brecht: *Terror y miseria del Tercer Reich* (1938), *Madre coraje* (1939) y *Galileo galilei* (1939).

Muchos lectores suponen que los mitos griegos son o fueron reales. Que Troya es un fantástico lugar que no solo existió en *La Ilíada*, sino que así fue siempre: un fantástico lugar. Por eso, los grandes dramaturgos griegos han construido a partir de los mitos, historias que forman parte hoy día de su desarrollo intelectual, social, cultural e histórico. El discurso literario que estos han construido, ha intentado capturar la historia, aprehender y fijar el pasado con la mirada parcial de cada cultura y de la época en el que cada uno vivió, por ende, ha sido referente a lo largo de la evolución de los

discursos literarios esa vinculación entre la historia y la ficción dramática que reinterpretando el pasado actualiza ese pasado. Diría Rivas (2004): “Surge de nuevo otro texto (...) a lo largo de la historia, los textos literarios han buscado reconstruirla”. (p.103).

Georg Lukács aportó en la *Francia de la Revolución* (siglo XVIII), una definición de la novela histórica como un género con caracterizaciones muy específicas: un telón de fondo histórico sobre el cual se construye una anécdota ficticia, que respeta ese telón de fondo al punto de que los hechos ficticios podrían haber ocurrido en contexto presentado. Y esta definición de Lukács puede incluso expandirse y ser aplicable para el género de la dramaturgia.

Otros autores más recientes, en el caso de Menton (1993) utiliza el concepto para dar cuenta de las producciones latinoamericanas más recientes, cuyas características son menos afines al romanticismo y más afines a las concepciones de la historia y a la narrativa posmoderna, incluso cabe dichas concepciones en la dramaturgia: ficcionalización de personajes históricos, juegos de metaficción y de intertextualidad, dialogismo, parodia y heteroglosia, ideas filosóficas propuestas en el interior del texto y distorsión consciente de la historia mediante anacronismos, exageraciones u omisiones.

Se han producido muchos modos de ficcionalizar lo histórico, desde que Georg Lukács emitió un concepto de novela histórica analizando las obras de Walter Scott¹; en tal sentido, resulta necesario reconsiderar esa definición a

¹ Lukács estudió “otras versiones de la novela histórica, pero todas palidecen en comparación a la ejemplaridad de Scott, a quien presenta como precursor de la novela realista, además de considerarlo el creador y máximo responsable de la novela histórica “verdadera” y “clásica” (Unzueta, 1996 p. 37). Cuando es bien sabido que “existen otras alternativas al modelo de Lukács en el estudio de lo histórico en la novela de la época. Estas opciones completarían los aportes que proporcionan los trabajos sobre la novela histórica» (Unzueta, ob. cit. p. 45). Este autor se refiere al romance nacional hispanoamericano, pero también podríamos incluir aquí el episodio nacional. En la base de todo está según Unzueta (p. 44): “la

la luz de las nuevas producciones tanto en el género de la narrativa, como en el de la dramaturgia, y particularmente las que se están dando en Latinoamérica en las últimas décadas.

Entonces, ¿qué se entiende cómo histórico? ¿Qué vincula lo histórico con lo ficcional en la literatura? Márquez (1991) indica: “lo histórico es aquello ocurrido en un lugar que de una u otra manera influye en los hechos posteriores, hasta el punto de dejar alguna huella, de producir alguna consecuencia en el desarrollo ulterior de la vida de ese lugar”. (p.76). Por otra parte citando nuevamente a Rivas (2004) se entiende lo histórico como:

aquellos elementos del pasado cuya trascendencia ha sido o es visualizada por los discursos historiográficos conocidos o no, todos ellos, pues se trata de discursos con grandes variaciones de una época a otra, que abarcan múltiples formas discursivas y múltiples interpretaciones de lo que es la historia o lo que afecta la vida colectiva. Con ellos dialogan, de una u otra manera, los textos que ficcionalizan lo histórico. (p. 33-34).

El discurso historiográfico, como el discurso novelesco y dramático tienen aspectos en comunes, el más evidente radica en la narratividad para la novela y para la dramaturgia en la presentación y desarrollo de acciones que recrean situaciones que van a ser llevadas a escena. Es la narración y la

imposibilidad de definir un género novelesco válido para distintas épocas, la dificultad de definir genéricamente la novela histórica (que lleva a universalizar los modelos específicos o se limita hacer una lista de características genéricas) y la estrecha relación de la novela histórica con las filosofías de la historia de la misma época”.

Hay en la novela histórica múltiples elementos que la configuran: un material histórico conocido y cronicado, y un autor con la intencionalidad de evocar una época pretérita, que no puede dejar, necesariamente, de practicar el anacronismo. No obstante, dentro de esta ecuación falta incluir dos elementos que dan la verdadera clave de este subgénero literario: el contexto y el lector o público al que va dirigida la novela, pues toda novela histórica (como toda producción literaria) tiene lugar en un determinado momento y para un determinado público. El contexto (tradición cultural y literaria) en el que se sitúan tanto el autor como el lector juega su papel, pues hasta el mismo concepto de lo que se entiende por “Historia” puede ser objeto de cambio, de revisión conceptual. También lo es el concepto de novela histórica, pues para reconocer este subgénero literario como tal es necesaria “no solo una manera de escribir sino también una manera de leer el texto y la Historia” (Cristina Pons, pp. 42-43). (Citados por Unzueta, ob. cit. p. 303-306).

representación la forma más común de registrar el pasado, observable así en los registros de la memoria (Sarlo 2005). Es punto de partida tanto para los historiadores, como para los novelistas y los dramaturgos, la imaginación, y esto ocurre desde los tiempos más antiguos, cuando los mitos y la historia convivían en los mismos textos.

En la actualidad la imaginación sigue teniendo un papel importante en la escritura de la historia, por ende, en la escritura de las novelas como de las obras dramáticas. Tanto el historiador, como el dramaturgo y el narrador recrean acontecimientos, los reconstruyen inevitablemente en su imaginación. “La imaginación encuentra un cause en la expresión literaria”. (Rivas, 2004. p. 35).

Afirma Picó (1995):

Los historiadores continuamente acudimos a los resortes de la literatura para exponer, argumentar, comparar, persuadir y resumir. Usamos metáforas, símiles, hipérbolos, sinécdoques, metonimias y todas las figuras literarias del repertorio de la narración. Cuando queremos convencer, traemos nuevas voces narrativas, las de testigos fidedignos, que citamos literalmente (...) Personificamos corrientes de pensamiento, tendencias económicas, avances tecnológicos y cambios políticos, y esos personajes, *La Ilustración*, *La Revolución Industrial*, *La Revolución Francesa*, *El Renacimiento*, avanzan por nuestras páginas sonoramente: “*La Ilustración no quiso considerar...*”, “*La Revolución Industrial desplazó a...* Lo curioso es que después de usar todos estos recursos todavía no insistimos en negar que la historia es un género literario”.

Aunque muchos historiadores no lo admitan, todavía para algunos investigadores y críticos como Rafael Lapesa (1980), Luz Marina Rivas (2004), Rodolfo Usigli (1968), Orsi (2010); entre otros, la historia se encuentra entre los géneros literarios o se fortalece de los géneros literarios. Lapesa (1980) afirma:

(...) es raro que en la interpretación de la historia no influyan subrepticamente los sentimientos personales del autor, a

veces a pesar suyo. (...) El historiador no puede trazar a sus arbitrarios personajes y hechos, como hacen el dramaturgo y el novelista; pero en su tarea hay no poco de creación: tiene que infundir vida al pasado, haciendo que del conjunto inerte de noticias surjan, palpitantes e inconfundibles figuras y ambientes. La pasión, tan dañina para la imparcialidad, ha inspirado muchas de las más bellas páginas de la historia. (p. 187-188).

Por su parte señala Usigli (2010. p. 9):

La historia, como se hace en México, aun la de la revolución, parece no ser hasta ahora más que una zambullida en el pasado y carece de todo sentido de actualidad. En México se cree que la historia es ayer, cuando en realidad la historia es hoy y es siempre. (...) Una historia sin polvos, por eso la pieza que ofrezco ahora tiene un decidido carácter *antihistórico*.

Usigli muestra en sus cuatro piezas antihistóricas (*Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz y El gesticulador*), una historia viva, vivida y escrita en un país como México, cuya columna vertebral es la historia imaginada alterada desde esa historia oficial: “la historia que impedía severamente toda emancipación de orden imaginativo...” (Usigli, 1968. p. 6).

Comienza aquí el debate, donde se concentrarán las páginas de esta investigación, criticar la forma más simplificada de la historia, por el modelo positivista impuesto como discurso hegemónico, desde esa “historiografía” única, donde no hay otra verdad. La antihistoria, la (s) verdad (es) *versus* hipocresía, lo social *versus* lo individual, objetividad *versus* subjetividad; para el pasado, el antídoto era la *antihistoria*; tal como lo define Usigli (ob. cit. p. 11) “es la antihistoria la alteración de la Historia oficial mediante la imaginación histórica: como la creación de personajes que no existieron y su interacción con aquellos que sí existieron para comprender la verdad histórica...” El antídoto contra la subjetividad está en aprender el camino de tomar conciencia objetivamente del papel del hombre en la historia social. En palabras de Usigli (2010. p. 344), “la dramaturgia y el dramaturgo son muy

semejantes a la historia, y por ende al historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquella y aquel tratan todo eso en el pasado, y éstos en el presente”.

La dramaturgia no se ocupa tanto de las verdades ocurridas, de aquello que acontece en un fijo lugar y momento, sino de los sucesos como deben acontecer; la particularidad abarca lo preciso y lo conceptualmente viable, mientras que la historia se ciñe a lo real. Es por esto, y siguiendo los planteamientos en los que profundiza el teatro de Usigli, no es oficio del dramaturgo contar las cosas como ocurrieron, sino como deberían o pudieran haber ocurrido, posible u obligatoriamente.

Orsi (2010. p.156), enfatiza:

Los hechos históricos como tales están desprovistos de sentido si no se engarzan en relatos más amplios y se les dota de una estructura literaria que los haga inteligibles: de un comienzo, un nudo y un desenlace articulados o regidos por un grupo identificable de principios causales.

Entre los textos que intentan revelar o transmitir una realidad histórica y los textos que imaginan un universo ficticio existe una discrepancia que parece puramente discurso y por ende trivialidad; lo cierto es que ésta en realidad no es sino un sello de ciertas fases pragmáticas que perfeccionan la discrepancia entre la acción dramática, la histórica y la ficción: “y es que esas referencias a la realidad externa son, en definitiva, señales que introduce el autor para notificar en el lector que el acto de habla que está llevando a cabo es de cierto tipo y no de otro”. (Orsi, ob. cit. p. 157). El autor de obras dramáticas no se mezcla con la exactitud de todo lo que expresa, mientras el historiador tiene un fiel compromiso con la verdad, que viene a ser lo esencial en sus textos históricos.

En el fondo, la concepción de la realidad que subyace al historiador suele ser una forma de realismo aristotélico o del sentido común: es decir, si nunca estamos del todo seguros de cuándo un enunciado histórico es verdadero o falso no es porque

la realidad misma se nos escape siempre, sino porque la realidad que reconstruye ya no está ahí para contrastarla. (Orsi, ob. cit. p. 158).

En la dramaturgia, sin embargo, es creíble aquello que iguala al contexto; “son verosímiles aquellas mentiras de las que se jactaba *Agamenón* como personaje histórico en la tragedia griega”. (Usigli, 2010. p. 24). Esta forma de realidad se consigue mediante la imitación del hecho mismo. Lo que Orsi y Usigli han atribuido a la dramaturgia y a la novela antihistórica como “*mímesis de la realidad*”.

La *mímesis* puede entenderse como copia sin más o como copia creativa. Es decir, en un sentido, la Literatura nos importa precisamente porque se parece en algo a la Historia, y en lo que se parece es en que tiene una vocación ineludible por clamar la verdad. La Historia se sitúa más bien en el trasfondo de la historia y contempla, con la lejanía de los dioses trágicos, las vidas particulares de los hombres comunes. Y en este sentido el novelista y el dramaturgo, cronistas del sentir más que del acaecer, lo que nos cuenta es entonces una historia falsa, ficticia o mentirosa, que nos ayudará a comprender mejor la Historia verdadera, real y franca del historiador. La Literatura nos importa (y a veces nos molesta) porque, a su manera oblicua y torcida, pretende hacernos llegar verdades que, de otro modo, permanecen ocultas. (Orsi, 2010. p. 159-160).

Es un realismo hasta irónico construido desde un discurso que registra a la verdad, que dice la verdad, pero a través de algo que no es cierto, de esa mirada antihistórica donde la ficción replantea la verdad nueva, presente y hasta con cierto olor a pasado, pero con una relectura de futuro. Por eso es que la antihistoria en la dramaturgia, es en definitiva, una huida de la realidad histórica que ahoga al hombre más hondamente en ella.

Tradición, identidad y dramaturgia histórica / antihistórica latinoamericana

Lo primero que hay que indicar es que la dramaturgia antihistórica es un tipo de dramaturgia histórica. Tal como se ha venido haciendo esta vinculación a lo largo de estas páginas, surgen elementos que aportaran para la investigación una mayor relación, en este caso tal como lo expone Rivas (2004) “se busca una identidad cuando se habla de historia” (p. 94). Con este estudio también la antihistoria afirma buscar una identidad que no es más que una pulsión básica de la literatura histórica durante el siglo XVIII.

Es este tipo de dramaturgia un discurso creado desde un realce que aborda la historia desde abajo, proporcionando así un sentimiento de identidad o de procedencia, esa sensación de que la identidad no ha sido formulada por reyes o primeros ministros, así como la certeza de que también los de abajo, los marginados, son hacedores de la historia, actores y creadores de la misma. Tampoco busca afirmar por completo que la identidad no debe, ni busca quedarse allí, como identidad de las clases inferiores, sino que debe redimensionar la corriente principal de la historia, y es que esto tiene una razón, hay una gran cantidad de zonas inexploradas en el pasado histórico. Por eso la identidad es un proceso dinámico y que la definición de los distintos grupos sociales depende de determinados conflictos y solidaridades. Detenerse a hablar de identidad, resulta enfrentarse con un concepto que como la novela y la dramaturgia histórica es histórico. Todo apunta que la identidad está vinculada a un sentido de pertenencia y de dinámicas sociales que está en permanentes cambios: los grupos sociales, los individuos, las clases, las divisiones geográficas, los imaginarios colectivos. García Canclini (1997) expone que la identidad no tolera la alteridad. Propone el desplazamiento de la categoría identidad a la de heterogeneidad e hibridación para buscar no las identidades sino las intersecciones conflictivas y las negociaciones. Esto funciona para los

Estudios Culturales y vale la pena para este estudio de la dramaturgia antihistórica, estudiar esos espacios de encuentros. Afirma lo siguiente:

En la medida en que el especialista en estudios culturales quiere realizar un trabajo científico consiente, su objetivo final no es presentar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflictos con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por lo tanto, en el centro de esta manera de concebir los estudios culturales. (p. 56).

Esas categorías de contradicción y conflicto deben ser atendidas. Claro está que resulta difícil el desplazamiento de la categoría identidad, pues de alguna forma está presente en las búsquedas del pasado y es el punto de partida por el cual se accede a los espacios de desencuentro. La antihistoria desarrolla la categoría de la identidad, haciéndola mutable para así reconocer sus recorridos históricos en los distintos discursos literarios y no literarios, en los cuales se plasma su crisis. Por eso, para los efectos de este trabajo, se busca con la identidad desarrollar y establecer una conciencia de diferencia cultural, definida o intuida, que varía históricamente y cuyas mutaciones son resultados de las crisis que se producen en la confrontación con la alteridad.

La identidad busca en la dramaturgia antihistórica la proliferación de un discurso en el marco de dos tendencias que pugna en el mundo: por un lado, la globalización a “ultranza de la cultura”, como lo llamaría García Canclini (ob. cit.). Es así que lleva a costumbres eclécticas, a tratados económicos que edifican bloques de poder transnacionales, a la identificación de gente de todas partes del mundo con productos para el consumo masivo, a modo de vida que dan vuelta al globo mediante el cine, la televisión y la *Internet*. Por otra parte están los nacionalismos, esa necesidad creciente de diferencia de países europeos, africanos y asiáticos.

En América Latina y el Caribe queda mirar hacia atrás, hacia el pasado histórico en busca del embrollo perdido. En busca de necesarias redefiniciones de la identidad en un momento histórico menos ingenuo y utópico, en el que los sueños de una gran patria latinoamericana, no conmueven a nadie como en los años sesenta o setenta. En esa mirada al pasado, la tradición puede ser bisagra para acceder a las identidades. Cabría aquí citar una pregunta que se hace Rivas (2004) y que concuerda con esta investigación: “¿Hasta dónde lo que creíamos identidad corresponde a manipulaciones de la historia oficial y hasta dónde la auténtica tradición conecta con el pasado histórico?” (p. 98).

Se es una formidable tarea inconclusa.

El tiempo ya ha pasado por completo sobre el hombre: han nacido, han crecido, han envejecido en el lapso en que un joven próspero está entrando en la primera etapa de la madurez; esto conlleva que la idea de pueblo ha dejado de ser lo que fue, de allí que tantas veces en la historia la idea de pueblo funcionara de manera antirrepublicana en el caso de los países de América Latina. Lo que queda del pueblo, después de las transformaciones culturales es la posmodernidad y, en el caso de Venezuela, son los marginales que, hoy, entre otras cosas, ya no son para nadie la levadura de la historia. Están ahí, frente a un discurso que construyen y del que deben ser responsables, esto como característica posmoderna de las “nuevas historias” que se anteponen a la historia oficial.

La historia no es solo patrimonio de los grandes señores que gobiernan o de los generales que cambian el mundo en mapas estratégicos sobre una mesa para enviar a la muerte o a la victoria a millares de personas, o de los historiadores profesionales inclinados sobre montañas de documentos oficiales. Desde las concepciones contemporáneas de la misma disciplina historiográfica hay una apertura a otras visiones de lo histórico. La historia

quiere ser también de los sin-nombre, pertenecer a los *otros*, los que la padecen asomados tras las celosías desde una condición anónima e invisible. La historia debe crear así esa conciencia histórica de la que ya se ha hablado, y la que busca como instancia de evaluación, reorganización e interpretación de los hechos, bien sea en el marco de lo público o lo privado, y para cuya construcción se vale el autor indistintamente de la incorporación de géneros discursivos diversos hasta de hibridaciones genéricas.

Cuando esa conciencia histórica se hace presente en un texto dramático que reescribe la historia de personajes anónimos o que existieron, y de sus vidas privadas torcidas por la historia colectiva, cuando se hace presente *la historia desde abajo*: desde la microhistoria y lo intrahistórico, se percate la presencia de un sub-tipo de dramaturgia histórica cuya caracterización motiva este trabajo y que va en la unificación desde tales postulados que consolidan al concepto de dramaturgia antihistórica. Se respalda la asociación de lo intrahistórico y lo microhistórico como antecedentes que teóricos han tomado de referencias para el abordaje de lo antihistórico, en correspondencia a esa historia de los hombres y mujeres comunes, cuyas historias no cabrían en la Historia con mayúsculas, es decir la historia política y oficial.

En este siglo XXI, y desde la segunda mitad del siglo XX se reformulan las nuevas formas de historiar, separándose así del paradigma tradicional positivista de la Historia, concibiendo los siguientes principios que revaloran esa historia jamás respetada:

1. Todas las actividades humanas son historiables.
2. La historia no es mera narración de acontecimientos. No solo los hechos hacen la historia, sino también las estructuras (de mentalidades, de la sociedad, de la economía), que producen cambios a largo plazo.

3. La visión de la historia no debe circunscribirse a un panorama “desde arriba”, desde las instancias del poder; deben ser incluidas las perspectivas “desde abajo”, es decir, las de la gente común y corriente.
4. Las fuentes de la historia no tienen por qué circunscribirse a los documentos escritos. Hay también fuentes visuales, orales, estadísticas, entre otras.
5. La consideración de múltiples factores que expliquen las causas de los acontecimientos, factores como las interrelaciones culturales, costumbres, demografía.
6. La relativización de la historia y de la verdad. (Burker, 1993. p. 66-67)

La expresión *nueva historia* en su versión más reciente es del medievalista Jacques Le Goff, quien dio este nombre a un conjunto de ensayos en 1974, según Burke (1993). Se trata no sólo de una doctrina, sino más bien de un conjunto de temas, preocupaciones y actitudes, que plantea la necesidad de un trabajo interdisciplinario en el que no sólo participan historiadores, sino etnólogos, psicólogos, sociólogos, críticos literarios, críticos de las artes plásticas, etc. La difuminación de fronteras interdisciplinarias tiene que ver con el interés de los estudios literarios y culturales de incluir todos esos aspectos que afectan a las personas en su vida cotidiana. La cultura cobra una importancia inusitada para estudiar los fenómenos históricos, al punto que la ciencia historiográfica adopta con mucha frecuencia los instrumentos metodológicos de los antropólogos.

Según el paradigma tradicional de la historia como disciplina, ésta tenía como objeto la política y la guerra; pensaba la historia como narración de acontecimientos, miraba el pasado desde arriba de los grandes hombres conservadores del poder, generalmente políticos y militares, tenía como

fuentes solamente documentos escritos, oficiales, conservados en archivos, tenía pretensión de objetividad y suponía que la profesionalidad del historiador estaba en el trabajo sobre la historia política. Una historia de la música o de algún otro tipo de actividad humana se consideraba menos profesional, historia periférica.

Estos acercamientos a la historia trabajados por historiógrafos, están ocurriendo también en algunos textos dramáticos latinoamericanos. En ellos se plantean una redefinición de lo histórico; estos textos están resultando ser ecos de la *nueva historia*, una manera de hacer historia distinta desde lo antihistórico, que comprenda múltiples puntos de vista y fuentes no tradicionales, que rescate para la disciplina historiográfica y de las tantas personas anónimas que han vivido y contribuido a que la Historia con mayúscula haya tomado determinados cursos y no otros.

La original dramaturgia histórica y antihistórica latinoamericana impugna la historia oficial como una forma de descrecimiento de lo que antes constituía la identidad de la nación o el proyecto de país. Las comunidades imaginarias están cambiando, por eso en muchas obras dramáticas predomina la sátira, la ironía, el dolor, la sensación de pérdida. Se afirma entonces que una de las más generalizadas temáticas es la del fracaso, y se incluye ahí a lo antihistórico dentro de ese gran horizonte. Hay una gran necesidad de los dramaturgos antihistóricos de deconstruir la historia dada y las identidades preconstruidas. Se busca segmentos y fragmentos perdidos, valores que no se asocien a los oficiales, dándose así un proceso de desconstrucción de identidades para buscar otras nuevas y esto sucede de manera diversa, de acuerdo a lo que los Estudios Culturales llamarían el lugar de enunciación.

En los países latinoamericanos la identidad se busca en un proceso de revisión de la historia desde lo inmediato, lo local y lo familiar para situar el presente como resultado del pasado histórico. Citando a Rivas (ob. cit.):

Con esta manera de discurso se busca en la historia del país golpeando la historia pequeña, la historia de la comunidad más palpable que es la familia o la región, comprendiéndose esa historia desde una perspectiva particular, con frecuencia individual, pero con un sentido de pertenencia a un colectivo víctima de los acontecimientos narrados, con frecuencia sumido en un devenir cíclico de situaciones, fracasos, sentimientos, historias que se repiten. (p. 99).

Se trata entonces de obras dramáticas que indagan en las historias familiares, pero que recorren grandes períodos de la historia. Nacen personajes desde el *no lugar* del exilio interior. Los personajes aparecen exiliados en la práctica o en el interior de su conciencia. Aunque se señale lugares, no hay filiación afectiva de ninguna especie con ellos. Estos discursos dramáticos son de alguna manera microhistorias, centradas en acontecimientos del pasado protagonizados por personajes periféricos, caracterizados por grandes soledades, que permiten al dramaturgo indagar en el sentido de lo histórico como vía de reconocimiento del fracaso de la historia misma como camino de identidad.

Son obras de teatros en el que el problema de identidad es una pulsión no resuelta. Los personajes fracasan por su alteridad, por su desubicación en el mundo que les toca vivir. Es el caso de las obras a estudiar en este trabajo como de otras piezas dramáticas Latinoamérica *Acto cultural* y *el Día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas, *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo, *Bolívar doméstico* de Roberto Azuaje, *La muerte no entrará en palacio* de René Marques, *La muerte de Zafo* o *Nosotras nos jugamos la vida* de Dairo Piñeres, *Longanizo* o *Se llama Simón* de Néstor Caballero, *La revolución* de Isaac Chocrón, *La cocinera* de Eduardo Machado, *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández, entre otras.

Por lo tanto, lo antihistórico es una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre el espacio de experiencia o hábito y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial. Y si se habla de lo antihistórico en la dramaturgia, se refiere, y tal como lo afirma Usigli (2010) y lo desarrolla Sánchez (2015) “a toda aquella dramaturgia donde personajes, situaciones dramáticas, acción y conflicto están directa o indirectamente condicionados por el hecho histórico”, (p. 22).

Es en fin, lo antihistórico, un acercamiento a la historia desde la alteración de la misma, no sólo desde una manifestación de la literatura de ficción, sino desde la historia misma, desmitificando la verdad absoluta. Tiene eco en la nueva historia o nuevo historicismo. Propicia así a esa historia sentida, que no está desde la Historia con mayúscula, pero forma parte de ella, como a su vez no tiene nada que ver con esa estructura radicar del paradigma tradicional de la historia clásica y positivista.

En fin, es la historia de *los del otro lado*.

CAPÍTULO II

DE LA DRAMATURGIA HISTÓRICA A LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA VENEZOLANA

Ser testimonio de la historia es ser la misma historia.
Leonardo Azparren Giménez

Dramaturgia histórica venezolana: una mirada desde lo contemporáneo. Planteamientos e interpretaciones

La dramaturgia, en la mayoría de las veces, ha sido una investigación de la realidad. En el caso del teatro, el lenguaje del texto dramático, si es diferente del nuestro por una parte, por otra, se refiere ineluctablemente a la realidad y lo bello de cada obra que penetra de una manera o de otra en la realidad, en la vida, de modo que la dramaturgia, como especie social o práctica socio-cultural, es parte de la realidad, o sea, del mundo. Así pues, la obra dramática como realidad social, se comprende en tanto que reflejo de la sociedad a través del lenguaje en el sentido de verosimilitud y también de procedimientos tales como: estilización y ficcionalización. El mundo que procura el escrito dramático puede venir a ser real cuando el grado de verosimilitud corresponde de modo estricto a la realidad concreta o histórica.

Venezuela: entre la Historia, el teatro y la dramaturgia

En el teatro conocemos historias contadas en forma particular. Este asunto es de especial interés en América, un continente lleno de historias que esperan ser contadas y en el que empiezan a suceder cosas con ambición protagónica; sin embargo, a pesar de ese despegue protagónico de los países del continente americano y de Venezuela con su historia petrolizada, hablar de teatro, hacer teatro, querer que el teatro de la historia

es una paradoja, en la que el esfuerzo quijotesco se mezcla con los propósitos apostólicos y con la frustración social. Se está en una época en la que la conciencia es conciencia de sí misma, con lo que se pierde algo de espontaneidad. Se es capaz de evaluar las diversas alternativas previas de una acción. Se puede a conciencia, hacer del teatro una expresión consciente de la historia venezolana. Por ende, los teatreros venezolanos y latinoamericanos, se les plantea un gran reto: asumir con inteligencia el tiempo que se vive y el que se ha vivido, para que sea susceptible de un tratamiento estético. Pero, ¿qué dramaturgia se ha tenido y cuáles han sido sus alcances? ¿De qué manera se afronta la particularidad de la época actual y se deriva una relación personal de la historia sin olvidar lo que la época actual tiene de permanente? ¿Qué dramaturgia se debe desarrollar?

El que el teatro en general sea y que el teatro venezolano deba ser expresión de procesos materiales y espirituales más complejos es un imperativo político mezclado con un problema de conocimiento estético. Porque, ¿se conocen realmente los contenidos de la historia venezolana? ¿Se conocen sus tensiones y se está en capacidad de reinterpretar sus fuerzas emergentes? Testimoniar la historia a través del arte y derivar una reflexión estética de esa acción productora es asumir el compromiso de enfrentar a la misma historia.

La transformación sufrida en Venezuela por el petróleo, de la que no se termina de recuperar, generó un país casi fantasmagórico, que es el que se está viviendo. En las primeras cuatro décadas del siglo XX se tuvo una actividad teatral que permitiría hacer un índice bastante voluminoso de nombres y títulos. Como resultado del régimen imperante, Venezuela vivió prácticamente al margen del siglo. El teatro que se escribía era provinciano y anecdótico. No había posibilidad de alcanzar una comprensión seria del país ni por supuesto del teatro como elaboración superior del espíritu. No se

descubre nada nuevo al afirmarse que el milagro petrolero destruyó una Venezuela e inventó otra basada en una economía millonaria y penetrada por los modos culturales de la sociedad industrial avanzada. Se modificó el lenguaje, los hábitos familiares se liberalizaron y, lo más importante para lo que ahora ocupa, se cambió el gusto. Como consecuencia de la dinámica derivada de los millones petroleros se le impuso al país una nueva actitud ante la vida liberal y más dependiente del acontecer mundial.

La dramaturgia pre-petrolera muere junto al país que la produjo al ser incapaz de trascenderlo. Las relaciones del drama con su momento social habían sido muy simples y si parecía ser un reflejo, en realidad no expresaba los roles sociales a los que suponía representar. Es así como la sucesión de hechos de la historia del país, como de la historia teatral no generó una tradición. Que el país como unidad social estuviera al margen de la cultura, determinó esa dramaturgia limitada a su descripción superficial y carente de formas expresivas. Cuando no estaba planteada la necesidad de trascender, los dramaturgos no pudieron entender el arte teatral como una sublimación de “lo ya dado para describir nuevas regiones de experiencia”, como apunta Azparren (1987): “necesitamos redefinir nuestro teatro y revisar los fundamentos de su actividad actual para que los contenidos de nuestra historia encuentren en ese arte una expresión adecuada”. (p.20).

No se puede olvidar que el objeto del teatro es el sujeto exclusivo de la historia, es una acción transformadora y transformable cargada de valores y que crece, se desarrolla y se autorevoluciona en relaciones dialécticas. El drama que se necesita en el teatro venezolano, que hasta ahora ha sido reflejo más o menos pasivo de su objeto-sujeto, deberá asumir una posición igualmente dialéctica, en la que se evidencie la transcendencia de su momento histórico. Esta actitud, por otra parte, implicará un compromiso material más íntimo con la realidad para reducir de ella la forma necesaria de mostrarla. ¿Se recaería así en un nuevo y elemental empirismo y se

elaboraría un drama emparentado sin mediación con las circunstancias de la vida social venezolana, así como ocurrió con la dramática prepetrolera? ¿No sería una posición de ocasión, oportunista? Ese es el riesgo de siempre, y aquí en Venezuela, se es herederos de tales confusiones. Es así que se urge de un drama que desarrolle grandes parábolas, que rescate los mistos del país, que escudriñe la pequeña historia de tantos seres anónimos que en cada esquina esperan que algo suceda, que algo modifique el clima.

La apertura intelectual que se inicia en 1945, en la que juegan papel decisivo las sucesivas inmigraciones, determina dos nuevos factores: la búsqueda de nuevos lenguajes y el enriquecimiento temático. La dramaturgia se propone un conocimiento más veraz del país a través de sus hombres, sus problemas y sus posibilidades, y ya en los años cuarenta se tiene un puente entre el provincianismo anterior y las aspiraciones universales de los nuevos escritores. Citando nuevamente a Azparren (ob. cit.):

No es de extrañar que en un inestable desarrollo se haya ensayado mucho sin que se haya alcanzado tanto. En su nueva fase el discurso dramático venezolano empezó a depender de las necesidades políticas del país, llegando a subordinaciones graves. La historia, otra vez, quedaba empobrecida. El testimonio del drama venezolano respondió más al compromiso político y a la crisis de las historias contadas. Sigue pendiente asumir nuestra historia y su comportamiento habitual. (p. 21).

Con el riesgo de parecer tradicionalista y hasta mal informado, se toma lo antes dicho para reivindicar la necesidad de desarrollar un drama realista, sin que ello signifique que se proponga ser prolongación del realismo pasado. Se demanda, eso sí, que haya un replanteo profundo de la visión del mundo que tiene el teatro venezolano, que se genere así un nuevo estudio de la Historia de Venezuela, para que así puedan desarrollarse nuevos métodos expresivos que transformen las categorías utilizadas hasta ahora. No se puede plantear un nuevo drama si antes no se resuelve este

imperativo, que incluye conceptos históricos, científicos y sociológicos, en cuyo centro deberá estar su conflicto objeto-sujeto: el hombre.

El drama cuando pone en acción vidas humanas va más allá de su propio lenguaje y hace que la estética sea la historia. El teatro, así supera en la práctica la forma del arte y lo trasciende hasta convertirlo en acción humana y desarrollo de conductas sociales, que en un acto creador social se confrontan con un espectador también socializado, el único capaz de convertir la ilusión artística del teatro en un proceso transformador y efectivo sobre la naturaleza y la historia. Por eso, las relaciones con la historia, es la historia de un proceso humanizado y un cuestionamiento de las relaciones del hombre con la naturaleza y sus semejantes; es la incesante y nunca satisfecha explicación del porqué de esas relaciones. El teatro como expresión de la historia de la humanidad es una búsqueda prometida de una libertad siempre diferida y de las fuerzas que la imposibilitan.

Los hechos históricos responden a motivaciones profundas de los grupos sociales que es necesario conocer y estudiar. La historia no es la yuxtaposición y el desecho de segmentos aislados de tiempo, sin relación diacrónica y sincrónica. La historia tiene sentido por su continuidad y sus cambios. Por la continuidad se percibe la permanencia, pertenencia e identidad de un grupo social, por lo que es susceptible de estudios sincrónicos. Los cambios registran sus transformaciones en el tiempo, es decir, su diacronía. En consecuencia, continuidad y cambio son inseparables y necesarios de tener en cuenta cuando se trata de estudiar un acontecimiento histórico.

Habiendo sucedido en 1958 una ruptura y un cambio, es pertinente preguntar por la continuidad del antes en el después de ese año, única manera de historiar la práctica teatral. Se debe, en consecuencia, analizar el cambio sin negar la continuidad; es decir, es un error estudiar el período que

se inició en 1958 ignorando la historia del sistema teatral venezolano. Por eso, para estudiar el sistema teatral venezolano a partir de 1958 es necesario reiterar que la práctica teatral es, a la vez, una práctica artística y una práctica social en una historia. Esta premisa implica establecer las maneras de abordar la historia y la práctica teatral: cuál es la significación de la continuidad y del cambio histórico, qué se entiende por período histórico y cómo se correlacionan historia y teatro.

Azparren (2000) habla de “Historiar el teatro”:

Nuestro punto de partida son los conceptos de historia y arte. La historia, porque la práctica teatral está enraizada en sociedades históricas específicas. El arte, la práctica teatral es un sistema artístico; es decir, una recreación imaginaria y un lenguaje que simbolizan los valores, mitos y creencias de los grupos sociales. En otros términos, historiar el teatro exige tener clara su doble naturaleza histórica y artística.

Su naturaleza histórica está en sus correlaciones con los marcos sociales en los que está enraizada. La imagen del mundo representada responde a motivaciones e intenciones sociales e ideológicas. Las mismas están presentes en la continuidad y en los cambios; es decir, dan espesor histórico y confieren significación a la práctica teatral. (p. 106).

La historización “mueve” la práctica teatral y dramaturgica, haciéndola relativa a sus condiciones sociales y teatrales de producción; además, revela la significación de sus signos, códigos y su ideología. Nuevamente Azparren (ob. cit.) nos indica:

Es crucial este movimiento revelador, porque historiar la práctica teatral es considerarla una práctica global que incluye el texto dramático, la puesta en escena, la circulación y la recepción. Por su naturaleza artística es un sistema de signos y símbolos que representa y comunica al espectador formas verbales y visuales placenteras sobre la experiencia humana. La cualidad enunciativa del sistema lo hace un lenguaje, un discurso que tiene motivaciones e intenciones artísticas propias de la ideología artística que la inspira, por las que los signos y símbolos son un todo coherente. (p. 107).

Por consiguiente, historiar el teatro es historiar un sistema social y artístico discursivo. Como señalara Saussure (1980. p. 221), el lenguaje parte de lo arbitrario del signo, en el que “el espíritu consigue introducir un principio de orden y de regularidad en ciertas partes de la masa de signos”. Esa parte ordenada de la masa de signos es el lenguaje, y el acto de organizarlos es un hecho social: “El hecho social es el único que puede crear un sistema lingüístico. La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso general”. (p. 193).

Por otra parte, el orden y la regularidad hacen que el lenguaje tenga “una jerarquía relacional cuyo funcionamiento está asegurado por su propia organización interna”. (Greimas y Courtes, 1982. p. 380).

Es decir, el lenguaje de la práctica teatral se vuelve “una jerarquía relacional” de signos y símbolos de naturaleza social, le es aplicable el principio saussureano de la doble cara del fenómeno lingüístico:

El lenguaje (del teatro) tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir el uno sin el otro (...) En cada instante el lenguaje (del teatro) implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado (incisos nuestros). (Saussure, 1980. p. 50).

Siendo individual y social es creación del genio de un artista y del imaginario colectivo de los grupos sociales, de los que es una visión personal. Siendo actual y producto del pasado, la actualidad del teatro es diferente a su pasado, pero como consecuencia suya contiene rasgos que permanecen y le otorgan una continuidad que le da identidad a través del tiempo. Como procedimiento provisional es legítimo estudiar por separado las partes del sistema para comprender mejor su coherencia interna necesaria. Las relaciones que dan orden, regularidad, coherencia interna y una jerarquía de interacciones entre los componentes de un método que abre la posibilidad de organizar dichas relaciones dentro de un sistema en

sistemas, subsistemas, microsistemas, elementos, etc. La amplitud del término permite aplicarlo a un grupo de países, un país, una época, un estilo e, incluso, a la obra individual de un creador. Si es el período isabelino, él es el sistema y Shakespeare uno de sus componentes. Pero también Shakespeare, en tanto es un todo coherente, es un sistema. Por ende, es el teatro un sistema del hecho histórico.

También es necesario saber qué se entiende por período para estudiar la actualidad, como ruptura y cambio, respecto al pasado.

El período remite terminación y comienzo en el tiempo, y la ruptura que se da está vinculada a la noción de crisis. En este sentido Caballero (1998) considera que la crisis es un “momento decisivo de la sociedad o de la conciencia”, siempre ligado a “un juicio, una escogencia y también a un cambio” y a tres ideas, “la de discernimiento, la de culminación y (...) la de catástrofe”. Añade otras características: “a) son momentos cruciales; b) son el paso de una situación de normalidad a una de anormalidad; c) es necesario que los cambios que produzcan se revelen irreversibles; d) tienen ubicabilidad temporal.” (p. 10-11).

Momento, paso, cambio y ubicabilidad refieren un acontecer histórico delimitado, que al ser tal en el tiempo acepta ser definido como período histórico. Habida cuenta, la doble naturaleza artística e histórica de la práctica teatral, se tomará en consideración otro aspecto. En tanto práctica artística, se debe tener presente la evolución interna de sus formas y por qué constituye un sistema. Como práctica histórica, se debe tener presente que sus cambios externos y su continuidad en el tiempo no se da en el vacío, sino en correlación con marcos sociales. Son dimensiones distintas e inseparables de la práctica teatral con una sola significación total. Historiar el teatro es imposible sin considerar al unísono ambas dimensiones. La práctica teatral es un sistema en, desde y para una sociedad; tiene un tiempo y un

espacio propio en la historia de esa sociedad; contiene un imaginario colectivo sobre ella; simboliza los valores, mitos y creencias de sus grupos sociales a lo largo de su historia.

Azparren (2000)

Desde hace más de una década, en los estudios sobre teatro latinoamericano se aplican criterios de esta índole. Juan Villegas (1990, 1992 y 1997) y Fernando de Toro (1987) han hecho proposiciones importantes para encontrar un método general aplicable al teatro latinoamericano. Nos ocupamos en forma preliminar del problema en dos oportunidades (1996 y 1997), con el objeto de introducir la discusión en nuestro ambiente. El problema lo resumió Juan Villegas (1990. p. 277) de la siguiente manera: *“Escribir una historia del teatro latinoamericano supone asumir una posición con respecto al pasado de América Latina, implica proponer un comportamiento en el presente y, finalmente, conlleva querer influir en el comportamiento de las nuevas generaciones en el futuro. Una breve revisión de las historias o de estudios diacrónicos sobre el teatro hispanoamericano hace evidente la falta de un modelo que permita establecer una relación coherente entre las coordenadas sincrónicas y las diacrónicas, que considere la especificidad del objeto teatro o del discurso teatral, y que establezca la interrelación entre las transformaciones de los discursos teatrales y las transformaciones socio-históricas”.* (p. 108).

En resumen, analizar el teatro venezolano posterior a 1958 es adentrarse en su naturaleza histórica y artística, que le da el carácter de sistema histórico.

Historiar el teatro venezolano es estudiar un sistema histórico nacional. Esta tarea exige ser abordada con conceptos generales que caractericen la práctica teatral venezolana como un sistema teatral con historia propia. En tanto sistema, es necesario el estudio sincrónico de las correlaciones de sus componentes en su proceso de producción. En tanto histórico, es necesario el estudio diacrónico de sus cambios históricos. Esta doble tarea ilustra la magnitud del problema de historiar el teatro venezolano desde la dramaturgia

como importante elemento del hecho teatral. Exige considerar las correlaciones entre los componentes del sistema y las de éste con los períodos históricos. Es decir, para comprender las correlaciones entre las series de variables de la práctica teatral y las de los marcos sociales para detectar los cambios y los momentos de ruptura que dan paso a nuevos períodos históricos en los que cambia la práctica teatral.

Es necesario conciliar los criterios históricos con los teatrales. De ahí la dificultad, por lo menos teórica, de matizar el comienzo y la terminación de un período del teatro venezolano. Tal ocurre para señalar el fin del teatro colonial y el comienzo del período que le sucede. Con base en un criterio exclusivamente teatral (Azparren 1997. p. 25) tomamos 1784 como el año de una ruptura periódica, por la aparición del edificio teatral. Pero el 3 de diciembre de 1811 puede marcar el fin del teatro colonial y el inicio del teatro de la república independiente, porque en esa fecha la *Gazeta de Caracas* anunció que el gobierno republicano eximía del servicio militar a quienes se dedicaran a hacer teatro. El año 1804 ha sido señalado como el del inicio de la dramaturgia nacional, por ser cuando Andrés Bello estrenó *Venezuela consolada*, panegírico a la corona española por la introducción de la vacuna contra la viruela. ¿Dónde señalar la ruptura que marca un cambio histórico efectivo en la práctica teatral venezolana? (Azparren, ídem.).

Las dificultades se aclararán y resolverán en la medida en que se propongan períodos y se identifiquen las causas de sus inicios y cambios. Para orientar una discusión en torno a la tarea de historiar el teatro venezolano se han fechado cuatro períodos históricos y dos transiciones, (Azparren, ídem.), sin ocuparse aún de las variaciones internas del sistema y de los discursos de cada período, con el único propósito, por ahora, señalar la ubicación histórica de lo sucedido a partir de 1958:

Teatro colonial 1594-1784: Período en el que la práctica teatral fue una fiesta pública y popular en los espacios abiertos de pueblos y ciudades. Su discurso tuvo por objeto sembrar en la sociedad venezolana en formación el modelo cultural y teatral de la metrópolis colonial. Predominaron los textos del Siglo de Oro y barrocos sin noticias de autores locales.

Transición hacia el teatro nacional 1784-1817: Lapso en el que se construye el primer edificio teatral, se modifica la representación y aparecen los primeros autores locales. El edificio facilita la introducción del neoclasicismo. Los dramaturgos locales dependen del discurso colonial. La información más antigua es de Andrés Bello con *Venezuela consolada* (1804). La ruptura se da con el primer drama patriótico *El encuentro del español Pablo Cabrera con el patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete* de Gaspar Marcano (1817), en plena guerra de independencia (1811-1824).

Formación y consolidación del teatro nacional 1817-1910: Período en el que con la asimilación sucesiva del neoclasicismo, del romanticismo, del melodrama y del naturalismo el teatro asumió los temas nacionales e históricos y, al final del período, los actuales. La presencia del costumbrismo fue tímida ante la hegemonía del romanticismo y del afrancesamiento de la cultura en el guzmancismo (1870-1888). El naturalismo y el realismo de estirpe ibseniana se asoman en forma igualmente tímida.

Atisbos y diferimiento de la modernidad 1910-1945: El brote del realismo naturalista crítico es ahogado por la sedimentación y la tranquilidad social en la paz de un largo período dictatorial (hasta 1935). El teatro queda constreñido al sainete y al costumbrismo. Diseminados a lo largo del período, aparecen discursos dramáticos marginales tendencialmente modernizadores. La visita de compañías internacionales y la creación de las primeras locales en 1915, 1922, 1938, 1942 y 1944 dan pie para las primeras discusiones sobre la condición artística y cultural del teatro en el marco de la sociedad venezolana.

Transición modernizadora 1945-1958: Lapso en el que tres maestros provenientes de España, México y Argentina en el trienio democrático 1945-48 introducen teorías y técnicas universales, en particular para la formación del actor. El cambio es frustrado por una nueva dictadura, durante la cual el intento renovador es reducido a una vida larvaria. Las dramaturgias norteamericana y europea comienzan a ser incorporadas a los repertorios nacionales, e influyen en la escritura dramática que se inicia con timidez y temor.

Período Nuevo Teatro 1958-?: Período en el que son nacionalizadas las tendencias teatrales mundiales, dando origen a un teatro experimental audaz y ecléctico.

El **modelo social democracia/petróleo** (Azparren Giménez 1994. p. 73-101) posibilita cambios radicales con conciencia histórica y artística de la dramaturgia y de la escena. En los primeros diez años surgen los paradigmas de la escritura

dramática y de la puesta en escena que definen el período.
(Azparren ídem.).

Esta periodización rescata el sistema teatral con sus cambios históricos, y desmiente que antes de 1958 la actividad teatral fue esporádica y sin presencia significativa en la sociedad venezolana o que apareció en los cincuenta. Se observará que no se establecen vínculos mecánicos rígidos con los cambios políticos. Por ejemplo, el cambio del período colonial al nacional no está atado a 1810 y 1811 cuando se inició la independencia. Tampoco se ata el reacomodo y el repliegue de 1910 con el inicio del castro-gomecismo en 1899. Pero la transición de 1945 y el nuevo teatro iniciado en 1958 sí están vinculados con el intento frustrado de democratización de aquel año y con la instauración del modelo social democracia/petróleo, hoy en crisis.

La proposición será necesario perfeccionarla al abordar una “Historia general del teatro venezolano”. En esta oportunidad, se privilegia la historia externa para periodizar. Pero tanta o más importancia tiene el análisis sincrónico interno del sistema teatral venezolano, que es el que revelará la naturaleza artística de los distintos discursos empleados por la práctica teatral a lo largo de su historia.

Diálogo con la Historia contemporánea del país

Uno de los problemas que se desprenden del estudio de la historiografía venezolana, es con qué concepción de la historia trabajar en qué medida obstaculiza o contribuye a la comprensión de los hechos. Las actuales tendencias hace tiempo superaron la anécdota y la narración y producen estudios que aspiran a una explicación estructural de los problemas. (Tinoco, 1994. p. 145).

La historia era una pesadilla, una pesadilla “de la que se tiene que despertar”, como indica Usigli (1968. p. 255). Un gran montón de polvo, de fábulas convenidas por profetas en sentido contrario, una filosofía sacada de ejemplos que daban lugar al tribunal del mundo, cuyo ejercicio debía ser

falso, por lo que se acusa una posición relativista; mientras que la poesía, la narración y la dramaturgia son tan exactas como la geometría; aunque los historiadores hayan dejado en blanco las páginas en que tuvieron que escribir aquello que no sabían, y acudiendo a Aristóteles que le había dado más valor a la dramaturgia frente a la historia oficial. Por medio de análisis historiográficos del siglo XIX, e incluso del siglo XX y las diferentes concepciones del conocimiento y la conciencia histórica de estos dos siglos, se puede afirmar que a través de las formas verbales que han configurado el modelo occidental de la historia, se ha establecido el prejuicio que se impone ante el observador del pasado, fenómeno fundamentado en una postura eurocéntrica que retroactivamente sostiene la superioridad de una sociedad industrial moderna. Por lo tanto el estilo que se llegaría a adoptar como hegemónico sería un realismo literario, donde el mexicano Usigli y el venezolano Sánchez desprenden como interrogante ¿Cuáles son los elementos “artísticos” de una historiografía “realista”? y encontrando que en la contraposición entre lo “histórico” y lo “mítico” hay una representación del tipo ficticia, por lo tanto, los historiadores decimonónicos miraban hacia el pasado con una mirada realista pero irónica. Entonces, se plantea una mirada anti-irónica, trascendiendo el realismo y estableciendo un nivel poético y moral en la conciencia de la realidad; ir más allá de la historia a través de la metahistoria.

Es así que esto puede verse como una revolución en la historiografía del país. Y lo es, pero no de manera rotunda, pues hay precedentes que van indicando el movimiento del pensamiento histórico en esa dirección. La discontinuidad (planteamiento que hace el francés Michel Foucault) como categoría, es base de fundamento que contribuye al concepto de lo antihistórico que incorpora Usigli, y que es el motor de esta investigación. Foucault planteó hacer redistribuciones del pasado y abrirlo para multiplicarlo y encontrar diversas variaciones en el encadenamiento del acontecer, con

esto modificar el presente, y por lo tanto, la actualidad del saber a través de la historia de un concepto. De este modo, Foucault estaba haciendo también una crítica a aquella historia de memorización que transformaba documentos en monumentos. (Foucault, 2010. p. 11-12).

Para Usigli la discontinuidad era paradójica por integrar el objeto de su estudio a la deliberada operación del historiador; en él la noción de antihistoria fue negativa, a diferencia de Foucault que planteó una “historia nueva” que sucediera la historia tradicional, esto significó invertir los signos de dicha disciplina científica y eliminar sus elementos negativos para convertirlos en positivos. Una transformación que según el mismo autor había nacido del campo de la historia misma. Para los pueblos de Latinoamérica, y como contexto a estudiar (Venezuela), la historia nueva implicó y sigue implicando problemas metodológicos y consecuencias, por ejemplo: el fijar un principio de elección de los hechos históricos y los documentos para constituir un corpus ya sea abierto o cerrado, finito o infinito. Citando a Pájaro (2011) “se trata de un problema semejante al que se enfrentó tiempo atrás el historiador Edward H. Carr al poner en duda la objetividad de la historia; en el año de 1950 declaró abiertamente que la “historia objetiva no existe”. (p. 127).

Todo esto conlleva a la reflexión de pensar el pasado tal como ocurrió en realidad y que la observación neutral de los hechos haría aprehender y progresar a la humanidad. En Venezuela los regímenes políticos dictatoriales como democráticos han distorsionado la historia, tal como en México el régimen de la Revolución Mexicana lo ha hecho, y en esto Usigli puso mucha atención. En tal sentido, desde la reinterpretación antihistórica de la Historia, se busca y se profundiza en la configuración de un presente a partir de la coherencia de un pasado, por ende, tanto pasado como presente se retroalimentan y recrean. En conversación con esta “Historia” de Venezuela, los autores estudiados buscan trascender los límites nacionales y renunciar

a todo acto de patriotismo, pues ven en el apriorismo nacional la ceguera de los historiadores. Se proponen entonces explicar el campo moral de actuación humana, percibiendo la manifestación de fuerzas que expliquen su comportamiento. Todo esto con una finalidad de liberación, puesto que muchas veces esas fuerzas ocultas conducen la acción, estableciéndose como condiciones que la conciencia del hombre no ha elegido. Esta visión de historia implica una proyección al futuro y una resignificación de la objetividad, pues vuelve a esa noción pero manifestándose contra la neutralidad del sujeto. Esto le provocaría una crítica en contra, advirtiéndole el peligro de confundir la historia y el mito. En Venezuela desde la dramaturgia se va “hacia otra historia”, en lo que en Francia se denominó “Combates por la historia” en 1940, y lo que Usigli en esa misma década concebía como “Antihistoria”. Se deja de ver la Historia desde un método monopolizado por los historiadores, abriéndose a terrenos de la sociología, la psicología, o la geografía, incluso, esa mirada “geohistórica”; trabajar libremente sobre la frontera, pasando de un lado a otro; para que por tanto sea una ciencia del presente y del futuro; de los hombres en el tiempo, en la que más allá de la mecanización, los manuales, las técnicas y el fetichismo de los hechos, se proyecte el arte, el genio inventivo y la personalidad del autor. “Para que, ante todo, esté en función de la vida e interroge a la muerte, para que penetre en los sentidos y se verifique de manera cotidiana, como la química o la biología”. (Pájaro, ob. cit. p. 129).

En México, el caso de Edmundo O’Gorman ha sido muy significativo en cuanto a las concepciones del pensamiento histórico en la época en la que Usigli propuso su concepto de antihistoria. Observó cómo el devenir de una nueva generación de historiadores, implicaba una renovación en la concepción misma de la historia para hacer frente al desconcierto ante una inconmensurable producción historiográfica; esos “árboles que impiden ver los bosques” según palabras de Usigli (2010. p. 247). O’Gorman llama

fantasmas a los resabios decimonónicos de “lo que realmente pasó”, que en su época sólo cosechaban confusión y desconcierto. Para él, el ser de un ente histórico era mudable y no debía atribuírsele ningún tipo de esencia, para él lo que cambia es el hombre y su idea sobre sí mismo, más no la historia, puesto que ella permanece allí. Este historiador también criticó la predeterminación dispuesta en el encadenamiento unidireccional causa y efecto. Pero, quizás el fantasma más importante para O’Gorman, y en el que coincide con Usigli, es la desconfianza en la imaginación de los historiadores y la falta de atención en los ocultos sentimientos que pudieron haber dado pie a algún acontecimiento, así como incluir aquello que no ocurrió pero que pudo haber ocurrido, tomando como referencia la propia experiencia vital del historiador. Historia construida como poesía y que O’Gorman explicó de la siguiente forma:

Quiero una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes, de venturas y desventuras; una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer; una historia sin mortaja de esencialismo y liberada de la camisa de fuerza de una supuestamente necesaria causalidad; una historia solo inteligible con el curso de la luz de la imaginación; una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria; una historia de atrevidos vuelos y siempre en vilo como nuestros amores; una historia espejo de las mudanzas en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de la impronta de su libre albedrío para en el foco de la comprensión del pasado no se opere la degradante metamorfosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable. (O’Gorman, 2007. p. 109).

Hasta aquí, en el nivel textual y tras estas concepciones, pareciera que la antihistoria resultaría inoperante, puesto que los argumentos que se plantea en contra de la disciplina histórica han sido integrados en el discurso de importantes historiadores. Pero hay un elemento que mantiene en vida y tensión esta discusión entre historia y antihistoria, algo que de acuerdo a la metodología trasdisciplinaria se pudiera llamar el *tercero oculto* y es la acción. Escribió Usigli (2010): “La poesía del teatro en la acción”. (p. 221). Es

evidente que la antihistoria de Usigli no es narrativa, sino diálogo, cosas dichas en primera persona y a modo de confrontación de ideas, sentimientos, pasiones o “algo” que se quiere decir y se reduce a palabras: “la importancia de las palabras está en que sean útiles para expresar lo que se debe expresar”. (Usigli, ídem.).

En el caso de la historiografía venezolana, durante bastante tiempo tuvieron presencia la historia “heroica” de los personajes, y no de los procesos: y la “historia oficial”, racionalización, con propósitos justificadores de un estado de cosas, ambas de carácter principalmente narrativo y anecdótico.

Hoy día, en esta generación, no se puede formular una historia definitiva, pero si se puede eliminar la historia convencional y mostrar a qué punto se puede llegar en el trayecto que va de ésta a aquella, ahora que toda información es asequible, y que todo problema es susceptible de solución. Y es que todo juicio histórico implica personas y puntos de vista, todos son igual de válidos y no hay una verdad histórica “objetiva”. Tampoco con esto se debe caer en la afirmación certera de que todo lo escrito en estos últimos años forzosamente tiene que ser verdad. Entonces, cabe la pregunta: ¿qué es la Historia?, esta respuesta, consciente o inconscientemente, refleja una posición en el tiempo, y forma parte de una respuesta más amplia a la pregunta, más amplia, de qué idea se ha formado de la sociedad en que se vive. “Lo que yo quiero son Hechos... Lo único que se necesita de la vida son Hechos”. Mr. Gradgrind en *Tiempos difíciles* (citado por Carr, 2007. p. 83). Desde la mirada positivista se rescata la defensa de la historia como ciencia, donde se averiguan los hechos, para luego deducir de ellos las conclusiones. Los hechos, lo mismo que las impresiones sensoriales, inciden en el observador desde el exterior, y son independientes de su conciencia. Se asume la historia desde un cuerpo de hechos verificados, los hechos los encuentra el historiador en los documentos, pero desde esos hechos

verificados nacen hoy día las múltiples interpretaciones, y como la misma convive con el contexto social en la que se interpreta; es pues esa mirada antihistórica que busca refrescar y profundizar sobre los sucesos que varían en múltiples interpretaciones de verdades; por eso los hechos podrán ser sagrados, pero la opinión es libre. Y no todo los datos históricos acerca del pasado son acontecimientos históricos, ni son tratados como tales por el historiador. En este sentido, los hechos se encasillan en una postura completamente positivista, mientras que la interpretación reformula y rompe con esa estructura única y fiel de una sola Historia, con mayúsculas, enmarcada en una absoluta verdad.

Los llamados datos básicos, que son los mismos para todos los historiadores, más bien suelen pertenecer a la categoría de materias primas del historiador que a la historia misma. (...) La necesidad de fijar estos datos básicos no se apoya en ninguna cualidad de los hechos mismos, sino en una decisión que formula el historiador a priori. (...) Los hechos sólo hablan cuando el historiador apela a ellos: él es quien decide a qué hechos se da paso, y en qué orden y contexto usarlo. Si no me equivoco, era un personaje de Pirandello quien decía que un hecho es como un saco: no se tiene de pie más que metiendo algo dentro. La única razón por la que nos interesa saber que la batalla se libró en Hastings en 1066 estriba en que los historiadores lo consideran hecho histórico de primordial importancia. Es el historiador que ha decidido, por razones suyas, que el paso de aquel riachuelo, el Rubicón, por César es un hecho que pertenece a la historia, en tanto que el paso del Rubicón por millones de otras personas antes y después no interesa a nadie en absoluto. El hecho de que ustedes llegaran a este edificio hace media hora, a pie, en bicicleta, o en coche, es un hecho del pasado como pueda serlo el hecho de que César pasara el Rubicón. Pero los historiadores dejarán seguramente de tener en cuenta el primero de ambos hechos. El profesor Talcott Parsons calificó una vez la ciencia de "sistema selectivo de orientaciones hacia la realidad". Tal vez podría haberse dicho con más sencillez. Pero lo cierto es que la historia es eso, entre otras cosas. El historiador es necesariamente selectivo. La creencia en un núcleo óseo de hechos históricos existentes objetivamente y con independencia de la interpretación del historiador es una falacia absurda, pero difícilísima de desarraigar. (Carr, ob. cit. p. 85-86).

Se ha dicho que la Historia es un gigantesco rompecabezas en el que faltan numerosos trozos. Por ejemplo, se sabe bastante bien qué opinión tenía de la Grecia del siglo V un ciudadano, a un corintio o a un tebano, por no decir a un persa, a un esclavo o a otro residente en Atenas que no fuese ciudadano. El imaginario del hombre ha sufrido una selección y una determinación previa antes de llegar al individuo (a nosotros), no tanto por accidente como por personas consciente o inconscientemente imbuidas de una óptica suya peculiar, y que pensaron que los datos que apoyaban tal punto de vista merecían ser conservados. Así también, cuando se lee que la historia contemporánea de la Edad Media, era profundamente religiosa, nace la interrogante, cómo se sabe si esto es realmente cierto o no. En correspondencia a la dramaturgia desarrollada en el período medieval, lo que se conoce y se desarrolla como hechos medievales han sido seleccionados por un cronista, en este caso del teatro histórico que por su profesión se ocupaban de la teoría y la práctica de la religión y que por tanto la consideraban como algo de suprema importancia, y recogían cuanto a ella atañía y no gran cosa más. La imagen del campesino ruso profundamente religioso fue destruida por la Revolución de 1917. La imagen del hombre medieval profundamente religioso, sea verdadera o falsa, es indestructible, ya que casi todos los datos que se conocen de él fueron seleccionados de antemano por personas que creyeron en ella, y que querían que los demás la compartieran, en tanto que muchos otros datos, en los que acaso se hubieran hallado pruebas de lo contrario, se han perdido remisión. El peso muerto de generaciones desaparecidas de historiadores, amanuenses o cronistas, ha determinado sin posibilidad de apelación una idea de pasado. El historiador debe tener como primer requisito la ignorancia, una ignorancia que simplifique y aclare, seleccione y omita. El historiador de épocas más recientes debe cultivar por sí mismo esa tan necesaria ignorancia, tanto más cuanto más se aproxima a su propia época. Esto hace que rompa con la posición positivista de que si los documentos lo dicen, será y es verdad. Es

así que el historiador, trabajo que hacen muchos dramaturgos, descifra los datos que aparecen en esos documentos. Esos nuevos datos son contruidos por el nuevo historiador, el dramaturgo también hace esa tarea, y así hace uso de ellos, y el uso que hace es precisamente un proceso de elaboración. Todo hecho histórico tiene que igualmente ser reconstruido en la mente del historiador, tarea que hacen los dramaturgos que construyen discursos antihistóricos. Para esta tarea, datos y documentos son esenciales para el historiador, como para el dramaturgo. Por sí solo, datos y conocimientos no constituyen la historia; no brindan por sí solos ninguna respuesta definitiva a la fatigosa pregunta de qué es la Historia.

Becker por los años de 1910, citado por Sánchez (2001), hablaba de que "...los hechos de la historia no existen para ningún historiador hasta que él los crea". La filosofía de la historia no se ocupa del "pasado en sí", ni de la opinión que el historiador pueda formar desde pasado, sino "de ambas cosas relacionadas entre sí". Toda Historia es la historia del pensamiento y la historia es la reproducción en la mente del historiador como del escritor del pensamiento cuyo hecho histórico estudia. Y el único modo de hacer historia es escribirla.

Por otra parte, Croce (1970) afirmó que toda la historia es "historia contemporánea", queriendo con ello decir que la historia consiste esencialmente en ver el pasado por los ojos del presente y a la luz de los problemas de ahora, y que la tarea principal del historiador no es recoger datos sino valorar, porque si no valora, ¿cómo puede saber lo que ha recogido?

Afirma Carr (2007):

Los hechos de la historia nunca nos llegan en estado "puro", ya que ni existen ni pueden existir en una forma pura: siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien la recoge. De ahí que, cuando llega a nuestras manos un libro de historia, nuestro primer interés debe ir al historiador que lo escribió, y no a los datos que contienen. (...) Y es que el historiador tiene que reproducir mentalmente lo que han ido discurrendo sus *dramatis*

personae, el lector, a su vez, habrá de reproducir el proceso seguido por la mente del historiador. (...) En general puede decirse que el historiador encontrará la clase de hechos que busca. Historiar significa interpretar. (...) Yo definiendo la historia como un sólido núcleo interpretativo rodeado de la pulpa de los hechos controvertibles. (...) No se puede hacer Historia, si el historiador no llega a establecer algún contacto con la mente de aquellos sobre los que escribe. (p. 96-99).

El historiador, como el dramaturgo debe captar el pasado y lograr comprenderlo a través del cristal del presente. Ambos pertenecen a su época y están vinculados a ella por las condiciones de la existencia humana. Ellos no pertenecen al ayer sino al hoy. Es importante resaltar que la función de ambos no es ni amar el pasado ni emanciparse de él, sino dominarlo y entenderlo, como clave para la agudeza del presente. Ambos ven necesariamente el período histórico que investigan con ojos de su época, y si estudian los problemas del pasado como clave para comprensión de los presentes, ¿no caerán en una concepción puramente pragmática de los hechos, manteniendo que el criterio de la interpretación recta ha de ser su adecuación a algún propósito de ahora? Los hechos de la historia no son nada, es la interpretación quien le da a esos hechos históricos un todo.

El historiador, el dramaturgo y los hechos de la historia son mutuamente necesarios. Sin sus hechos, el historiador, como el dramaturgo carecen de raíces y de vacío; y los hechos, sin el historiador y el dramaturgo se vuelven muertos y falsos de sentido. Por eso es que la Historia es una continua interpretación entre el historiador y sus hechos, entre el dramaturgo y su obra de teatro, un dialogo sin fin entre el presente y el pasado, para cualquier país del mundo. En el caso de Venezuela, y desde lo contemporáneo:

Un problema de trascendencia teórica y epistemológica, y que paradójicamente no ha sido abordado con suficiencia por la historiografía es la periodificación de lo contemporáneo en Venezuela. Los estudios tradicionales tienden a dividirlo a partir de fechas o eventos. (...) Este problema se combina con otro de igual complejidad: la incongruencia e inahomologabilidad de la

periodización histórica europea (Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea) con la venezolana. (Tinoco, 1994. p. 150).

Hay múltiples posibilidades o “hechos históricos” que determinan lo contemporáneo en el país: la aparición y explotación del petróleo; el triunfo de Cipriano Castro y el inicio de la centralización por la fuerza de la maquinaria estatal; la transición que representó Eleazar López Contreras; el surgimiento de los modernos partidos políticos.

Carrera (2013) afirma que:

...toda la controversia gira en torno a la posibilidad de historiar lo contemporáneo... entendido éste común período diferenciado de la evolución histórica. Para escribir esta última historia rigen... dificultades propias, derivadas de las características de la edad contemporánea como tal... (...) De allí de hallar un modo de integración de lo contemporáneo y de lo no contemporáneo en una nueva perspectiva de lo histórico que no conlleva, en estricto sentido, abandono de las viejas preocupaciones, sino antes bien una incorporación creadora de la mismas, a las exigencias de la comprensión de lo contemporáneo... La historia contemporánea empieza cuando los problemas reales del mundo de hoy se plantean por primera vez de una manera clara... con los cambios que nos permiten, o mejor dicho, nos obligan a decir que hemos desembocado en una nueva era... Indudablemente la historia contemporánea ha sufrido las consecuencias de la variedad de su contenido y de la interpretación de sus límites. (p. 233-234).

Esa misma carencia del sentido histórico, expresada como “falta de recuerdos, que caracteriza a todas las naciones nuevas...”. Así pues, Briceño-Iragorry (1954) indica que:

Venezuela, pese a su historia portentosa, resulta desde ciertos ángulos un pueblo antihistórico, por cuanto nuestra gente no ha logrado asimilar su propia historia en forma tal que pueda hablarse de vivencias nacionales, uniformes y creadoras, que nos ayuden incorporar a nuestro acervo fundamental valores de cultura, cuyos contenidos y formas, por corresponder a grupos históricamente disímiles del nuestro, puedan, por aquella razón, adular el genio nacional. (p. 14).

Por su lado Uslar (1962) añade:

...carecemos de una visión del pasado, suficiente para mirar nuestro ser nacional contemporáneo en toda su compleja extensión y hechura, carecemos de historia... como explicación del pasado y de la historia como empresa de creación del futuro presente... Vista así la historia nos resulta la más compleja empresa de rescate de la personalidad nacional... Hemos vividos hasta ahora con una visión desfigurada de nuestro pasado que nos ha dado una imagen mutilada y parcial de nuestro ser nacional. (p. 32).

Planteamientos históricos para la dramaturgia y sus interpretaciones

Aristóteles fue el filósofo al que la cultura occidental había otorgado una posición predominante para confirmar los juicios y criterios sobre algún tema respectivo al conocimiento. Este filósofo cuando trata sobre la problemática entre teatro (la tragedia específicamente) e historia, escribió que el primero era una acción en proceso de acaecimiento, mientras que la segunda era el relato de algo que ya había acaecido. Cabría señalar aquí que el dramaturgo Rodolfo Usigli para su obra dramática *Corona de luz*, advirtió del riesgo que su comedia corre ante la censura y crítica de los historiadores. Mencionó que en una plática con Ignacio Herrera, historiador amigo suyo de muchos años, planteó la deliberada imaginación de que la virgen de Guadalupe de México estaba vinculada patronímicamente con la Extremadura, y por lo tanto, compartían el mismo origen arábico; punto de vista del dramaturgo que llenó de indignación a su interlocutor al grado de romper su amistad y marcharse aquél, “envuelto en las llamas de la historia”. (Usigli, 2010. p. 248). Sin embargo, para Usigli, la historia era la más activa de las mitologías que integra otros mitos, como la mitología de México que contiene la mitología de una virgen.

En el teatro se conocen historias contadas de manera peculiar. Este asunto es de especial interés en América, un continente lleno de historias

que esperan ser contadas y que empiezan a suceder cosas con ambición protagónica. En el caso de Venezuela, su historia petrolizada habla de planteamientos históricos que apuntan a un replanteamiento de acciones y situaciones que reivindican la dramaturgia desde sus múltiples interpretaciones como obra artística. Todo origen del teatro a nivel mundial tuvo sus inicios en las manifestaciones primitivas, Venezuela no escapa de tales orígenes, en ese devenir histórico. En el país existieron formas proto-teatrales y específicamente teatrales rudimentarias; algunos pueblos indígenas menos evolucionados poseyeron aquellas expresiones dramáticas propias de los grupos recolectores, cazadores y pescadores: pequeñas pantomimas sobre la recolección de moluscos, frutos y raíces, en las áreas de agricultura incipiente. De igual manera se apreciaron manifestaciones teatrales en las grandes festividades folklórico-religiosas de los negros en el país: la de San Juan, propia del centro de la República, y la de San Benito, en el Occidente; estas expresiones involucran la danza ritual, el diálogo, y la narración, afirma Monasterios (1990) que estas proposiciones se suelen considerar tan propias del teatro experimentalista moderno, -por señalar un ejemplo-, de “proyección del actor hacia el público”, de “ruptura de la barrera actor, como ente activo del espectáculo-espectador como ente pasivo”. (p. 17).

Durante la Colonia y la Independencia se resaltan representaciones en la Plaza Mayor, en las encrucijadas de los caminos, en la época de feria: autos sacramentales, misterios y milagros; pantomimas y alguna que otra comedia simplona. Las guerras de independencia interrumpen temporalmente el desarrollo del teatro en el país, pero no lo anulan.

Señala Castillo (1980):

Es de anotar el importante papel del teatro dentro de las guerras de independencia. Y aunque esta aseveración no ha sido documentada hasta ahora, debe recordarse que “el drama fue uno

de los medios de difusión de las ideas de libertad en todo el continente: así lo vieron Camilo Henríquez en Chile, Esteban de Luca y Juan Crisóstomo Lafinur en la Argentina, José María Heredia en Cuba, el pensador mexicano José María Buenvecino en México”. Un estudio sobre este aspecto verificaría los estrechos vínculos entre el teatro y la historia en Venezuela. (p. 32).

Un nombre importante en este período es el de Adolfo Briceño Picón, de Mérida, que empezará a escribir piezas dramáticas “compuestas sobre episodios de la Historia de Venezuela” en 1872. En efecto, *El tirano Aguirre*, su primera obra, tiene como mérito que retoma la corriente histórica desde historias particulares que realzan lo antihistórico y la posición ficcional de un discurso que replantea una nueva mirada hacia esos fragmentos inconclusos de la Historia del país.

Se debe hacer referencia que para el año de 1766, según Monasterios (1990) aparece la “primera obra teatral escrita en nuestro país, es un auto sacramental de autor anónimo dedicado a Nuestra Virgen del Rosario”. El *Auto a Nuestra Señora del Rosario* es una versión del Juicio de París y en él se encuentra la más increíble mezcla de elementos culturales: clásicos, hispanos, americanos, locales, sagrados, profanos. En efecto, al lado de Juno, Venus, Palas y Júpiter (quien suple el rol correspondiente a París en la versión clásica), aparecen Santiago Apóstol, personajes simbólicos como La Justicia, La Culpa, La Ciudad de Caracas, La Música, El Pueblo y, resuelto ellos el personaje de folklore local *Raposanta* o *Ropasanta*, mendigo visionario que hacia 1641 vaticinó, según una tradición, el terremoto que años después asolaría a la ciudad. Dada su evidente importancia histórica, merece la pena que se resalte la estructura y el argumento de esta pieza dramática.

Comienza con una loa a la Virgen, cantada por La Música, e inmediatamente aparecen en la escena Venus, Palas y Juno, y volando una manzana de proporciones heroicas que lleva escrito: “A las más hermosa”; las envanecida diosas del Olimpo tratan de apropiársela, y en eso aparece el

terrible Júpiter, quien la apostrofa por su liviandad; las diosas se defienden y declaran su intención de dedicarse al culto a María; divide entonces Júpiter la manzana en cuatro pedazos: reserva uno para sí y entrega los demás a las diosas con la condición de que cada una de ellas rece un tercio del Rosario. Venus, Juno y Palas cantan loas a la Virgen. Aparece Caracas, con un libro en la mano y un león a sus pies, está como dormida; La Música interpela: “No duermas sobre la culpa, ciudad ilustre y famosa, / que contra ti justo cielo / invencible alarma toca”. Contesta Caracas, sorprendida: “Válgame Dios, ¿qué es aquesto? / ¿Quién mi sosiego alborota? / ¿Quién mi silencio interrumpe / con voces tan lamentosas? La Música: “Avisos del cielo son / los que están oyendo ahora, / mira no imite tu orgullo / la miserable Sodoma”. Caracas exalta su riqueza natural y su nobleza, dice que no hay igual a la suya, pero sus habitantes ridiculizan haciéndola aparecer como una nueva Sodoma. Aparecen La Culpa, acusadora, y La Justicia, que blande amenazante espada quiere destruir la ciudad; se estremece la tierra, gritos y lamentos se oyen por todas partes, cuando aparecen en escena la víctimas del cataclismo; entra Santiago Apóstol e intercede por Caracas, La Justicia, conmovida por la súplica del Santo, absuelve a la ciudad; se levantan los ciegos, cojos y mutilados, las víctimas, pues, del terremoto y todos prometen dedicarse a la devoción de la Virgen del Rosario.

Esta situación dramática, -sin profundizar en el contenido de la historia-, nos presenta una coherente interpretación y correlación con lo antihistórico, haciendo sumergir a la “Gran Historia”² frente a un espejo que la hace desmembrar en partículas de ella, generando una reinterpretación de los hechos históricos en correspondencia con las voces marginadas a las que se le dan cabida de participar de sus propias vivencias “reales” y próximas a un imaginario que revaloricen tales hechos.

² En la presente investigación se denomina Gran Historia a la Historia Oficial con una mirada positivista, donde prevalece una única verdad. En ella no hay interpretaciones de los hechos históricos. Esta historia no es contada por los vencidos. El discurso es hegemónico y único.

El surgimiento vertiginoso de la industria petrolera ha violentado el proceso transformacional de la sociedad venezolana. El salto de una economía agropecuaria (protocapitalista) a una altamente industrializada (supercapitalista) ha significado no solo un marcado adelanto material sino la aparición de problemas de orden económico, político, social y cultural. El desplazamiento rural hacia la urbe, con la consecuente proliferación de los ranchos, la falta de diversificación económica y el sistemático abandono de la agricultura y la ganadería, el alto incremento de la importación versus la inexistente exportación nacional, la fuerte corriente inmigratoria y la polarización de las clases sociales, son problemas agudizados por el brote del petróleo, brote que empezó en las riberas del lago de Maracaibo en 1914: “abriéndose inmenso en el aire como una palmera de azabache. Como una inmensa rúbrica de tinta que firmara sobre el cielo un decreto de revolución”. (Uslar, 1962).

El materialismo histórico propugna que los modos de producción condicionan el proceso de la vida social, política y espiritual, y qué, consecuentemente, todo cambio en dicha base origina cambios en las relaciones humanas. En la sociedad formada por la generación del petróleo, este principio se revela de manera tangible y dramática: el venezolano de hoy trata de encontrar su razón de ser dentro de un medio movedizo y alucinador cuya realidad se escapa de las manos, y su carácter empieza a exteriorizar cambios significativos. Para Uslar Pietri (ob. cit.), la “otra” Venezuela -la Venezuela fingida- muestra más espíritu de aventura y de azar, un aire de lotería, claros exponentes de una inestabilidad básica.

Por su parte Briceño-Iragorry (1956) ha destinado sus esfuerzos a formular una “teoría de lo venezolano” explorando las coordenadas directivas que determinan una actitud histórica distintiva:

Creo en el significado de los valores que arrancan de la Historia su razón de ser. No creo en la Historia nacional como fuente de romántica complacencia: juzgo, en cambio, con sentido

jaspersiano, que sus datos, como espejo del hombre, nos ayudará a conocernos a nosotros mismos en la riqueza de lo posible. (p. 71).

Sus innumerables escritos que promulgan que el “hombre es ante todo y sobretodo Historia”, disertan los problemas sociológicos que han impactado a las generaciones -testigos presenciales- de los citados cambios de orden económico y demográfico, indicando la necesidad de “mantenerse fuertemente asidas al hilo ariadnico que pueda guiar con éxito feliz los pasos del hombre venezolano a través del peligroso laberinto de un mundo que ha visto el dislocamiento de la realidad” (p. 71-72).

Con una igual preocupación Picón Salas (s.f.) propone en su “Pequeño tratado de la tradición” una Historia que parta desde el presente y que incluya los mitos y las creencias, puesto que Historia, para Picón, no es solamente lo que se dio objetivamente sino también todo aquello que se fabuló y en lo que se creyó:

Además de instinto subconsciente y asidero emocional de todos los pueblos, la tradición tiene también un valor dialéctico no sólo en cuanto trae a la conciencia del presente experiencias del pasado y fija la continuidad histórica de un grupo humano sino replantea para el futuro problemas que fueron desviados o no encontraron adecuada solución. (p. 71).

La necesidad de reinterpretar la historia, perceptible en el pensamiento venezolano actual, denuncia también la falta de asimilación del proceso histórico, y por tanto, una ausencia de columna vertebral, de continuidad coherente. Esta desarticulación del proceso evolutivo es, a su vez, resultante de una errada concepción de la Historia. Venezuela -a través de su sistema educativo, de su tradición oral, de sus prédicas políticas ha exaltado (según algunos, hasta el fetichismo) la grandeza individual de los héroes y las hazañas de la Independencia. De esta manera, enalteciendo hechos sin concatenación al margen del tiempo- se ha venido fragmentando en todo un

proceso de lucha a siglos, llegando a perderse la visión de la unidad histórica.

...A fuerza de exaltarlos (a los héroes) vanamente, se ha llegado a convertirlos en productos espontáneo y gratuito de una especie de milagro genético. Casi se ha llegado a sacarlos de la Historia, cuando en realidad tanto como hacedores son productos de la Historia. Forman parte de un desarrollo, de un crecimiento social. (Uslar, 1962. p. 67).

Lo expuesto hasta aquí revela que existe una necesidad urgente de replantear la historia, historia entendida como un proceso dinámico, desmitificador e interpretativo. Esta actitud no es casual, puesto que hurgar en la historia significa buscar asideros, raíces, y nunca Venezuela necesitó más de ese sentimiento de arraigo. Uslar (1949) -con lucidez usual- apunta que ninguna de las crisis en la historia del país ha sido más trágica. Ni las guerras de la Independencia, ni la guerra federal afectaron al organismo nacional de manera intensa.

El petróleo ha irrumpido en medio de la existencia de una nación atrasada, pobre y débil. Esa irrupción unilateral de la riqueza la ha desarticulado y cambiado en mil formas. Pero entre sus más inquietantes consecuencias están estas dos: ha hecho imposible el regreso a lo que antes éramos; y no ha creado las posibilidades de que continuemos siendo lo que ahora somos. (Uslar, ob. cit. p. 17).

Por su parte, Briceño-Iragorry (1954) ha proyectado, ingeniosa y gráficamente, esta circunstancia “transida de angustia”, llamando a Venezuela “un país sin primer piso”.

No tenemos primer piso. Estamos montados en el aire. Jamás símil más perfecto de nuestra realidad cultural. Nuestro país, en el plano de la interioridad, sigue siendo realmente lo que este estilo arquitectónico montado en el aire. Crecemos de fondo donde encuentren resistencia defensiva los grandes valores que constituyen lo humano. No tenemos primer piso... como pueblo y como individuos carecemos de primer piso. (p. 37).

El teatro, como toda manifestación artística, proyecta las preocupaciones esenciales de la sociedad. Lo antihistórico se hace predominante en muchos dramaturgos venezolanos que buscan desmitificar la “Gran Historia”, replanteando una nueva historia, historia que se vuelva comestible en la boca de todo un pueblo. El tema de la marginalidad, la lucha contra la dictadura, los dramas políticos latinoamericanos, la temática psicológica, el humor y la sátira, múltiples temas, estilos, siempre encaminados hacia un intento de reinterpretar un país, pero esencialmente a través de sus sectores populares, rurales y urbanos. Visión desde el ángulo de los “humillados y ofendidos”, pero trasladando un enorme optimismo, con la esperanza siempre presente. Estas son complementos de las categorías que desmonta la visión absoluta y hegemónica de la verdad histórica.

Dramaturgia antihistórica venezolana: una mirada desde lo contemporáneo con Xiomara Moreno y Carlos Sánchez Delgado

La dramaturgia antihistórica servirá para resucitar y darle vida a esos momentos del pasado que han transmitido los historiadores como algo “estante y estático del pasado” (Usigli, 1968. p. 57). “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” (ob. cit. p. 60). Usigli definió su propia concepción de la historia como “El arte de olvidar”. De estas consideraciones partió el dramaturgo para conceptualizar lo “antihistórico”. Como se ha dicho, término que bautiza la utilización de la ficción para desentrañar los intrínquilos de la historia.

La imaginación histórica logra un triunfo de la ficción teatral como medio objetivo de interpretar la historia, con la introducción de personajes antihistóricos 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.

El triunfo de lo verdadero, lo social y lo objetivo, sobre la hipocresía imperante, la egoísta individualidad y la subjetividad alienante. Para el pasado, la variación de la Historia oficial por medio de la ilusión histórica: como la creación de personajes que no existieron y su interacción con aquellos que sí existieron para comprender la verdad histórica. El antídoto contra el egoísmo individual está en comprender la colectividad y saber que más temprano que tarde la fraternidad sobrepasará los logros de la libertad y la igualdad, mientras que el antídoto contra la subjetividad está en aprender el camino de tomar conciencia objetivamente del papel nuestro en la historia social.

Lo contemporáneo en la dramaturgia antihistórica venezolana

Si se habla de dramaturgia contemporánea venezolana obviamente se tendría que tener presente que dicha dramaturgia se desarrolla dentro del proceso de la Venezuela contemporánea que se despliega a partir de 1958, desde el momento de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1953-58); comienza así el planteamiento de la democracia venezolana siendo el contenido en el terreno político de la Venezuela contemporánea. No obstante, como lo señala Azparren (1994. p. 64): “El teatro venezolano actual es un fenómeno de la democracia y del petróleo”.

Los primeros yacimientos en 1917, dos años más tarde del nacimiento de César Rengifo; allí ya se está viendo la conexión entre el nacimiento de una contemporaneidad venezolana y el nacimiento del autor que es considerado el padre de la dramaturgia contemporánea venezolana, el que signa como pionero las vertientes fundamentales desde el punto temático de la dramaturgia antihistórica venezolana.

Habría entonces que comenzar con la clasificación que hace Mannarino (1997. p. 145), donde subdivide a la dramaturgia en varios tipos de dramaturgias creadas por distintos autores, donde César Rengifo entra en lo que ella denomina la dramaturgia de temática social y antihistórica: en ella se analiza la problemática del momento en el que vive un contexto bajo un interés sociológico e histórico. Abundando los dramas del hombre común, quien desconcertado ante los cambios que no logra asimilar, intenta caminos equivocados o se fortalece en la lucha. Las coordenadas temáticas se concentran en la explotación, el desarraigo creado por los cambios de vida obligados por la transformación del país, el choque entre generaciones por concepciones frente a la existencia, la búsqueda de salidas en los juegos del azar y la brujería, tema enfocado siempre sobre un trasfondo crítico de intención aleccionadora, llámense sus autores César Rengifo (1915-1980), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Román Chalbaud (1931), José Ignacio Cabrujas (1937-1995) o Néstor Caballero (1951), dentro de sus distintas calidades. Aplicada a esos, como a otros temas prevalece una denuncia, implícita o explícita, acerca del desgaste nacional ante el ascenso del dinero erigido en valor. Este tipo de dramaturgia de temática social e histórica es, explícitamente, la más apegada al registro de las nuevas circunstancias y por eso es prioritariamente urbana, puesto que las ciudades ya habían comenzado a ser emporios de los dramas consecuenciales del país petrolero.

Todo esto influye en el ámbito cultural, y propiamente teatral, desde que esa ilusión de grandeza, esa ilusión de prosperidad momentánea sostenida ilusoriamente por el petróleo es esa ilusión de armonía de la que habla Azparren (1994. p. 75-76).

Sin democracia y petróleo el teatro venezolano no habría alcanzado su nivel actual. No sólo por la elemental libertad y estabilidad que suponen; tampoco por el beneficio de los recursos económicos. Su desarrollo tiene que

ver con el tipo de correlación existente entre teatro, historia y sociedad venezolana.

De cara al país, el teatro no fue capaz de interpretar los cambios causados por la coincidencia histórica de la crisis ideológica generalizada y del nuevo impulso de una democracia y una economía que lucían envidiables e imbatibles en el continente. Es característico que algunas de las obras más significativas producidas entre 1966 y 1979 unan a su lenguaje experimental, indiferencia por temas con referentes sociales; esperando así la década siguiente para que la soledad social y la rebeldía ineficaz presentes en las obras de Isaac Chocrón (1930-2011) y José Ignacio Cabrujas (1937-1995) sean las respuestas teatrales más lúcidas de la existencia humana. En este caso el *problema* petrolero, aumentó la capacidad de ficción para los dramaturgos. A partir de 1970-71, los precios del petróleo se dispararon, ocurriendo así un fenómeno sociológico que influyó entonces en los dramaturgos, producto de esa bonanza aumentó la capacidad de ficción de inventarse que se era un país rico; es decir que el petróleo aumentó la sensación de ilusión de armonía; reflejándose en el teatro dicho fenómeno en un sentido general, la expresión de un sentir nacional, la emocionalidad del venezolano, las grandes pasiones, los grandes dolores, las grandes quejas, las grandes carencias del venezolano común.

Según Azparren (ob. cit.) se clasificará la dramaturgia venezolana en dos períodos importantes. *El primer período*, que se centra en la *Espontaneidad creadora y temática revolucionaria*, que emergió del 1958 con la “democracia”. Es en este primer período cuando se marca pauta en la dramaturgia, comenzando así a formar el piso sólido del teatro contemporáneo venezolano. Autores como César Rengifo (1915-1980), Ida Gramcko (1924-1994), Elizabeth Schön (1921-2007), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Rodolfo Santana (1944-2012), José Ignacio Cabrujas (1937-1995), Román Chalbaud (1931) e Isaac Chocrón (1906-2011), Néstor

Caballero (1951), entre otros, serán creadores en algunas de sus piezas teatrales de personajes *desgarrados* y *evasores* de la realidad, nacidos bajo el contexto social en el que se ha situado el hombre contemporáneo venezolano.

El segundo período se determina a partir de finales de la década de los 70, que se proyecta y alarga con gran fuerza y peso hasta nuestros días. Se repiten la lista de autores anteriores, como así es importante el realce que adquieren dramaturgos como Gustavo Ott (1963), Elio Palencia (1963), Carlos Sánchez Delgado (1955), apareciéndose de igual maneras voces como la de Xiomara Moreno (1955), Karin Valecillos (1977), entre otras. Es un período determinado por lo que indica Azparren (ob. cit.), un nuevo proceso de creación en los estilos de las obras a escribir, determinado por los cambios violentos a nivel cultural, económico, histórico, social y político de la nación. Cabe destacar que se citan a estos autores y no a otros por dos razones importantes para la investigación: la primera, son pilares importantes de la dramaturgia, y maestros de la generación siguiente de creadores venezolanos. La segunda, sus tramas y personajes explican las constantes que se ha venido desarrollando a lo largo de este punto sobre la dramaturgia venezolana, sirviendo como antecedentes o análisis de estudios cada uno de sus discursos para la investigación en cuestión.

Ahora bien, hablar de dramaturgia antihistórica en Venezuela desde la contemporaneidad es estudiar la historia nacional que ha sido punto de partida para la elaboración de los discursos dramáticos. Incluso es necesario conciliar criterios históricos con los dramaturgicos. De ahí el problema, por lo menos teórico, de matizar la apertura y la culminación de un período de la dramaturgia venezolana. Con base en un criterio exclusivamente teatral, Azparren (2000. p. 109) expone que:

El año 1804 ha sido señalado como el del inicio de la dramaturgia nacional, por ser cuando Andrés Bello estrenó *Venezuela*

consolada, panegírico a la corona española por la introducción de la vacuna contra la viruela. ¿Dónde señalar la ruptura que marca un cambio histórico efectivo en la práctica teatral venezolana? Las dificultades se aclararán y resolverán en la medida en que propongamos períodos e identifiquemos las causas de sus inicios y cambios. Para orientar una discusión en torno a la tarea de historiar nuestro teatro hemos fechado cuatro períodos históricos y dos transiciones, sin ocuparnos aún de las variaciones internas del sistema y de los discursos de cada período, con el único propósito de señalar la ubicación histórica de lo sucedido a partir de 1594.

Estos períodos de los que habla Azparren y los cuales ya fueron citados anteriormente enfatizan en la diversidad de la dramaturgia venezolana como un hecho que salta a la vista, y que coexisten en ella todas las corrientes del teatro occidental contemporáneo. De ahí la dificultad de enmarcar dentro de un estudio coherente dicha pluralidad expresiva, pero la dramaturgia, como toda manifestación artístico-literaria, arrastra consigo todo el caudal cultural de un pueblo y los componentes esenciales de su ser. En Venezuela, pueblo que ha atravesado por inusitados y drásticos cambios durante las últimas cinco décadas, historia y teatro se explican mutuamente. Reflexiones como el “ser venezolano”, justifica el obsesivo afán común en la intelectualidad de hoy, por ejemplo. Y es que, en Venezuela, la historia no ha dejado margen para la consolidación de una consciencia colectiva, expresada en todas sus manifestaciones artísticas de ricas raíces. Y esto es comprensible si se recuerda que su hazaña de independencia política fue seguida por una época de guerras diseminadoras y fratricidas que terminó con el surgimiento del caudillismo en el siglo XIX. Al regir el caudillismo, las voces intelectuales se apagan. Para los años cuarenta, de la centaura pasada, cuando ya había hecho su irrupción el petróleo con sus consiguientes transformaciones en la sociedad, llega el ocaso de este período. Tal como indica Castillo (1980. p. 7) “el intelectual de hoy confronta el difícil papel de descifrar una realidad desorientada por cambiante y heterogénea”.

En esa obstinada búsqueda el dramaturgo venezolano revela de manera descarnada el desarraigo común al hombre occidental, no solo a

nivel metafísico, sino también a nivel socio-histórico. Y este problema del desarraigo hace que la dramaturgia hurgue desde el pasado, planteando nuevos discursos dramáticos que consiguen la apreciación de la objetivación histórica. Desde la ficción las obras dramáticas que construyen estos autores son representativas de la conciencia histórica de Venezuela. Tal y como afirma Schmidhuber (2012):

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 antihistóricos 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 (p. 6).

Es así que la dramaturgia venezolana destaca en lo incluyente para que todos por igual estudien que existe un cambio, y que es parte de los frutos de ese reentendido nuevo tiempo que vive nuestros días. Dramaturgos maduros y jóvenes ayudan en dar un sentido humano a los personajes de la historia y una proyección futura a los acontecimientos pretéritos. Resaltan dramas como los de César Rengifo, el más constante en una temática nacida a partir de hechos del pasado. Así como en México, Rodolfo Usigli en sus obras antihistóricas había aplicado una comprensión mexicana y americana de los trágicos destinos del emperador Maximiliano y su mujer Carlota en *Corona de sombra*, por ejemplo. César Rengifo, en dramas como *Lo que dejó la tempestad* procedió con propósito similar, manifestando que el drama histórico demanda de una utopía que interprete hechos y personajes en relación con aspectos trascendentales de la existencia de los pueblos.

Hay así una identificación del país con la realidad histórica vista desde la ficción, en la que dramaturgos ya citados y otros como Elisa Lerner, Pedro Riera, José Ignacio Cabrujas, Néstor Caballero, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, Arturo Uslar Pietri, Carlos Sánchez Delgado, Xiomara Moreno,

Karin Valecillos, José Antonio Real, Roberto Azuaje, Ana Teresa Sosa, Gustavo Ott, entre otros, construyen con sus obras dramáticas el efecto de estar en concordancia con una cultura venezolana-latinoamericana, incluso hispano, pues se re-actualizan situaciones, se repercuten en la reflexión de problemas actuales con una visión futurista, como si se advirtiese que la sociedad venezolana avanza progresivamente a la descomposición, y que es a través de estos discursos antihistóricos donde su humanidad puede lograr asimilar caminos de cambio (correctos o equivocados), que fortalezcan la lucha.

La mirada antihistórica en la dramaturgia venezolana contemporánea toma de la historia la esencia de los hechos y de los personajes, y los transforma en conflictos, desde lo ficcional, cuyos tratamientos sugieren la complejidad de un mundo aun definiéndose. Se indagan por medio de estas obras dramáticas una potencialidad que permita intentar explicar colectivamente verdades que desde los paradigmas clásicos, no permiten preocuparse sobre la convergencia entre pasado y presente, de la que es posible derivar reflexiones acerca de lo que Usigli (2010. p. 23), siempre afirmó: “lo que somos en relación con lo que hemos sido, como nación y como república”.

La dramaturgia antihistórica se debate entre la recepción y modificación de estudios latinoamericanos, y particularmente la manera como desde allí se busca avanzar hacia una nueva comprensión de las grietas de la historia venezolana. En tal sentido, el interés de apuntar la dramaturgia antihistórica venezolana ante una mirada contemporánea parte de profundizar en una oposición radical entre el centro y la periferia, la cultura alta y la cultura popular, el desarrollo y el subdesarrollo, el primer y el tercer mundo, la civilización y la barbarie, los opresores y los oprimidos: Desmontar la mirada positivista de la gran Historia del país. A diferencia de las grandes representaciones unitarias lanzadas al mercado internacional de imágenes por el realismo mágico o la teología de la liberación, se busca reivindicar las

“pequeñas historias”, las de aquellos grupos de mujeres, homosexuales, prisioneros político, enfermos de SIDA, niños de la calle, prostitutas, vendedoras ambulantes y marginados sociales de todo tipo, donde se construyen sus propias representaciones, aportando y formando parte del desarrollo histórico de Venezuela.

Las categorías que forman la estructura de interpretación y análisis de esta investigación, ahondan en su patrón de desarrollo, ese enfoque periférico, que en los autores que se seleccionaron vislumbran plantear y profundizar en el discurso dramático de las acciones construidas, que presentan personajes como “representame del hombre”; hombre como ser social, como ser histórico que habla y trabaja, que posiciona criterios y reflexiona sin un etiquetado perfecto (heterosexual, blanco, masculino y de clase media) como una subjetividad trascendental. En esencia la dramaturgia antihistoria en Venezuela busca en la historia recuperar la propia tradición del pensamiento, la autonomía de una construcción epistemológica, en esencia, el “ser venezolano” sin el “mito inalcanzable”, sino con el mito desmitificado, comestible para todos. Entonces, la evolución crítica que hacen en sus textos dramáticos antihistóricos, los dramaturgos a estudiar, permitirá reelaborar, rescatar y replantear, hipótesis, vertientes y paradigmas que permitan abordar la compleja y supuestamente “inaccesible” realidad histórica desde una perspectiva autónoma, venezolana y crítica.

Los dramaturgos venezolanos nacidos después del 23 de enero de 1958 crecieron en un país democrático y sin la experiencia de las crisis que culminaron en esa fecha. Espectadores de un nuevo teatro en el que el país ocupó mucho espacio, alcanzaron la razón dramática cuando afloraron las primeras crisis del modelo social democrático a comienzos de la década de los ochenta, modelado por la riqueza petrolera como columna vertebral de la vida económica y social del país.

Indica Azparren (2017):

Cuando los nuevos dramaturgos comenzaron a escribir a finales de la década de los setenta y a lo largo de la siguiente, sintieron los golpes de las primeras crisis, principalmente la financiera en 1983 y la política en 1989 que desmontaron la ideología de La Gran Venezuela, con la que los venezolanos fuimos entretenidos a partir de 1974. (p. 15).

Los dramaturgos de la década de los ochenta no continuaron fielmente los propósitos y las estrategias del realismo crítico del teatro venezolano, forjado en la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en la década de los cincuenta y consolidado en el contexto de las libertades de la democracia. Carlos Sánchez Delgado (1958) y Xiomara Moreno (1959) forman parte de una veintena de dramaturgos que debutó en esa década, algunos vinculados a las nuevas agrupaciones como el grupo Theja, de José Simón Escalona, o bajo el patrocinio de El Nuevo Grupo y Rajatabla.

Si la economía y el proyecto nacional democrático, hasta hace poco floreciente, mostraban fisuras, poco a poco los jóvenes dramaturgos optaron por nuevas correlaciones con sus respectivos contextos, aunque siempre favorecidos por el ejercicio libre de sus escrituras y estimulados por el teatro del mundo que visitaba a Caracas cada dos años.

Estos dos dramaturgos en medio de este contexto comenzaron a formarse bajo la influencia de nuevas corrientes de pensamiento, ajenas a camisas de fuerza ideológicas, por lo que se sintió dispuesta a desafiar estilos discursivos modélicos. Sánchez y Moreno forman parte de una generación proclive a ser posmoderna en un país que no lo era; por eso su empeño en la experimentación y proponer innovaciones formales, en particular la fragmentación de la fábula y, en consecuencia, del espacio y el tiempo escénico. Vieron el país con otros lentes, en algunos casos fragmentados; que se liberó de valores y creencias tradicionales; que no compartió la crítica política del realismo y prefirió representar situaciones personales sin olvidar el contexto social. Propusieron desde sus textos una

nueva apertura dramática atenta al país, pero al mismo tiempo interesados en explorar con un nuevo discurso los grandes temas sociales, históricos y los personajes universales.

Hay que resaltar que la falta de una épica generacional por no haber participado en la construcción del modelo democrático y por el fracaso de las guerrillas, una década antes, hizo que la nueva dramaturgia no considerara la historia nacional según los patrones del discurso oficial. No es casual que Sánchez y Moreno tengan varias obras antihistóricas en las que ironizan, parodian y fragmentan el discurso histórico oficial y desmontan del pedestal heroico a protagonistas de la vida nacional.

Tres piezas que se enmarcan en la categoría de dramaturgia antihistórica venezolana (una de Xiomara Moreno y las otras dos de Carlos Sánchez Delgado). Las mismas serán utilizadas como se ha indicado con anterioridad como el corpus de la investigación en cuestión y las tres obras dramáticas se ubican en el *Período de la segunda modernidad: El nuevo teatro y abarca los años del 1958-?* según el enfoque de periodización que estructura Azparren (2011) sobre la historia del teatro en Venezuela. En este período se nacionalizan las tendencias teatrales mundiales. “En los primeros diez años surgen los paradigmas de la escritura dramática y de la puesta en escena que define el período. El modelo social democracia/petróleo posibilita cambios radicales con conciencia histórica y artística de la dramaturgia y de la escena”. (Azparren ob. cit. p. 73-101).

Es importante indicar que siguiendo esta periodización, el investigador divide en tres subsistemas que hace que se profundice los nuevos postulados para la escena venezolana, estos son: 1) el *Subsistema del nuevo realismo* (1958-1970), 2) *Institucionalización del nuevo teatro* (1971-1990), y en el que se ubica la obra dramática *Gárgolas* (1983) de Xiomara Moreno. En esta institucionalización el teatro “conquista un espacio social reconocido por las instituciones nacionales, gracias a la madurez de su discurso dramático y escénico, y a la creación de instancias propias que

garantizan su estabilidad profesional”. 3) *Los discursos residuales* (1991-2000), ubicando en estas las otras dos obras dramáticas, ambas de Carlos Sánchez Delgado: *Su Excelencia, Otelo-Páez* y *1858*. Aquí el teatro “padece los mismos síntomas de desarticulación y esclerosamiento del modelo social instaurado en 1958. Su discurso es residual respecto a los paradigmas creados en la década de los sesenta”. (Azparren, ob. cit.).

Xiomara Moreno: *Gárgolas*

De esta dramaturga, expresa Arocha (2010) lo siguiente:

Xiomara Moreno explora, y es una constante a ser notada en su obra, las máquinas colectivas, por lo general construidas al azar o fabricadas fuera de lo natural, que se presentan como metáforas de las máquinas o estructuras sociales naturales: la familia, el ejército, la nación, la feligresía, etc. (...) En Xiomara Moreno no hay cabida para la certidumbre porque la confusión es la base de toda estructura social. (p. 9-10).

De igual manera la investigadora y profesora Hernández (2017) indica:

Es una tarea ineludible notar la importancia que tiene la trayectoria de Xiomara Moreno en la dramaturgia venezolana. Se trata de una mujer que ha vivido dedicada a las artes escénicas. Un ejemplo de entrega son sus textos dramáticos; su palabra en escena es muestra de su formación, constancia, talante y responsabilidad con el teatro (p. 110).

A partir de las lecturas realizadas a algunas de sus obras dramáticas y centrando estas líneas en *Gárgolas*, se puede precisar en Xiomara Moreno distintos temas, pero todos tienen como eje central la incertidumbre, esa incertidumbre que hace como diría Aristóteles en la *Poética*: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, posible según la verosimilitud o la necesidad”, porque “uno [el historiador] dice lo que ha sucedido, y el otro [el poeta] lo que podría suceder”. Ella propone una nueva interpretación incierta de los hechos históricos. Alimenta así una nueva relectura que hace que el lector y espectador se aproximen a

interrogar o a poner en tela de juicio lo dado como unívoco de la Historia oficial desde ese universo único y hegemónico de la verdad histórica. Xiomara Moreno logra con su dramaturgia representar múltiples dimensiones reflexivas, plantea problemas al lector-espectador, pues sus personajes se detienen, valoran la pausa para contar sus particularidades, esperan y viven sin ataduras cronológicas. Esa manera de articular momentos y visiones profundas del ser humano le otorgan una calidad poética a su dramaturgia.

Gárgolas: texto escrito en 1983. Ésta presenta, desde su óptica, un hecho ocurrido en la ciudad de Barinas en el año 1859, la lucha entre conservadores y liberales, previa a la Guerra Federal. Sus personajes son símbolos de los ciudadanos venezolanos de la época. Los acontecimientos suceden en la casa de Melquíades, personaje central de la obra, donde éste llega acompañado de Paula, excéntrica mujer “sacada” del mundo del teatro. A Melquíades lo espera su sobrina Beatriz, cautelosa mujer de apenas unos veintiséis años, quien no acepta que su tío se haga acompañar por una mujer de esos lugares libertinos (según la postura de Beatriz). Es Beatriz una joven muy conservadora, no está de acuerdo con la Guerra porque para ella eso es una pérdida de tiempo, para ella la guerra puede darse de otra forma, cree que eso se le debe dejar a las personas que se dedican a la lucha por el país: “no se necesita empuñar una pistola para dirigir una revolución (...). Para eso están Zamora y los otros” (...) (p.11).

Euclides, secretario de Melquíades, es un jorobado, igual que éste. El otro personaje que figura en la obra es Celestino, un campesino a quien Beatriz maneja a su forma cuando lo necesita, fiel sirviente de Melquíades. Y es el mismo Celestino que llega a burlarse de su amo por indicaciones de Euclides y de Beatriz para así este desista de la idea de apoyar a la causa federal. La condición de jorobado de Melquiades, es rebelada por Beatriz y Euclides por medio del sirviente, ante los invitados que Melquiades recibe en su casa, haciendo que los mismos renieguen de su prestigio y posición social

en la ciudad de Barinas. Con esta situación los invitados ya no oyen a Melquiades y desisten de querer apoyar la solicitud que este traía ante la asamblea. Estos personajes periféricos y fracturados como constructo del imaginario de lo humano y de lo histórico están divididos por los ideales políticos del momento, desde una apropiación del “gran” acontecimiento histórico (la Guerra Federal) en el que se enmarca la acción dramática con la presentación de estos personajes en los roles de los vencidos, y que vendrá a ser una categoría de análisis, para la dramaturgia antihistórica.

Carlos Sánchez Delgado: *Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*

Acertar líneas generales en la amplia dramaturgia de Carlos Sánchez Delgado, hombre comprometido con el teatro latinoamericano y venezolano, como docente, investigador, director teatral, guionista y dramaturgo, pasa primero por reconocer la riqueza y diversidad de su obra y, segundo, por la complejidad y variabilidad del contexto en el que se ha desarrollado su labor, ya sea de forma directa o de manera referencial. Sánchez es un autor inagotable, y con cada obra nueva va aportando elementos que amplían su universo dramático.

Estas dos obras dramáticas forman parte de un grupo de tres dramas históricos que, en su estrategia discursiva, se inspiran en las teorías de Rodolfo Usigli formuladas, como ya se ha acertado para explicar su trabajo en sus tres obras dramáticas: *Corona de sombra*, *Corona de fuego* y *Corona de luz*.

De tal manera, Sánchez subtituló *El insólito y verídico caso de la peluca del fraile* (1997) “comedia histórica y antihistórica”. (Obra que no forma parte de este análisis). A *Su Excelencia, Otelo-Páez* (2001) “una comedia dramática a propósito de la historia y lo antihistórico” y *1858* (2004) “comedia de invención a propósito de lo histórico”. Este dramaturgo, desarrollando los postulados de Usigli apunta a que “nadie puede ser fiel a un tiempo, al teatro

y a la historia” (p. 33), y el término antihistórico lo emplea en tanto “involucra, o pretende involucrar un examen y una proyección de los acontecimientos históricos en forma diversa de los que les concede los historiadores en general”. (p. 57).

Citando a Azparren (2017): “Carlos Sánchez Delgado forma parte de un grupo de dramaturgos que se ha apartado de los relatos históricos tradicionales como representación de la gesta heroica nacional para poder representar universos sociales ficcionales en correlaciones dinámicas con el lector/espectador”. (p. 56).

Su Excelencia, Otelo-Páez

La acción de esta “comedia dramática a propósito de lo histórico y lo antihistórico” tiene como referente y pretexto la comentada y no plenamente documentada representación de *Otelo* hecha en Valencia en 1829 por José Antonio Páez, uno de los héroes libertadores y de la decisión de separar a Venezuela de la Unión Colombia, en la que Páez fue el actor principal. La pieza representada en su casa de Valencia junto con la participación de otros héroes de la Independencia como el general Carlos Soublette y prohombres como el doctor Miguel Peña. La acción dramática se irá intercalando libérrimamente, la representación de *Otelo* y los preparativos, entretelones y toma de decisión de declarar la separación irán apareciendo y mezclándose siendo así un solo discurso donde el político/actor Páez dista mucho de ser el héroe de la batalla de Carabobo, y con Soublette y el doctor Peña forma un grupo que raya en el “ridículo” por el oportunismo que los motiva. La polisemia de los personajes Páez y Otelo se expresa en los diálogos de la obra representada y en la cualidad escénica de los personajes históricos, por lo que casi nunca se deslindan los roles. La preocupación de Páez por la Constituyente fundacional de una república conlleva su próxima jefatura de Estado, y es en los intermedio de la representación, que los tres intrigan motivados por los intereses del poder que tendrán. A propósito de lo histórico

la obra discute el juego de intereses que llevan a fundar una república y tomar el poder; mientras que a propósito de lo antihistórico la acción dramática se centra en colocar la decisión histórica en los entretelones frívolos y mediocres de la supuesta representación de Otelo. Es en medio de la representación de la obra de Shakespeare en la que se anuncian los verdaderos propósitos de la obra de Sánchez: la perenne parodia que de sí mismos hacen los personajes de sí mismos, desde una ambigüedad histórica y teatral, desprendida de la veracidad histórica en beneficio de la verosimilitud teatral y su connotación actual en torno al poder y sus manipulaciones.

1858

Esta “comedia de invención a propósito de lo histórico” transcurre entre el amanecer del primero de enero y el mes de marzo de ese año, meses cruciales previos al derrocamiento del gobierno de José Tadeo Monagas, otro héroe de la Independencia, por la insurrección de Julián Castro y la toma del poder el 15 de marzo, hechos que procedieron y precipitaron la cruel y devastadora Guerra Federal (1859-1863). La acción dramática tiene lugar en un burdel de una Caracas que aún no había sanado la Guerra de Independencia (1810-1821). Todos los personajes son invención del autor salvo Rafael Arvelo, ministro del Interior en 1857, y todos están involucrados en el derrocamiento del gobierno de Monagas. Este es el referente y pretexto de la situación básica de enunciación, en la que políticos mediocres y oportunistas resuelven sus deseos eróticos y sus aspiraciones políticas de ir y venir furtivos al burdel. La atmosfera general de la obra es la mediocridad, poniendo en evidencia la degradación política y moral de una clase dirigente incapaz de prever e impedir la catástrofe. La acción escénica del burdel potencia la teatralidad mediante movimientos furtivos propios de una comedia de equívocos, para ocultar lo que allí ocurre: la búsqueda del placer y los encuentros políticos conspirativos.

CAPÍTULO III

LO ANTIHISTÓRICO: MÁS ALLÁ DEL HECHO HISTÓRICO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS GÁRGOLAS DE XIOMARA MORENO, SU EXCELENCIA, OTELO-PÁEZ Y 1858 DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO

El interés por la historia de América Latina y del Caribe crece día a día. Se parte desde el desmontaje de la “Gran Historia” a la historia individual de los pueblos. Esa reinterpretación del hecho histórico desde la mirada del otro, de esos entes marginados que han venido contando la historia particular, rompiendo con esa mirada colonial y provinciana de lo que llamó Martí para 1891 como *Nuestra América*. Se asume entonces el realce de la memoria histórica, para así apuntar con ella el encuentro con la identidad; sin memoria histórica no hay identidad, ni personal, ni colectiva. Citando a Kohan (2013) “Sin investigar de dónde venimos (la historia y la memoria colectiva de nuestros pueblos) y sin recordar quienes somos (nuestra historia personal), se torna imposible cualquier tipo de resistencia”. (p. 23).

La resistencia conlleva a pensar con libertad desde el pasado, el presente y el incierto futuro que aún no se conoce, ni se conocerá. Tal y como se preguntó Martí (1973):

¿En qué patria puede tener un hombre más orgullo que en nuestras repúblicas dolorosas de América, levantadas entre las masas mudas de indios, al ruido de pelea del libro con el cirial, sobre los brazos sangrientos de un centenar de apóstoles? (p.15).

Los de arriba le tienen miedo a la historia, por eso esa Historia oficial desde una mirada positivista del discurso. Es entonces que los poderosos prefieren que prevalezca una visión discontinua y entrecortada de la historia donde cada generación rebelde, sin conocer las experiencias anteriores, debe comenzar de cero. Así ellos terminan siendo los propietarios del

discurso del pasado, del presente y del futuro, como son propietarios de todo lo demás. Borrando, ocultando o simplemente omitiendo lo que no conviene. Diría Melquiades, personaje de la obra dramática *Gárgolas*: “Lo que no se conoce, no existe”. (Preparativos³, p. 424).

En este orden de ideas, El Apuntador (Lic. Jaime Alcázar), personaje del texto dramático, *Su Excelencia, Oteló-Páez*, exclamaría refiriéndose a José Antonio Páez (Excelentísimo Jefe Superior Civil y Militar de Venezuela) que:

Debo decirles que, finalmente, que su excelencia, además de la declamación y de la recitación dramática, es, como sabemos, un digno cultivador de la música... Excelente violinista, toca el piano con enorme y diestra soltura, barítono privilegiado para ejecutar las más difíciles y enrevesadas arias de la mejor ópera europea... Cantador pundonoroso en fiestas y saraos, porque para él los ornamentos y el protocolo ligados a la posición y a la jerarquía del poder, no son frenos de la espontaneidad y de la frescura del talante noble netamente humano... Por eso siempre ha compartido su dote y carisma artístico con el pueblo, ese pueblo que lo ha glorificado como magnificente héroe vivo que es y será siempre. (Escena 1, Cuadro 1, p. 4).

Se enaltece el poder, José Antonio Páez lo tiene, y con él comienza una “nueva Historia” para el país, donde se hagan “promesas nuevas” para el pueblo y se borren las anteriores, en este caso, la Unión Colombiana propuesta por Simón Bolívar. Es entonces Páez el nuevo “mesías” para Venezuela.

En la obra dramática *1858*, Landa, personaje de la misma, afirmarí:

¡Un brindis aquí, justo en el zaguán de este casi sagrado recinto del jolgorio íntimo ardoroso, de tan secreto pero ferviente prestigio! (RIE) ¡Por este naciente año de mil ochocientos cincuenta y siete... digo, cincuenta y ocho! ¡Por mi general

³ Nombres que los dramaturgos le asignan al comienzo de cada acto o capítulo de las obras estudiadas.

benemérito José Tadeo Monagas! ¡Para que siga siendo el único caudillo Presidente y el único Presidente caudillo! “Supremamente Constitucional”. “Vitalicio”. (*RÍE Y VUELVE A JUNTAR LA COPA CON LA DE LUNA PARA BRINDAR*) ¡Él y su dinastía de gloria! ¡La única voz de mando en esta mozuela república! ¿Es verdad o no es verdad eso, Luna? (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 6).

El discurso hegemónico de la Gran Historia siempre fue y ha sido desarrollado por los que tienen el poder, así no tengan conocimientos sobre hechos históricos, y así los interpretas a conveniencias. Y es así una cadena que se ha venido construyendo y desarrollando desde que el mundo es mundo. En América Latina el “mito” del poder no se sabe si está en la historia rebelde o en el marketing de hacer popular un producto en cualquier supermercado o tienda de las capitales. Ese “mito” no se sabe si se encuentra en la rebeldía callejera o en los símbolos del pensamiento que circulan por la academia instaurada por los poderosos. Citando a Kohan (2013): “Con ademanes perversos y manipuladores, la historia oficial -antes liberal, luego posmoderna- asume nuevos vestidos para reciclarse y seguir confundiendo cerebros y engañando corazones, siempre en función de perpetuar la dominación y la obediencia”. (p. 41).

En todo caso, si los primeros libertadores y los pioneros de la insurgencia “nuestro-americana” fueran “mitos del poder”, ellos lo serían en un sentido muy distinto al empleado por relato académico posmoderno (que asocia el supuesto “mito del origen” con una visión caprichosa, inventada a posteriori y fantasmagórica de la historia). El mito se asocia con los símbolos de los fenómenos y hechos históricos con el fin de establecer y desarrollar modificaciones en las mentalidades del hombre y claro está, en las sociedades. Sintetiza así voluntades, sueños, proyectos y anhelos colectivos capaces de movilizar y destacar la explosiva energía popular. En *Gárgolas* se nos presenta en el personaje de Melquíades una confusión en relación a que él busca propiciar en los demás vecinos oligarcas una revuelta rebelde

en favor de las causas de Ezequiel Zamora y las ideas nuevas que van en contra de la oligarquía; por eso su sobrina Beatriz refugiándose en los mitos religiosos (que ejercen poder) pretende apártalo de esas voluntades y sueños que le traerá problemas. Busca que Euclides, mano derecha de Melquíades la ayude a lograr tales fines y así evitar que los vientos de la guerra lleguen y altere la “tranquilidad” de todos:

EUCLIDES: ¿Usted cree sinceramente que unas imágenes lo apartarán de las “ideas nuevas”?

BEATRIZ: ¡No sea impertinente!

EUCLIDES: Cállese, esas imágenes llegarán.

BEATRIZ: Euclides, usted sabe lo que significa que mi tío se olvide de sus conveniencias para creerse un idealista.

EUCLIDES: Su tío no va a tomar las armas, señorita.

BEATRIZ: No se necesitan armas para dirigir una revolución. Para eso están Zamora y los otros.

EUCLIDES: *(Cínico)* Pero ayuda.

BEATRIZ: Yo confiaba en las imágenes, pero le di el encargo al mismo diablo, ¿qué ayuda podría conseguir?

EUCLIDES: ¿Y si se las escribe?

BEATRIZ: ¿Además piensa burlarse de mí?

EUCLIDES: No es mi intención.

BEATRIZ: Usted sabe perfectamente que él no me escucha, que yo no tengo ningún poder sobre él.

EUCLIDES: Pero piense que pueda que no sea tan grave que el señor Melquíades se parcialice con los amarillos, cuando son ellos quienes tienen mayores posibilidades de ganar en esta guerra.

BEATRIZ: No se da cuenta. Euclides, mi tío pertenece a la oligarquía de este país. ¿Cómo cree usted que lo van a tomar los conservadores de esta ciudad? ¡Van a arremeter contra nosotros!

EUCLIDES: Bueno, yo no tengo nada que perder.

BEATRIZ: Todos vamos a salir perdiendo, hasta el pobre de Celestino.

EUCLIDES: Pero es que el pobre diablo siempre va a salir perdiendo, gane o pierda quien sea.

BEATRIZ: Ayúdanos, Euclides, no se convierta en un estorbo a mis plegarias. No quiero verme, ni ver a mi tío envuelto en esta guerra.

EUCLIDES: Pero ya todos estamos, es imposible quedarse a un lado. Un día nos tocará a la puerta.

BEATRIZ: Pero no va a pasar. Puede que lo intente pero la locura no va a entrar en esta casa. (La llegada del tío, p. 414-415).

Esa misma ruptura y crítica al discurso hegemónico es percibido en *Su Excelencia, Otelo-Páez* de una manera rebelde por parte del autor, en el que valiéndose de los personajes históricos Carlos Soublette y Miguel Peña, hace que reflexionen sobre el nuevo acontecer político de “Revolución Separatista de Venezuela”, la llamada “Cosiata”. Un hecho histórico donde reina la traición hacia las ideas políticas del Libertador:

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. SOUBLETTE Y PEÑA ENTRAN EN LA SECCIÓN DEL DESPACHO DEL GENERAL PÁEZ.

SOUBLETTE.- Lo he visto en trance de convulsiones más fuerte y eso pareciera más bien inyectarle un nuevo vigor... ¡Es increíble! Lo lamentable es que suceda en plena representación, y justo cuando el moro convulsiona también.

PEÑA.- Ese es el problema de coincidencias... Por eso disentir no es malo...

SOBLETTE.- Yo prefiero ser un hombre de coincidencias, de la concordia... de la negociación civilizada, de la tolerancia máxima...

PEÑA.- Un toque de intolerancia da cierto margen de seguridad, ¿no cree?

SOUBLETTE.- ¿Quién sabe?

PEÑA.- Ahora bien. Coincido en que usted es el hombre para las coincidencias y para la negociación civilizada... Cualidades de un diplomático por naturaleza... Es por eso que le he sugerido al general Páez que cuando asuma su primera o segunda -porque si hay una, seguro hay dos- que tome en cuenta su nombre a la hora de designar al Ministro Plenipotenciario en España... para que, dentro de lo posible, se lleve a cabo la negociación para el reconocimiento de España a la Independencia... Ahora luce, yo sé, como una cosa lejana y tal vez no muy probable... Pero más temprano que tarde será así... Y usted será, sin duda, el hombre de mayor consonancia con esa circunstancia y con ese desafío... No hay dudas, el general será para usted una tutela garantizada para la gloria inmortal de la nueva nación que se va a refundar.

SOUBLETTE.- Yo no soy, como otros, un ambicioso con delirios de grandeza.

PEÑA.- Es que hay gente que nace con un signo estampado de grandeza... Fíjese usted en nuestro benemérito y próximo presidente... Nunca he visto un hombre a quien le sonrían tan

gentilmente las fuerzas del azar y del devenir... Y la ambición es necesaria, esencial...

SOUBLETTE.- Pero peligrosa... Sobre todo en manos de un ambicioso con delirios de grandeza, a quien le sonrían tan gentilmente las fuerzas del azar y del devenir... Muy peligroso, doctor...

PEÑA.- ¿Qué sugiere o insinúa eso, general? ¿Acaso lo dice por el benemérito?

SOUBLETTE.- Lo digo por cualquier ambicioso con delirios de grandeza, a quien le sonrían tan gentilmente las fuerzas del azar y del devenir...

PEÑA.- Sería muy lamentable comprobar un dejo de burla hacia su excelencia y extraviarse del camino de la gloria, que pasa por un Ministerio Plenipotenciario en España, y quizás hasta un futuro apoyo del general para cargos muchos mayores, en una tercera república... Sería muy lamentable corroborar una intención blasfema... Sería una burla contra el futuro Presidente de la República de Venezuela... ¿Qué pasaría con el país? Una nación naciente no tendría fuerza suficiente para tolerarlo, se desplomaría inconteniblemente... ¡Burlarse del Presidente!

SOUBLETTE.- Por favor, doctor Peña. No exagere... En tal caso, si de burla se tratara efectivamente, no estaría tan mal... digo, si es que lo que usted llama burla se sustenta en una forma crítica positiva... es mi consideración... Hay cosas peores en la escoria humana que una simple ironía... Venezuela no se ha perdido, ni se perderá jamás porque un ciudadano se burle de un... Presidente... Venezuela se perderá cuando un Presidente se burle de los ciudadanos. (Escena 3, Cuadro 3, p. 24-25).

En 1858, Cuadro segundo: Marzo Revuelta y Revolcón, Sánchez hace también reflexión de los hechos históricos que modifican con su presente inmediato, desde esa vinculación con el pasado de los pormenores que traerán lo que será conocido como la Guerra Federal, una sátira y metáfora de lo que es la justicia, esa hegemonía del poder y de cómo está quedando el país dividido en pedazos, cada quien pidiendo, tomando y defendiendo su parcela de país, “pedazos y más pedazos”:

ARVELO.- ¿Qué es la justicia?

MÚÑOZ.- ¿La justicia?

(POR UN LATERAL VA ENTRANDO DE NUEVO DIANITA, QUIEN ES LLEVADA DEL BRAZO POR LA MANCA. MÚÑOZ LAS MIRA DETENIDAMENTE CON CIERTA BURLA).

MÚÑOZ.- La justicia es una ciega violada guiada por una manca... *(RÍE A CARCAJADAS)*.

(AFUERA RECRUDECEN Y SE ACERCAN MÁS LOS DISPAROS. DESDE EL OTRO LATERAL PROCEDE LA MÚSICA DE UNA GUITARRA QUE ES TOCADA POR MONAGUITA VESTIDO DE MILITAR Y CARACTERIZADO COMO EL GENERAL JULIÁN CASTRO, MÁS ATRÁS VIENE FRINÉ, BERNADETTE Y PERLOTA CARGANDO UN ENORME PASTEL DE BODAS QUE COLOCAN EN UNA MESA. LES SIGUEN DON JOAQUÍN, LANDA Y LUNA. TRAEN COPAS Y BOTELLAS PARA FESTEJAR. MÚÑOZ Y ARVELO SE INCORPORAN A LA CELEBRACIÓN, CADA CUAL EN SU ACTITUD).

DIANITA.- *(RADIANTE DE FELICIDAD)* ¡Mi banquete y mi fiesta de bodas!... ¡Como lo prometió mi esposo!...

LANDA.- *(ENTRE CARCAJADAS)* ¡Vivan los novios!

LUNA.- *(IDEM)* ¡Vivan!... ¡Vivan!...

LANDA.- *(ACERCÁNDOSE A DIANITA)* Cieguita, no te puedes quejar... Te vino a celebrar nada más y nada menos, que el nuevo benemérito de este país... ¡Castrito! *(RISAS)*.

DIANITA.- ¿Castrito? ¿Qué invitado es ese?...

LANDA.- El general Julián Castro en su versión de Monaguita *(RISAS)*

MONAGUITA.- ¡No me llamen más Monaguita, por favor!...

LANDA.- Está bien, Castrito...

MONAGUITA.- Gracias...

FRINÉ.- ¡Momento para brindar por el casamiento!... ¡Y momento de partir el pastel de bodas!

(CHOQUE DE COPAS EN EL BRINDIS)

DON JOAQUÍN.- ¡Vamos a casarnos tú y yo también, Bernadette!...

BERNADETTE.- ¡Ya estamos casados, Mon Chérie!...

DIANITA.- ¡Que felicidad!... ¡Bernadette también se casó!... *(TODOS RÍEN)*.

LUNA.- *(A PERLOTA)* ¡Negra... desde esta noche estoy casado contigo!...

PERLOTA.- ¡Claro que sí, mi esposo!...

DIANITA.- ¡Pero que felicidad tan grande!... ¡Todas mis hermanas se están casando junto a mí! ¿Te das cuenta, esposo?

MÚÑOZ.- Sí, amada, me doy cuenta perfectamente...

(SIGUEN LAS RISAS. AFUERA LOS DISPAROS SUENAN YA DEMASIADO CERCA).

ARVELO.- *(IRÓNICO)* ¡Que madrugada de bodas tan festiva!...

DIANITA.- ¿Y Abril? ¿Mi hermana Abril no se casó también? ¿Dónde está Abril?

LA MANCA.- Está en su cuarto... Tiene permiso de vuestra madre para... para... estarse casando todo el día con su novio Leonidas...

DIANITA.- ¡No se puede creer tanta felicidad, esposo mío!

MÚÑOZ.- Créelo, amada, créelo...

FRINÉ.- ¡A partir el pastel de bodas!... ¡Los esposos!... A ver... ¡A partirlo!... ¡Partan!... ¡Partan!...

MONAGUITA.- (CANTA) Unidos para siempre
Nada podrá apartarnos.

(AFUERA SE ESCUCHAN LOS GRITOS DE DOÑA ANNETTA CAROFALO).

VOZ DE DOÑA ANNETTA CAROFALO.- ¡Inmorale!... ¡Inmorale!...

FRINÉ.- (CORTANDO EL PASTEL. HABLA GRITANDO PARA OPACAR LA VOZ DE AFUERA) Un pedazo por aquí... un pedazo por allá... otro pedazo por aquí... otro pedazo por allá...

(LOS DISPAROS PARECEN CASI PENETRAR EN LA CASA).

DIANITA.- ¡Qué felicidad!... ¡Qué felicidad!

FRINÉ.- Otro pedazo... otro pedazo... otro pedazo...

ARVELO.- (SOLTANDO UNA AGRIA CARCAJADA) ¡Pedazos!...
¡Pedazos!... ¡Pedazos!...

(OSCURO) (p. 39-41).

Estas piezas dramáticas se enmarcan en la historia insurgente venezolana, buscando hacer convivir los “libertadores” del país con otros personajes del contexto o imaginados por cada uno de sus autores, con el fin de revalorizar las voces periféricas de los marginados que exponen lo que Unamuno llamó la intrahistoria: esa historia particular. Como se expone en el capítulo I: el teatro es por definición historia que parte de la microhistoria a lo que aquí se desarrolla como antihistoria, partiendo de esa transformación de la historia oficial mediante la ficción histórica para así comprender la verdad histórica. Por eso esa similitud del teatro con el presente y el pasado.

En *Su Excelencia, Otelo-Páez*, Carlos Sánchez Delgado logra que estas afirmaciones sean de gran importancia para el desarrollo del discurso dramático, en el que replantea ficcionalmente las situaciones históricas que allí convergen entre la realidad teatral de la obra que se representa dentro

del texto teatral (Otelo) y el hecho histórico que profundiza durante toda la acción.

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. SUENA DE NUEVO UNA MÚSICA DE AIRE RENACENTISTA. EN EL ESCENARIO APARECE AHORA, DE FONDO, UN TELÓN PINTADO EN PERSPECTIVA, QUE MUESTRA EL PATIO DEL PALACIO DUCAL DE VENECIA. HAY UNA ESPECIE DE ESTRADO DONDE SE OBSERVAN ALGUNOS FIGURANTES QUE INTERVIENEN, EN ESTA PARTE DE LA REPRESENTACIÓN, COMO MIEMBROS DE LA “CORTE DEL DUQUE DE VENECIA”. UNO DE ELLOS, UBICADO HACIA EL CENTRO DEL ESTRADO, FUNGE DEL DUQUE. POR UN EXTREMO DEL ESCENARIO SE VE ENTRANDO EL GENERAL CARLOS SOUBLETTE, CARACTERIZADO CON ALGUNOS ATUENDOS DE BRABANCIO, SOBREPUESTOS A SU UNIFORME DE GALA. CAMINA CON EXCESIVA PARSIMONIA Y SE COLOCA ESTÁTICO EN UNA POSE ESCULTURAL MUY ALTIVA, AUNQUE UN TANTO ACONGOJADA. POR OTRO EXTREMO ENTRA EL GENERAL PÁEZ CARACTERIZADO DE LA MISMA MANERA COMO OTELO. CAMINA CON SOBRADA GALLARDÍA HACIA EL ESTRADO Y QUEDA CONGELADO EN UNA POSE ESCULTURAL DE CIERTA SOLEMNIDAD. DESDE QUE ENTRA EL GENERAL PÁEZ Y HASTA QUE SE DETIENE FRENTE AL ESTRADO, DOS ESPECTADORES INVITADOS, ENTRE EL PÚBLICO, IRRUMPEN A APLAUDIRLO MUY EFUSIVAMENTE, EN CLARA DEMOSTRACIÓN DE ADULACIÓN. EL GENERAL, OLVIDÁNDOSE MOMENTÁNEAMENTE DE LA REPRESENTACIÓN, HACE UN SALUDO COMO CANDIDATO PRESIDENCIAL EN PLENA CAMPAÑA. DOS DAMAS ENCOJETADAS INCREPAN CON UN LARGO “SHHHH” PARA QUE HAGAN SILENCIO. LOS DOS ESPECTADORES INVITADOS CESAN DE APLAUDIR Y EL GENERAL PÁEZ VUELVE A ASUMIR SU POSE ESCULTURAL, QUEDANDO SIEMPRE DE ESPALDAS AL PÚBLICO Y DE FRENTE AL ESTRADO. FINALMENTE, ENTRA EN ESCENA LA JOVEN Y HERMOSA SEÑORA FRANCISCA ROMERO DE ALCÁZAR. VISTE UN ELEGANTE TRAJE DE FIESTA DE LA ÉPOCA. CARACTERIZA EL PAPEL DE DESDÉMONA DE MODO MUY MELODRAMÁTICO E IGUALMENTE RECITATIVO. DESDÉMONA.- (CON VOZ MUY AGUDA Y ESCESIVAMENTE EDULCORADA.) ¡Mi pobre padre! Sois el dueño de mi obediencia, ya que hasta aquí he sido vuestra hija. Más he aquí mi esposo. Y la misma obediencia que os mostró mi madre,

prefiriéndoos a su padre, reconozco y declaro debería a este moro, mi marido... mi maridoooooo...

BRABANCIO.- (POSADO Y FÚNEBRE.) ¡Que Dios se apiade de ti! (DIRIGIÉNDOSE AL CABALLERO QUE FUNGE DE DUQUE.) He terminado ya. Si place a Vuestra Gracia podemos pasar de inmediato a revisar los asuntos de Estado... Más me hubiera valido adoptar un hijo que engendrar eso... ¡ESOOOOO! (DESDÉMONA SACA UN FINO PAÑUELO Y QUEDA MOMENTÁNEAMENTE MUGIENDO EN UNA ESQUINA, UN LLANTO MUY POPOSO Y GRANDILOCUENTE. SE RETIRAN LOS FIGURANTES DEL ESTRADO. BRABANCIO SE ACERCA A OTELO QUIEN PERMANECE DE ESPALDAS AL PÚBLICO.)

BRABANCIO.- (CON TONO DE SOBREAUTUADA TRASCENDENCIA.) Déjame decirte algo, moro, porque no sé si te vuelva a ver. (SUBE UNA MANO CON MUCHA PARSINOMIA Y DEJA UN DEDO SUSPENDIDO SEÑALANDO A DESDÉMONA SENTENCIOSO.) Así como ella engañó a su propio padre puede engañarte a ti, moro... ¡Puede engañarte a ti, moro! (SALE POR EL FONDO CUIDANDO LA DEBIDA POSE ESCULTURAL DE UN "MUTIS FORO". EL LLANTO POMPOSO Y GRANDILOCUENTE DE DESDÉMONA SUBE DE VOLUMEN CON LA SALIDA DE BRABANCIO. POR OTRO EXTREMO ENTRA YAGO Y VA DIRECTAMENTE HACIA OTELO. HAY UNA CIERTA CONVERSACIÓN SECRETA ENTRE AMBOS. POR UN INSTANTE PARECIERA QUE CONSERVARAN MÁS PÁEZ Y PEÑA QUE OTELO Y YAGO. DESPUÉS DE LA PAUSA, YAGO SE ACERCA SUNTUOSAMENTE HACIA DESDÉMONA, MIENTRAS QUE OTELO CONTINÚA MIRANDO HACIA EL FONDO, DE ESPALDAS COMPLETAMENTE AL PÚBLICO.)

YAGO.- Respetable y dulce señora. Dice mi general que tiene solamente una hora para emplearla, con vuestra merced, en los asuntos cálidos del amor y de los placeres mundanos... (DESDÉMONA DEJA DE MUGIR ABRUPTAMENTE SIN TRANSICIÓN, DEJA CAER EL PAÑUELO EN EL PISO.)

DESDÉMONA.- (EDULCORADAMENTE RECITATIVA.)

¡No permitan los cielos
ningún retraso!

(VA HACIA OTELO, LO TOMA DEL BRAZO Y AMBOS REALIZAN TAMBIÉN EL DEBIDO "MUTIS FORO". YAGO HA QUEDADO SOLO EN ESCENA.)

YAGO.- (ENGOLANDO EXAGERADAMENTE LA VOZ.) Como engañó a su padre puede engañarte a ti... (DE PRONTO OBSERVA DIRECTAMENTE AL PÚBLICO Y RECITA UN TEXTO CON UNA SORPRENDENTE NATURALIDAD. SE DIRÍA MÁS BIEN QUE QUIEN SE EXPRESA ES EL DOCTOR PEÑA A

TRAVÉS DE YAGO.) No hay duda que mi odio me llevará lejos... Mucho más de lo que alguien pudiera atisbar... atisbar... (*DE NUEVO CON VOZ MUY ENGOLADA.*) Le haré creer a mi general Otelo que su mujer lo engaña con el teniente Cassio... Cassio es un hombre arrogante... (*MIRA OTRA VEZ FIJO HACIA EL PÚBLICO Y HABLA CON SUMA NATURALIDAD.*) Veamos un poco... Puedo conseguir un puesto y dar libre vuelo a mi venganza con una doble maldad... Y no será difícil convencer a mi general... En el fondo es de una naturaleza franca y libre, que juzga honradas a las personas por simple apariencia... Tiene una buena opinión de mí; tanto mejor para que mis maquinaciones surtan efecto en él... Será una presa fácil para el juego de apariencias... ¡Le haré desconfiar hasta de su negrísima sombra! (*HAY UN GRUESO SILENCIO. EL APUNTADOR LE DICE EL TEXTO QUE SIGUE DESDE LA CONCHA.*)

APUNTADOR.- ¡Ya está!... ¡Helo aquí!...

YAGO.- ¡Ya está!... ¡Helo aquí!... (*POR UN MOMENTO SE HA QUEDADO ESTÁTICO, COMO EN EL LIMBO, SIN SABER QUÉ HACER NI DECIR. EL APUNTADOR LE HABLA EN SUSURROS.*)

EL APUNTADOR.- El pañuelo...

YAGO.- (*REPITE MECÁNICAMENTE COMO RECITADO.*) El pañuelo... (*AL APUNTADOR.*) ¿Qué pañuelo?

EL APUNTADOR.- (*ALZANDO MÁS LA VOZ.*) ¡Agarra el pañuelo, doctor, al tiempo que dice “ya está, helo aquí”!

YAGO.- ¡Ah sí! ¡El pañuelo! ¡Ya está aquí! ¡Helo aquí! (*AGARRA EL PAÑUELO QUE DEJÓ CAER DESDÉMUNA Y AHORA SÍ PARECE RECORDAR EL TEXTO QUE SIGUE. ENGOLA LA VOZ.*) Voy a extraviar este pañuelo en la habitación de Cassio y a dejarle que lo encuentre. (*MIRA FIJAMENTE AL PÚBLICO Y HABLA CON UNA GÉLIDA NATURALIDAD.*) Esto puede acarrear algo. Mi general se altera ya bajo el influjo de mi veneno... Lo sé... es sólo cuestión de dejarlo correr y fluir... ¡Ya está suficientemente engendrado el monstruo que ha concebido mi odio!... ¡El infierno y la noche deben sacarlo a la luz del mundo!... ¡A la luz del mundo!... (*SALE RIENDO. SUS CARCAJADAS PRIMERO SON MUY NATURALES Y LUEGO SE TORNAN CARCAJADAS ENGOLADAS.*) (Escena 5, Cuadro 1, p. 10-13).

Lo mismo hace Sánchez en 1858:

FRINÉ.- Monagas dará su mensaje ordinario dentro de poco, el nueve de febrero... sí, a pesar de los rumores... Pero Arvelo sabe que a estas alturas de la impopularidad presidencial, ese

acontecimiento no tendrá ningún brillo como en otros años... él sabe que será, sin más ni más, "un entierro de pobres" como dicen... Claro, porque las deserciones y traiciones a diario son tales, que poco a poco Monagas se va quedando solo con su sombra... Por eso, Arvelo compuso una "Oda Heroica al General José Tadeo Monagas y Reconocimiento de la Nación Venezolana..." para compensar precisamente el frío vacío que se va a sentir en palacio el nueve de febrero... Ahí estará Monagueta recitando la parte del caudillo y yo como la "alegoría de la nación"...

PERLOTA.- Amita... ¿Qué es una alegoría?

BERNADETTE.- La poétique... l'amour...

ABRIL.- ¿Es acaso ridículo que Leonidas se atreva hablarme de amor?...

FRINÉ.- Arvelo me ha enviado confidencialmente un escrito donde me aclara que habrá algunos cambios notorios para esa velada... si es que con tanto rumor se le puede seguir llamando velada... Ya no será una "oda heroica" con "reconocimiento"... Nos enviará luego otro libreto, según me acota... una especie de sátira que ha compuesto... (*LEE*) "Confesión de Julián Castro y Sentencia de la nación Venezolana"... Claro, porque él dice, que aunque Castro jure mil veces santa fidelidad y adhesión con el viejo Monagas, es claro que un pronunciamiento suyo es inminente... Porque, según Arvelo, es obvio que a Castro lo están tentando para que se ponga a la cabeza de lo que llaman "un movimiento de insurrección"... (*A ABRIL*) Y pensar que dicen que el aludido personaje se "extasía en el extremo de los extremos" con la carne indómita... (*A MONAGUITA*) De modo que se muda una oda heroica en honor a Monagas, en una virulenta sátira contra Castro... Para convencer y alertar al presidente de la inminente felonía de éste... (Segunda parte, Cuadro primero. Febrero: Pronunciamiento Inminente, p. 23).

La dramaturgia antihistórica venezolana contribuye al desarrollo de la "memoria social" y de la "libertad a la nación". Desde esa memoria social y esa libertad, el texto dramático se tornará teatro desde una realidad transformada que parte desde su contexto social y su tiempo histórico. Las tres piezas teatrales registran de manera polémica la memoria social y la libertad de la nación más allá del tiempo histórico en el que las ubican los tres dramaturgos. Son las tres obras dramáticas ejemplo perenne del desmontaje de la mitificación de los hechos históricos "oficiales" de la

Venezuela que vivió la Guerra de Independencia y la Guerra Federal. Apuntan Moreno y Sánchez a tres discursos dramáticos que como se ha indicado, apuntan a una vinculación con el pasado y su conexión con el presente, logrando así una presentación de los hechos históricos con el fin de modificar sociedades y mentalidades de los sujetos que son partícipes de la historia venezolana, ya sean como sujetos directos o indirectos, vinculados a los hechos históricos. Carrera (1995) afirma que “la historia de Venezuela, vista desde hoy, revela un sentido: el de la formación de una sociedad democrática, como objetivo, como tarea histórica y como resultado”. (p. 157).

Es importante recalcar la conformación del “Estado liberal democrático” del que habla Carrera Damas en su texto *La Disputa de la Independencia y otras peripecias del método crítico en la historia de ayer y de hoy* (ob. cit.), y que constituye la “segunda etapa-objetivo del proyecto nacional venezolano”. Todo esto es planteado una vez resuelto el problema fundamental producido por la guerra de independencia, “es decir el del restablecimiento de la estructura interna”. “Esto se logró a favor de la salida de las masas populares de la historia de Venezuela gracias al triunfo político, más que militar, del liberalismo reformista en la Guerra Federal (1959-1963)”. (p. 167). Las obras estudiadas afirman que han sido mal interpretados los conceptos de democracia y libertad como filosofía de la historia nacional. No ha estado correctamente instruida por parte de los historiadores ese orden de ideas de la “formación democrática” de la sociedad venezolana. Todo es conllevado así a una lucha de poder. Y es que desde 1830 los usos del concepto libertad, hoy día casado con la democracia plena de la nación, mentaban el aseguramiento de la misma y su conservación, en cierto sentido, es como si hubiese descendido en el rango de las prioridades, aunque aún seguían siendo un valor importante, ya que ella fue ni más ni menos la causa de la guerra y, a su vez, constituía, la más dulce promesa del gobierno republicano.

Tal y como lo indica Blanco (2012):

Las prioridades eran el orden y el progreso, los cuales se soportaban el uno al otro: con orden existía paz y con paz el país prosperaba, y la prosperidad evitaba el desorden porque todos tenían intereses que defender. (...) Defender el orden implicaba, a su vez, defender aquella institución que lo hacía posible, a saber, el gobierno de turno. Fue menester entonces reflexionar sobre las funciones del gobierno, su naturaleza y su relación con la sociedad. (p. 151).

Ya para 1858 Juan Vicente González hablaba que “la experiencia ha probado constantemente que la prosperidad está siempre en razón del Gobierno y de la sabiduría de las leyes (...) Un Gobierno democrático, representativo, bien organizado, puede hacer abundar la fuente pura y durable de la riqueza nacional”. (p. 206). En fin, las interpretaciones que se han dado desde la Historia oficial a la necesidad de la memoria social, la libertad de la nación y del gobierno como ente garante de las mismas, se han alabado desde sus bondades, viéndose así completamente bueno, por parte de unos, y como un mal necesario por parte de otros. Es entonces el gobierno el sello de las civilizaciones de la obediencia, en las cuales, si bien se mantenía el orden, la libertad no era plena ni verdadera; solo una civilización de la conciencia basada en la religión cristiana podía mantener, a la vez, la moral, el orden y la libertad. Una sociedad emancipada construida al servicio de los poderosos desde un discurso único, ese que desmontan estos dos dramaturgos desde su rol de intérpretes de conceptos y temas que han sido malinterpretados para el dominio social. En 1858 Sánchez nos presenta un ejemplo de cómo los favorecidos del gobierno de turno se basan del poder para cumplir sus objetivos:

(BRINDAN, TOMAN Y RÍEN. LANDA SE SIRVE LO ÚLTIMO QUE QUEDA EN UNA BOTELLA. AL VER QUE QUEDA VACÍA SE LA PASA CASI INSTINTIVAMENTE A LA MANCA, QUIEN LO RECIBE CON ALGO DE REPULSIÓN. INMEDIATAMENTE LANDA SACA LA OTRA BOTELLA DEL BOLSILLO Y LA ABRE.

VAN AVANZANDO E INCORPORÁNDOSE A LA SALA DE LA CASA).

LA MANCA.- Al grano... ¿Quién os encomienda o recomienda, señores?... Sabréis comprender, y espero que no se vea como ofensa extrema, que he de saber perfectamente quién dio la seña y la contraseña...

LANDA.- ¡Fácil!... ¡Inmediato!... ¡Más que inmediato!... *(A LUNA)* Señor Luna... ¿Quién dio la seña y la contraseña?... mejor dicho... la contraseña y la seña... no en orden de importancia sino de aparición...

LUNA.- Estaré muy honrado en hacerlo, señor Landa... *(A LA MANCA)* Nada más y nada menos que el ilustre...

LANDA.- ¿Cómo que ilustre? ¡Más que ilustre!...

LUNA.- El prestigioso académico y jurista...

LANDA.- ¿Cómo que jurista? ¿Cómo que prestigioso y académico? ¡Más que prestigioso, mucho más que un jurista, e infinitamente muchísimo más allá de un simple académico!

LUNA.- *(RIMBOMBANTE)* Nos encomienda y recomienda el Dr. Muñoz.

(AL OÍR EL NOMBRE LA MANCA SE ALARMA Y SOBRESALTA).

LA MANCA.- *(HABLA CON VOZ BAJA)* ¡Pero... pero el encargo del doctor Muñoz no está listo, por Dios, todavía no, no está en condiciones quiero decir!...

LUNA.- Nos manda a comprobar cómo se prepara todo para su encargo... pero sin prisa... Mientras tanto... nosotros queremos satisfacer nuestros propios encargos...

LANDA.- Cada cual con su encargo... Nosotros no somos tan pretenciosos en materia de encargos como el doctor Muñoz... ¿Qué pretensión puede tener uno que se parezca a las pretensiones del doctor Muñoz?... Poca, ninguna...

LUNA.- Primero porque no podemos costearlos en la misma cuantía...

LANDA.- Y segundo porque no tenemos, necesariamente, las mismas apetencias y prepotencias de la morbosidad del doctor Muñoz, que es decir el morbo personificado... *(INDISCRETO Y MORBOSO)* ¿Qué pasó, manquita? ¿No le consiguieron la niña al doctor Muñoz? ¿O no han preparado todavía a la niña para que la estrene el doctor Muñoz? *(RISA LIBIDINOSA).*

LA MANCA.- *(CORTADA)* El... el... el encargo del doctor Muñoz estará listo sólo cuando todas las condiciones estén dadas... él lo sabe... Mi señora Friné se lo advirtió... Y el encargo de vosotros está por verse... ¡Quién sabe cómo estén los ánimos y los temperamentos a esta hora!... ¡Justamente esta noche, que ya va rumbo al primer amanecer del año!... Yo, sinceramente, no

entiendo por qué el doctor Muñoz os vino a dar la contraseña en una ocasión como esta...

LUNA.- Pagamos lo que sea, manca...

LANDA.- Mejor dicho, paga el gobierno, el actual gobierno y el futuro gobierno... A nosotros siempre nos paga el gobierno... Así que... por descontado lo de tu gratificación, manquita... Pero déjanos ver "la carne" que tienes a disposición...

(LOS HOMBRES SACAN BOLSINES CON GRANDES MONEDAS QUE ENTREGAN A LA MANCA. ELLA HACE UN GESTO DE INSATISFACCIÓN Y CADA UNO LE ENTREGA UN PAR DE MONEDAS MÁS. LA MANCA CUENTA EL DINERO Y SE LO GUARDA). (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 6-8).

En *Gárgolas* la dramaturga plantea desde las voces de dos personajes vencidos en el sistema del gobierno burócrata que viven, la discusión sobre la importancia de "matar sin ganas" en una guerra que se les acerca:

EUCLIDES: ¡La guerra!, esa sí es una palabra sagrada para mí. Es lo único a lo que temo y respeto, y no está tan distante.

CELESTINO: No, que siga lejos.

EUCLIDES: Está con nosotros, Celestino, ¿no la ves? ¿No te das cuenta?

CELESTINO: Hay que encomendarse al Señor Todopoderoso.

EUCLIDES: Dios no está metido en esto, ni le interesa. Los dos bandos se encomiendan a él antes de lanzarse a acuchillar al contrario.

CELESTINO: Gracias a Dios que yo no tengo hijos en edad de pelear y que yo no estoy en la pelea.

EUCLIDES: Pero en algún momento tendrás que hacerlo.

CELESTINO: ¿Cómo voy a hacer yo para matar sin ganas?

EUCLIDES: Lo fascinante de la guerra es que no se mata por odio. Se mata y basta. Es ganar y vivir o perder y morir. Los dos iguales, pero sólo gana uno de los dos.

CELESTINO: Más bien los dos pierden.

EUCLIDES: Pensar así ya te pone en uno de los dos bandos.

CELESTINO: Dios me ampare y me favorezca. Voy a seguir con las velas del pasillo.

EUCLIDES: Si, puedes irte, ya Melquíades debe estar por llegar ¿Y Beatriz dónde está?

CELESTINO: En el cuarto.

EUCLIDES: ¿Estaba frente al espejo?

CELESTINO: Si.

EUCLIDES: No le digas que me has visto, que me busque y no me consiga. ¿Se empolvaba?

CELESTINO: No sé.

EUCLIDES: No sé qué es lo que le da esa apariencia de mártir: sus suplicios religiosos o los polvos de arroz que le trae su tío de la capital.

CELESTINO: La señorita es una santa.

EUCLIDES: Ven para decirte un secreto: a los santos también los maquillan.

CELESTINO: Con usted hay que hacerse las cruces. Con el permiso. *(Sale)*. (La llegada del tío, p. 412-413).

La conversación que establecen el General Carlos Soublette y el Doctor Miguel Peña en *Su Excelencia, Otelo-Páez*, sobre la correcta actuación que debe tener el General José Antonio Páez en el lanzamiento de la proclama al pueblo en la que expondrá la necesaria separación de Venezuela de la Unión Colombiana, inscribe un discurso de dominación de la sociedad, apuntando así a la obediencia, con el fin de “mantener el orden” y “la libertad plena y verdadera de la nación”.

SOUBLETTE.- *(CAMBIANDO TAMBIÉN RAPIDAMENTE DE ACTITUD.)* Desde luego, doctor... Pero dígame una cosa... ¿Usted cree que el general debe lanzar su proclama durante la representación o al final de la representación?

PEÑA.- En definitiva no sé qué haya decidido. Yo le he sugerido que hable antes, durante y después de la representación... Usted sabe... para un mayor alcance de la... cómo diríamos... de la artillería política, estrictamente política, general... Hay invitados muy influyentes... incluso, gente con mucho influjo en Caracas... Usted, general, que es el hombre de la conciliación, de la negociación, de la diplomacia, del discurso oportuno para justificar cualquier cambio de actitud o de posición, me debe entender perfectamente... Y como militar que ha comandado acciones determinantes en el campo de batalla me entenderá aún mejor... Una proclama del general ante toda esta gente importante aquí convocada -vecinos, padres de familia, comerciantes y agricultores del cantón de Valencia- en medio de un acto de esta especie, tiene... ¿cómo decirlo?... tiene un mayor impacto... Sí, se le puede llamar impacto, general... un impacto de la artillería política con un toque teatral. *(RÍE Y SALUDA A ALGÚN INVITADO CON MUCHA HIPOCRESÍA. LUEGO VUELVE A*

DIRIGIRSE A SOUBLETTE CON CIERTA DISCRECIÓN.)

También le he recomendado al general que procure seguir manteniendo, como hasta ahora, un aparente estilo imparcial... imparcialidad que se romperá con la proclama, desde luego.

SOUBLETTE.- Me pregunto si le será posible al general Páez, aunque sea en apariencia, seguir manteniendo esa imparcialidad que usted dice... sobre todo a estas alturas... ¿Se habrá creído la gente semejante imparcialidad?

PEÑA.- *(RIENDO.)* Ay, general, cuánto deben aprender todavía ustedes los militares que recién incursionan en la política. A diferencia de la milicia, general, donde el objetivo a atacar siempre es muy concreto racionalmente hablando, en la política a veces puede simplemente bastar la ambigüedad del gesto, el juego del gesto, el rito del gesto... la ceremonia y la liturgia del gesto más que la acometida de la acción en sí...

SOUBLETTE.- Pero usted está hablando de imparcialidad, doctor. Por eso le pregunto. No estoy tan seguro de que, a estas alturas, como le digo, se pueda expresar un... GESTO precisamente de imparcialidad. Si hay alguien que está comprometido en todo esto es el general Páez, usted y yo en gran medida... No sé si podamos o debemos ejecutar justamente ese... RITO de imparcialidad que usted dice. Todo el mundo recuerda el rol cumplido por cada uno de nosotros, las posiciones que mantuvimos y los actos que realizamos con anterioridad... Me refiero, sobre todo, en los últimos tres años... desde la llamada "Cosiata" para acá...

PEÑA.- ¡La siempre mal llamada "Cosiata"!...

SOUBLETTE.- Sí, está bien, la siempre mal llamada "Cosiata"... Los mal llamados "cosiateros"...

PEÑA.- Porque no fue ninguna cosilla precisamente, ninguna cosita insignificante, ninguna quisicosa intrascendente... ¡Eso fue una verdadera revolución!... O mejor dicho, el inicio de una revolución que está a punto de culminar... Una revolución que seguramente será conocida en la Historia como la Revolución Separatista de Venezuela... ¿A quién se le ocurrió llamarla tan despectivamente "la Cosiata?"

SOUBLETTE.- El vulgo que inventa alegremente, doctor... A lo mejor a falta de una mejor palabra, digo yo... Nadie sabía hace tres años cómo decirle a toda aquella cosa embrollada que no tenía nombre... Pero volviendo al punto... Insisto... ¿Cómo puede el general Páez seguir apareciendo como un imparcial en todo este asunto? ¿Se habrá creído la gente semejante imparcialidad?

PEÑA.- *(SUELTA UNA CARCAJADA.)* Militares transformados abruptamente en políticos, sin dominar del todo los intrínquilis, los

artilugios, la mecánica, el enmascaramiento, la simulación, el histrionismo... el tejemaneje de la política...

SOUBLETTE.- ¿De qué se trata? ¿Me puede explicar, doctor?

PEÑA.- (*LUEGO DE UNA PAUSA. MUY SERIO.*) Justamente por lo comprometido que ha estado directamente el general Páez en todo esto, conviene mantener, hasta la proclama, esta táctica de la imparcialidad aparente, por encima del bien y del mal... ¿Cómo le explico?... Que en esta etapa de transición él siga apareciendo como fuera del juego político, descartado de toda acción directa en las pequeñas discusiones, lejos completamente de la minucia de las cosas, ausente, o más que ausente, omnipresente. Para que lo desliguen de prejuicios, para que la distancia lo mantenga ascético, intocable, completamente incorruptible... Así, luego, con la proclama, al comenzarse a consolidar política y materialmente la separación, al surgir una muy distinta situación de poder, cuando convoquemos en uno, dos o tres meses, muy prontamente, aquí mismo, en nuestra querida Valencia, ese Congreso Constituyente; cuando sea promulgada una nueva constitución solamente venezolana... óigase bien... ve-ne-zo-lana... cuando demos nacimiento a esa Tercera República, una nación y un estado verdaderamente independiente... cuando todo eso pase -y para ello sólo falta un ínfimo correr del tiempo- no habrá que hacer ningún esfuerzo para que el general Páez devenga y se imponga como el hombre de la circunstancia, como el elemento necesario para la coyuntura, como el líder natural de la causa, del proceso.

SOUBLETTE.- Hábil. Muy hábil. Y efectivo, supongo... Quiere decir que la aparente imparcialidad sigue siendo momentánea...

PEÑA.- Por ahora... (*PAUSA.*) El juego del gesto, general... la ceremonia, la liturgia... (*EN TONO MÁS GRAVE.*) Ya el general Páez le escribió a Bolívar. Y mandó también una misiva al gobierno de Bogotá. La advertencia es clara y definitiva, aunque, repito, en ese tono de "imparcialidad" que le he recomendado para esta etapa... es decir, evitando hablar en nombre propio, sino en nombre de los demás, del colectivo, del llamado de las masas... (Escena 3, Cuadro 1, p. 8-10).

La dramaturgia antihistórica venezolana no trabaja el hecho histórico desde el monumento que mitifica a políticos, militares y sacerdotes, héroes tradicionales de la historia; es más bien el estudio de la "cultura de las clases subalternas", del que habla Ginzburg (1999. p. 389), y de la que muchos antes, Unamuno (2000. [1895]. p. 764-765) consideró que la historia debía

preocuparse y ocuparse de los pasajes que representaron sus sujetos periféricos; es decir, en el camino que anduvieran aquellos hombres y mujeres que hacen la historia de manera inconsciente, o lo que es lo mismo: “por los hombres que no aspiran al título de héroes, por ello apuesta por la tradición viva”. Es esa historia perpetua que existe en un presente vivo, activo y constante: “las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera el sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso, cuyo último fondo nunca llega el sol...” (Unamuno, ob. cit. p. 41).

De los aportes dados por el filósofo español Unamuno, es el concepto de *intrahistoria* (concepto del que se ha hablado en los capítulos anteriores) de gran significación y base fundamental para los aportes construidos sobre dramaturgia antihistórica por el mexicano Rodolfo Usigli, incluso para el venezolano Carlos Sánchez Delgado. Siendo la historia desde una versión minimalista de los eventos sociales, lo que nos ayuda a vincular su concepto con el estudio de la cotidianidad y de lo local. “La intrahistoria es la historia del adentro, de ese zócalo marino cuya temporalidad discurre en silencio”. (Medina, 2000. p. 576). Y, “la antihistoria es la alteración de la Historia oficial mediante la imaginación histórica”. (Usigli, 2010).

Se exponen tres ejemplos, cada uno de las obras que se estudian que contrastan las ideas anteriormente teorizadas en función del realce de la dramaturgia antihistórica venezolana, buscando trabajar el hecho histórico desde los pasajes de los sujetos periféricos, en función de los cambios de mentalidad, que van a partir de los fundamentos de la modernidad, que como indica Pino (2013) se sembraron desde la independencia, “pero sin suficiente arraigo como para liquidar las concepciones, las conductas y los pareceres de la sociedad tradicional”. (p. 135). Y es que las acciones militares contra la metrópolis no han dejado espacio para soltar los amarres de la opinión pública y de las relaciones sociales, selladas por trescientos años de historia.

“Es a partir (...) de 1830, cuando se profundiza la intención de construir un país diverso y pujante, (...) alejado del universo colonial. (...) Los notables se dedican a pensar ese país y a criticarse después el pensamiento”. (p. 36).

La sociedad comenzaba a bullir en aquel concierto de miradas diferentes. Se había luchado por el bien común, por la grandeza, la inclusión y sobre todo por la soberanía. El ideario sobre el cual se construyó Venezuela fue el de la independencia. La sociedad venezolana había aportado sus fuerzas que reclamaban equidad. “Aquella amalgama de razas reunidas en una sola convocaba épicamente a la libertad. Los hombres luchaban por caudillos que eran intérpretes de sus deseos. (...) La historia no podía seguir resistiendo el ostracismo”. (Guzmán, 2014. p. 21). Con la tierra rica y la vida pobre, imperaba el sufrimiento de los que reclamaban la inclusión y la equidad; esto no terminó con la guerra de independencia, continuó con el reclamo de los ejércitos federales. La tierra ardió porque el pueblo no encontró nunca su alma entre aquellas cadenas. La tierra y la historia hacen reclamo por los que han sido silenciados desde ese precepto de “equidad” robada desde el poder de los vencedores como desde la pasividad de los vencidos. Es este imaginario la médula fundamental que Moreno y Sánchez dejan en las páginas de estas tres obras dramáticas; apostando que la imaginación esté por encima de la veracidad histórica, profundizando en la antihistoria: más allá de la Historia oficial. Ejemplos:

Gárgolas:

Saliendo, Paula adelante, sigue a Euclides. Beatriz detiene a Melquíades antes de salir.

BEATRIZ: Tío, ¿de dónde la sacó?

MELQUÍADES: Del teatro, es una actriz de la obra *María Estuardo* de Schiller, el escritor alemán. La obra era muy buena, pero una lástima su representación, aunque Paula es una gran actriz y muy reconocida en Caracas. Como te decía la obra no me gustaba pero por Paula la vi varias veces, y me he entusiasmado en escribir algún drama que represente nuestra situación actual. No te imaginas las ideas que se me han venido ocurriendo; Paula se emociona mucho cuando le cuento; está ilusionada con ser la

protagonista y que yo mismo me encargue de todo. Veníamos en el viaje hablando de crear una compañía de teatro, que pudiera ser itinerante, que viajáramos por las ciudades y otros países. Paula es un polvorín de ideas.

BEATRIZ: No entiendo cómo puede ocuparse de esas cosas, estando todo tan revuelto en este país.

MELQUÍADES: El teatro, mi querida Beatrice, es un espejo de la vida, que a veces nos deforma o nos disfraz, pero donde siempre nos vemos tal y como somos.

BEATRIZ: Usted no tiene remedio.

MELQUÍADES: Pero si yo no estoy enfermo. Estoy feliz, mi niña, mi pequeña Beatriz.

BEATRIZ: Esa felicidad se llama fiebre amarilla.

MELQUÍADES: Yo creía que era el efecto de la lucidez.

BEATRIZ: Es locura tomar partido por aquello que es su propia destrucción.

MELQUÍADES: Estamos hablando de conveniencias.

BEATRIZ: ¿O es que ya cambió de opinión?

MELQUÍADES: Eso nunca. ¡Federación o muerte!

BEATRIZ: Pero ¿y las elecciones?

MELQUÍADES: Eso fue un teatro montado por Castro. Nos hizo creer que algo podía cambiar, para después dejarlo todo igual.

BEATRIZ: Tío, usted no puede exponer su casa, su familia, todo a una guerra donde no sabe a dónde va ir a parar.

MELQUÍADES: Confía en mí, y no nos acaloremos en una discusión que yo prefiero que hagamos en otro momento, con más calma.

BEATRIZ: Yo quiero saber, ¿por qué? ¿Es por esa actriz?

MELQUÍADES: Paula no tiene nada que ver en esto. Y tú sabes que yo no me dejaría llevar, jamás, por las ideas de una mujer.

BEATRIZ: Ni por mí.

MELQUÍADES: Si yo te hiciera caso, hace años que me habrías metido a un monasterio para que hiciera votos de monje jesuita.

BEATRIZ: ¿Por qué va a apoyar a los federales, sabiendo que en esta ciudad, todos, todos somos conservadores acérrimos?

MELQUÍADES: Beatriz, la política es inestable. La guerra está por tocar a la puerta de esta ciudad y también sé que está en juego mi integridad como hombre, pero llega el momento en que la historia te reclama una postura como ser humano; te pide ser ejemplo para los demás y sobre todo guía y benefactor de todos.

PAULA: (*Interrumpe con su entrada*). Ah. Te quedaste aquí con tu sobrina y me abandonaste.

MELQUÍADES: Quise darte tiempo, pero ¿no te cambiaste?

PAULA: Creo que es mejor que comamos y luego podríamos darnos un baño tibio antes de irnos a la cama.

MELQUÍADES: No digas esas cosas delante de mi sobrina que ella no es del mundo del teatro y se escandaliza.

BEATRIZ: No se preocupe, tío. Ya nada me escandaliza. Con permiso. *(Sale)*.

PAULA: No le gusté ni un poco.

MELQUÍADES: Ya aprenderá a quererte. Mi sobrina tiene que acostumbrarse a los nuevos tiempos como todos nosotros. Por eso, aprovechemos de ir a comer en calma, mandaré a que te preparen la bañera con agua caliente, aunque en esta tierra no se acostumbran los baños de noche.

PAULA: ¿Por qué? ¿Hay alguna superstición?

MELQUÍADES: La provincia siempre es mucho más pacata. Pero tú eres mi invitada y te complaceré en todo lo que pidas. Lo que no voy a poder es acompañarte esta noche, debo trabajar en el discurso para mañana.

PAULA: Es verdad. Mañana es tu gran día.

MELQUÍADES: Si, el gran día, para mí y también para esta ciudad. **OSCURO.** *(La llegada del tío, p. 417-419)*.

Su Excelencia, Oteló-Páez:

EL APUNTADOR APARECE DE NUEVO POR OTRO EXTREMO. LUCE MUY NERVIOSO.

EL APUNTADOR.- ¡Honorables invitados! Su excelencia, el benemérito general José Antonio Páez, en su condición de Jefe Superior Civil y Militar de Venezuela, no quiere bajo ningún concepto ni motivo, desaprovechar en modo alguno la presencia en este acto memorable, de tanto ciudadano digno y respetable: vecinos, padres de familia, comerciantes y agricultores del muy ilustre cantón de Valencia. Y yo, en mi condición también, ya no tanto de apuntador desde luego, sino más bien en mi rol esencial de oficiante civil superior de protocolo, archivo y correspondencia del despacho de su excelencia... debo informarles, muy gustosamente... *(SE HA PUESTO MAS TENSO. TOMA UNA RESPIRACIÓN PROFUNDA Y TRATA DE RELAJARSE. DISIMULA.)* Hay circunstancias... *(LA TENSIÓN AUMENTA. TOMA OTRO RESPIRO Y SE DECIDE HABLAR DE UN SOLO TIRÓN.)* Hay circunstancias y situaciones que exigen una reflexión a tiempo de quienes primero nos dieron patria y a quienes ahora compete la responsabilidad noble y encumbrada de regir nuestro humilde y modesto destino... *(SE CANSA. VUELVE A RESPIRAR. LUCE MUY TENSO. EN ESE MOMENTO ENTRA EL DOCTOR MIGUEL PEÑA. TRAE UNOS PLIEGOS DE PAPEL BAJO EL BRAZO. LANZA UNA MIRADA IMPERATIVA SOBRE EL APUNTADOR, QUIEN CAMBIA DE ACTITUD E IMPROVISA*

UNA ESPECIE DE PRESENTACIÓN CON MUCHA ZALAMERIA HACIA EL DOCTOR PEÑA.)

EL APUNTADOR.- Sin más preámbulos... Queda con ustedes el Doctor Miguel Peña, secretario, consejero de su excelencia y en un futuro no muy lejano, cuando el general Páez sea Presidente, el primer Ministro de... *(PEÑA LE LANZA OTRA MIRADA AUN MAS IMPERATIVA PARA QUE SE CALLE Y NO PEQUE DE INDISCRETO. EL APUNTADOR SE DA CUENTA Y SALE DE ESCENA.)*

PEÑA.- *(ADOPTA UNA POSE MUY CEREMONIAL, ECHA UNA OJEADA A LOS PLIEGOS Y LUEGO SE DIRIGE A LA AUDIENCIA.)* Como se sabe, el 31 de agosto de este año de 1829, el General Bolívar, en su carácter de Libertador Presidente, expidió una circular, confirmada luego a 16 de octubre por otra del Ministro del Interior, en la cual se excitaba a los pueblos a manifestar francamente sus opiniones sobre la forma de gobierno, sobre la Constitución que debiera adoptar el Congreso y sobre la elección del jefe de Estado... Es preciso que se oigan bien los términos... *(ENTRA NUEVAMENTE EL APUNTADOR. LUCE MUY VEHEMENTE Y AFECTADO.)*

EL APUNTADOR.- *(ALZANDO LA VOZ COMO VOCIFERANDO CONSIGNAS. SE DESCOMPONE Y SE DESDIBUJA GROTESCAMENTE. EL DOCTOR PEÑA SE MUESTRA ATÓNITO ANTE LO QUE VE Y OYE.)* ¡Que se expresen! ¡Sí! ¡Que se expresen! ¡Con toda franqueza! ¡Con mucha libertad! ¡Que se pronuncien los votos! ¡Sí! ¡Los votos!... ¡Los votos acerca de la forma de gobierno que sea más conveniente!... ¡Y punto!... ¡Muy claro! ¡Voto franco! ¡Voto franco! ¡El voto franco de los pueblos! ¡Mejoras! ¡Reformas! *(VOCIFERA MUY EXALTADO COMO PROMULGANDO UN ESLOGAN DE CAMPAÑA ELECTORAL.)* ¡Todo lo que deba adoptarse para una mejorr... república! ¡Dicha! ¡Estabilidad! ¡Prosperidad!... ¡Patria y Constituyente! ¡El general Páez Presidente!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco! *(ENTRA SOUBLETTE Y JUNTO A PEÑA INCREPAN CON SEÑAS AL APUNTADOR PARA QUE SALGA DE ESCENA. EL APUNTADOR SE RETIRA NUEVAMENTE CON CARA DE AVERGONZADO. SOUBLETTE SE DIRIGE A LA AUDIENCIA.)*

SOUBLETTE.- Desde luego sabemos y comprendemos que hay algunos ciudadanos que temen manifestar libremente sus votos... por falta de garantías o por cualquier otro motivo... Incluso, el ilustre ciudadano señor José Manuel Ríos propuso que... *(A LA AUDIENCIA.)* ¿Dónde está el señor José Manuel Ríos? *(EL APUNTADOR VUELVE A ENTRAR Y BUSCA CON LA MIRADA ENTRE LOS ESPECTADORES.)*

EL APUNTADOR.- ¡José Manuel Ríos!... ¡José Manuel Ríos!... ¿No vino José Manuel Ríos?... ¡No puede ser!... ¡Yo mismo le entregué la misiva de invitación!... ¡Claro! ¡Para algunos es muy fácil echar mano de cualquier pretexto para justificar una ausencia!... ¡Y lo dejan a uno ante la jerarquía magnánima como un descortés, un oficial de protocolo sin protocolo, o simplemente como un vil mentiroso! (*SALUDA A ALGUIEN EN LA AUDIENCIA. HIPÓCRITA.*) ¿Qué tal? ¡Parece mentira que no haya venido su primo, el ilustre José Manuel Ríos! ¿Qué? ¿Que prefirió irse para dónde?... (*PEÑA Y SOUBLETTE VUELVEN A HACER SEÑAS AL APUNTADOR PARA QUE SALGA. EL APUNTADOR SE RETIRA NUEVAMENTE.*)

PEÑA.- En fin, el ilustre José Manuel Ríos propuso que se mandase una comisión que intercediera ante su excelencia el Jefe Superior Civil y Militar... es decir... el benemérito General Páez... Una comisión que le suplicase que se sirviera concurrir e inspirar confianza con su presencia a todo este vecindario... Y el benemérito general Páez no sólo se ha desprendido gustoso del despacho de los asuntos a que está consagrado, para venir a complacer los deseos del pueblo de Valencia, sino que ha querido hacerlo en medio de esta magnífica velada de la cultura universal...

SOUBLETTE.- Y es preciso insistir que cualquiera que fuese la opinión de los ciudadanos sobre la forma de gobierno y reforma de la Constitución, será agradable a su excelencia el Libertador Presidente y al Supremo Gobierno...

PEÑA.- Porque ha sido un mandato del Libertador Presidente que todos pidan libremente lo que les parezca... Bien fuera un gobierno republicano o, incluso, monárquico... O cualquiera otra reforma del régimen anterior...

SOUBLETTE.- De todas formas, en honor a la verdad, y más allá de aquel vanagloriado plan monárquico, no hay señal alguna de que el Libertador pretenda coronarse... Más bien llegó a decir que "el título de Libertador es superior a todos los que ha recibido el orgullo humano... Y que, por lo tanto, es imposible degradarlo." Hay que aceptarlo: el único vínculo real de la Unión Colombiana es el Libertador... (*PEÑA LE HACE UNA SEÑAL DE QUE VAYA RAPIDAMENTE AL GRANO.*)

SOUBLETTE.- Y para inspirar aún más confianza en este acto solemne, en medio de esta prominente velada cultural, el Jefe Superior Civil y Militar ha dado instrucciones a su secretario privado, el doctor Miguel Peña aquí presente, para que haga lectura de dos cartas de su excelencia el Libertador...

PEÑA.- Claro, es preciso aclarar que sólo se... (*VE LOS PLIEGOS E INSTINTIVAMENTE INTENTA ESCONDERLOS*)

TRAS DE SI. LUEGO LOS MUESTRA HIPÓCRITAMENTE AL PÚBLICO, SOSTENIÉNDOLOS CON FINGIDO RESPETO.) Sólo se hará breve referencia, exclusivamente, a la parte que tiene que ver con este asunto... *(DESENROLLA LOS PLIEGOS. DA UN RAPIDO VISTAZO Y LUEGO LOS ENROLLA OTRA VEZ.)* Una carta es fechada en Quito a 25 de marzo y la otra en Guayaquil a 13 de septiembre... ambas del presente año... Y en ambas el libertador protesta el más sincero deseo de que se oiga siquiera alguna vez la voluntad libre de los pueblos... Y que cada cual se pronuncie sin otra consideración que por el bien general... *(ENTRA UNA VEZ MAS EL APUNTADOR, INTERRUMPIENDO IMPERTINENTEMENTE.)*

EL APUNTADOR.- *(POMPOSO.)* ¡Y el bien general se confunde con el general del bien!... ¡El benemérito José Antonio Páez!... ¡Patria y Constituyente! ¡El general Páez Presidente!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!

PEÑA.- Sabréis disculparnos por un brevísimo instante... cosas del teatro y de la política... que es casi lo mismo... permiso...

SOUBLETTE.- Permiso... *(AMBOS SALEN DE ESCENA LLEVANDOSE AL APUNTADOR.)* (Escena 2, Cuadro 2, 16-19).

1858:

(LA MANCA SALE CONVERSANDO CON DIANITA POR UNO DE LOS LATERALES. MIENTRAS TANTO EL DOCTOR MUÑOZ SE DIRIGE A HABLAR APARTE CON ARVELO).

MUÑOZ.- Venga para acá, poeta... levántese de ahí... ¿Por qué esa cara tan fúnebre?... Todavía no nos aniquila la revolución... *(RÍE Y LUEGO SE PONE SERIO).*

ARVELO.- *(HABLA CON UN PROFUNDO DESPECHO)* Castro siempre estuvo conspirando, Muñoz... tú lo sabes...

MUÑOZ.- Sí, Castro siempre estuvo conspirando y ahora se ha salido, momentáneamente, con la suya... Y sí, es muy probable que una Convención Nacional, que quieren convocar para julio, lo nombre Presidente Interino... A él, precisamente a él... Y es posible que en el ínterin haya mucha persecución, expulsiones, encarcelamiento... Pero tú sabes muy bien, Arvelo, que Castro tiene muy contados los días en el poder... Porque tú, como pocos, tiene algo más que sospechas sobre lo que se avecina... Y yo también... Pero es preciso ir buscando... digamos... un reacomodo, un reajuste a la nueva situación, flexibilizarse más para no vernos aniquilados, inexorablemente, por todo este incendio que se viene encima...

ARVELO.- *(ATEMORIZADO)* ¿Sabes, Muñoz?... Presiento que será... hace rato que lo pienso y que lo pienso... no sé cómo

llamarlo... que será una especie de guerra social... sí, de una guerra social, de la sociedad contra la sociedad... no sé si me explico... cada uno en su bando, en su fracción, cada uno metido en su pedazo de país, peleando con el otro pedazo y con el otro pedazo y con el otro pedazo... un país de pedazos... pedazos irreconciliables quién sabe si para siempre... pedazos, pedazos, pedazos... Y cada pedazo preguntándose... ¿Dónde estoy yo?... ¿Cuál es mi trinchera?... ¿Me quedo o escapo?

(POR EL FONDO VAN PASANDO MUY SIGILOSAMENTE ABRIL Y LEONIDAS. ÉL LLEVA UNA MALETA. VAN HASTA LA PUERTA CENTRAL, LA ABREN CON GRAN CAUTELA Y SALEN RÁPIDAMENTE, SIN QUE ARVELO NI MUÑOZ PUEDAN PERCATARSE).

MUÑOZ.- Tú tienes el miedo y el despecho de la pérdida del poder, Arvelo... Pero se puede cambiar de trinchera, no hace falta estar en una trinchera o en un bando fijo... Existe la capacidad de transacción, para poderse pasar de un lado a otro, sin mayor trauma... eso sí... haciendo buen uso también de una gran capacidad de camuflaje y disimulo... Renunciando a viejos principios y dogmas para aceptar los nuevos, no importa cuán contradictorios sean con respecto a los anteriores... Nada es perenne de una misma forma... Ni las leyes, las leyes menos que nadie... si lo sabré yo, que me pasé casi diez años ayudando como el que más, con mi sapiencia y prestigio, a hacerles el piso legal a los Monagas, haciendo constitucional lo que ayer era anti constitucional, para facilitar una reelección y la otra y la otra... para tomar una medida, para anularla, para volverla a tomar o no tomar ninguna... violando una regla para respetar otra... ultrajando una cosa para ensalzar a la otra... Claro, lo mejor de una violación y de un ultraje es que no parezca ni violación ni ultraje, que parezca natural, normal, sin forcejeo, aceptado y aceptable...

ARVELO.- ¿Cómo la cieguita que se cree tu esposa?

MUÑOZ.- Sí, como la cieguita que se cree mi esposa... exactamente... *(RÍE)*.

ARVELO.- *(DESPECHADAMENTE IRÓNICO)* Muñoz: principal comprador y dador de justicia ilegal republicana... así te llamaban los que en ese momento estaban en la oposición y que ahora están en el gobierno... *(RISA AMARGA)*.

MUÑOZ.- Digamos que tengo una capacidad de jurisprudencia demasiado amplia y moldeable... *(RÍE)*.

ARVELO.- Muñoz...

MUÑOZ.- Sí...

ARVELO.- ¿Qué es la justicia?

MUÑOZ.- ¿La justicia?...

(POR UN LATERAL VA ENTRANDO DE NUEVO DIANITA, QUIEN ES LLEVADA DEL BRAZO POR LA MANCA. MUÑOZ LAS MIRA DETENIDAMENTE CON CIERTA BURLA).

MUÑOZ.- La justicia es una ciega violada guiada por una manca... (RÍE A CARCAJADAS). (Segunda parte, Cuadro segundo. Marzo: Revuelta y Revolcón, p. 37-39).

La historia ha sido raptada por los que “se hacen sordos al silencio”, y es por esto que en *Gárgolas, Su Excelencia, Oteló-Páez y 1858* se resalta, se interpreta, profundiza, estudia y analiza la misma historia desde personajes y situaciones que no apuesten en reseñar los hechos históricos como crónicas o únicos discursos históricos.

Se establece entonces una reinterpretación; reinterpretación que siempre existirá y hace que este tipo de discurso (antihistórico) perdure en el tiempo y alcance en la formación de las mentalidades sociales un estatus clásico y universal, así como lo tuvo que haber pensado Esquilo con *Agamenón* en la tragedia griega, o Shakespeare con todos sus textos políticos-sociales, *los Ricardo (s), Julio César*, por citar dos autores universales, y algunas obras dramáticas enmarcadas en esta categoría. Como se ha indicado anteriormente, son muchos los autores y los textos antihistóricos, que consciente o inconscientemente rondan por el mundo, sin embargo es en América Latina y El Caribe, donde los postulados de la dramaturgia antihistórica cobran mayor resignificación, y esto se debe a la necesidad de (re)presentar los hechos históricos sin que los mismos se vuelvan textos de historia, realizando esa vinculación del pasado y su conexión con el presente desde las “polémicas” hegemónicas más allá de los hechos históricos, desmitificando tales hechos.

Usigli (2010), afirma que hay una incompatibilidad, una diferencia entre la historia, la dramaturgia, el historiador y el dramaturgo. Bajo ningún concepto es permitido al dramaturgo asumir las funciones de historiador:

Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la

imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de una época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico. (Usigli, ob, cit. p. 7-8).

De acuerdo con Usigli, la dramaturgia antihistórica venezolana serviría para darle vida, resucitar esos momentos del pasado que han transmitido los historiadores como algo “estante y estático del pasado”. (Usigli, ob. cit. p. 8).

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. SECCIÓN DE LOS APOSENTOS INTERIORES DE LA CASONA DONDE ESTÁ EL DESPACHO DEL GENERAL PÁEZ, QUIEN SE ENCUENTRA DE ESPALDAS, VIENDO HACIA EL AMPLIO VENTANAL, TAVIADO CON SU UNIFORME MILITAR. LEE MUY ALTISONANTEMENTE UNA CARTA QUE SOSTIENE EN UNA MANO. A SU LADO, DOS GUARDIAS EN RIGIDA POSICIÓN MARCIAL.

PÁEZ.- "Si la separación de Venezuela es un mal, ya parece inevitable, porque todos los hombres la desean con vehemencia, y creo que no dejan pasar esta ocasión sino a costa de sacrificios sangrientos, horrorosos y desgraciados. La opinión es general, superior al influjo de todo hombre, que es en realidad la opinión del pueblo." (PÁEZ, SIN DARSE VUELTA, LE PASA LA CARTA A UNO DE LOS GUARDIAS Y ESTE SE LA PASA AL OTRO. AMBOS SALEN MUY PRESUROSOS, LUEGO DEL SALUDO MILITAR CORRESPONDIENTE.) (Escena 4, Cuadro 1, p. 10).

En este ejemplo de *Su Excelencia, Otelo-Páez* se recrean los conceptos de los que habla Usigli en el que se debe resucitar esos momentos estáticos de la historia. Justamente en esta escena el General José Antonio Páez escribe una carta para El Libertador Simón Bolívar. Esta situación escénica forma parte de un hecho histórico “real” y que será punto de quiebre y conflicto para el desarrollo de la historia imaginada y construida por el dramaturgo. Igual sucede en 1858 cuando Rafael Arvelo (personaje que existió para el tiempo histórico que ubica Sánchez la pieza, y del que se ha hablado en el capítulo II) habla con La Manca de que el 7 de julio del año pasado (1857) recitó en un brindis un poema que enaltecía al Presidente

José Tadeo Monagas, y nuevamente se lo ha rogado para que lo repita en un acto futuro el próximo febrero de 1858.

*(VUELVE LA MANCA. HACE UNA SEÑAL A LANDA Y A LUNA PARA QUE ENTREN HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES. ÉSTOS LO HACEN CON GRAN CAUTELA, SIEMPRE VIENDO HACIA LA PUERTA CENTRAL. CONTINÚAN LOS TOQUES SOBRE LA PUERTA. LA MANCA VA DE INMEDIATO Y ABRE. ENTRA **RAFAEL ARVELO** CON LARGA BARBA Y CABELLERA POSTIZA).*

ARVELO.- ¡Un Feliz Año Nuevo, Manca!

LA MANCA.- *(EN VOZ BAJA. CERRANDO LA PUERTA)* ¿Señor Rafael Arvelo?...

ARVELO.- Sí...

LA MANCA.- ¿Y vuestra guarda custodia?

ARVELO.- *(DESPOJÁNDOSE DE LOS ATUENDOS POSTIZOS)*

Mis dos escoltas se rezagaron un tanto porque vieron venir gente algo cerca de nosotros, no sabemos si es alguien que viene para acá también, ¿quién sabe?... Pero nadie me vio de cerca, nadie me reconoció y aquí estoy... ¡Listo para solazar y esparcir la carne con el espíritu del año nuevo!... ¡Benditos sean la madrugada y el camuflaje! ¡Porque nos permiten estas licencias a los hombres públicos!...

LA MANCA.- Claro, no vaya alguien a decir que el "tremendo" poeta Rafael Arvelo, "fácil y elocuente trovador", y para gravedad del caso, Secretario del Interior y Justicia, anda justo en la madrugada del año nuevo, hacia las entradas de Caracas, en una casa de dudosa pero resguardada reputación... Tan lejos de esa otra cara, tan aburrida y comprometida de la cosa oficial, de la moral republicana... *(RÍE PÍCARAMENTE. SE ACERCA HACIA UNA DE LAS MESAS, AGARRA UNA COPA, UNA BOTELLA Y SE DISPONE A SERVIRLE UN TRAGO).*

ARVELO.- No envenenes, picuda...

LA MANCA.- *(HALAGÜEÑA)* Es de imaginar que "el fácil y elocuente trovador" habrá desbordado hoy, más que nunca, alguna de sus musas en el Palacio de Gobierno, con motivo del agasajo oficial del año nuevo...

ARVELO.- *(JACTANCIOSO)* Desde luego... Delante de todos los invitados el Presidente me ha rogado, una y otra vez, que repitiera y repitiera, casi hasta la infinitud, la última sextilla de un brindis que recité el 7 de julio del año pasado, en un banquete ofrecido al Ministro Representante de los Países Bajos...

LA MANCA.- *(ACERCÁNDOLE LA COPA)* ¿Y se puede saber qué decía esa última sextilla del brindis, señor Arvelo?

ARVELO.- (SE INSPIRA Y RECITA)

"Pasemos, pues, a otra cosa;
Bebamos la copa henchida
Porque a Monagas, su esposa
Y su familia querida
Conceda el cielo una vida
Dilatada y venturosa."

LA MANCA.- ¡Bravo!... Sin duda una muy elegante manera de pedir y demostrar la incuestionable adhesión a un régimen, que según algunos "angelillos" que vienen por aquí, "se tambalea día a día desde las alturas"... (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 11-12).

Gárgolas es todo ejemplo que resalta el hecho histórico de la Guerra Federal como situación estática del pasado, sin que la Historia oficial no ocupe otra función que la de un simple acento de color, de ambiente y de una época: "Época: Abril, 1859. Ciudad de Barinas, durante la Guerra Federal". (p. 409).

Se intenta, y se ha logrado en Venezuela, México, como en otros países de la Latinoamérica y el Caribe superar aquellas inoperantes miradas eurocéntricas, liberales o ingenuamente progresistas, defendiendo así una nueva posición de la historia social y política, articulada desde abajo, desde "los del otro lado", desde esos pueblos sometidos y clases explotadas y desde la rebeldía descolonizadora del Tercer Mundo.

Citando nuevamente a Kohan (2013):

...intentamos poner en discusión la vieja historia oficial centrada únicamente en instituciones jurídicas, en batallas y estatuas de bronce individuales que ya tienen en su mente la trayectoria biográfica completa de cada "prócer" escolar desde que nacen o asisten al jardín de infantes, sin variaciones en sus vidas, ajenos por completo a los conflictos económicos, sociales, políticos y militares y a las contradicciones de clase. Pero también sometemos a críticas las nuevas historias oficiales que en los espacios académicos juzgan "desmitificar" el pasado atacado invariablemente contra las posiciones radicales, deslegitimando el empleo de la violencia plebeya y revolucionaria y quitándoles valor a los procesos sociales rupturistas con los grandes imperios

para otorgárselos a las supuestas “democracias republicanas cultas y civilizadas” de una vieja Europa o de su hijo predilecto, los prepotentes Estados Unidos de Norteamérica. (p. 47).

La literatura juega un importante papel, desde ella se percibe y se palpa un aire nuevo, el logro por discutir “nuestro” pasado, vinculándolo así con el presente del autor. En todas ellas, con variada suerte y destinos, se discute diversas Historias oficiales. Existe un creciente interés por “nuestra” historia, resulta ya inevitable pensar el Bicentenario y las guerras de independencia de modo aislado. Se hace necesario en los autores, en el caso de la narrativa y la dramaturgia, recomponer el rompecabezas uniendo las luchas de liberación nacional con los conflictos sociales, las resistencias comunitarias y las luchas de clase, entrelazadas desde hace doscientos años (¿500 años?) hasta hoy de forma inescindible. Hoy más que nunca hay una necesidad de liberar el pasado, aunque “los poderosos” prefieren una visión interrumpida e interpuesta de la historia, donde cada descendencia rebelde, sin conocer las experiencias anteriores, deba comenzar de cero. Así, y ya desde sus discursos hegemónicos ellos terminan siendo los dueños del pasado, por eso el intento de ocultar, eludirla (mal)interpretar y hasta de borrar la historia. Cuando no pueden borrar, tergiversan y deforman, construyendo los bloques históricos inamovibles.

En este orden de idea Fanon (1972) indica que:

El colonialismo no se contenta con imponer su ley al presente y al futuro del país dominado. El colonialismo no se contenta con apretar al pueblo entre sus redes, con vaciar el cerebro colonizado de toda forma y todo contenido. Por una especie de perversión de la lógica, se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila. (p. 55).

Se constata con las tres obras dramáticas que se vienen interpretando y analizando, que los de abajo, “los del otro lado”, los pueblos, los vencidos, nunca son vírgenes, puros, angelicales y perfectos. En el sentido común popular hay contradicciones. En el nicho del pueblo hay personas buenas,

luchadoras y dignas, y también hay gente cómoda, oportunista y acomodaticia. Luchar por conocer el pasado permite fortalecer lo mejor que tiene el pueblo, sus representantes más valientes (el mismo pueblo), sus valores más nobles y sus experiencias más dignas. Conocer e interpretar la historia permite crear conciencia y consolida la identidad personal, social y nacional. Desmontar y estudiar los hechos históricos desde múltiples posibilidades y múltiples definiciones, posibilita saber lo que es un pueblo, de dónde proviene la conformación de un pueblo, encontrando el hilo de continuidad de las luchas del pasado y las generaciones de padres y madres, abuelos y abuelas e incluso mucho más otra todavía. La memoria histórica continúa siendo la principal brújula para orientar desde el laberinto del presente. Sin memoria del pasado no habrá esperanzas de futuro. Citando ejemplos de *Su Excelencia, Otelo-Páez, Gárgolas y 1858*, en ese orden, se constatará lo expuesto anteriormente:

DE NUEVO HACEN ENTRADA PEÑA Y SOUBLETTE.

SOUBLETTE.- (*TENSO.*) Eh... Debe decirse, en última instancia, que... encontrando mil dificultades y peligros en la empresa de establecer aquí una Monarquía, sin haber preparado al país para un cambio tan radical, nos decidimos por la adopción de una Constitución que estableciera un Gobierno tan compacto como el de un rey, sin darle este nombre, y sin dar una ley de sucesión ni crear una nobleza...

PEÑA.- (*DISIMULANDO TENSIONES.*) Oportuna intervención del general Soubllette...

SOUBLETTE.- Lo que ocurre es que cada día tengo más motivos para conocer que estas tierras se resisten a la Monarquía... Que de la adopción de esta forma de Gobierno tendremos la guerra civil, y que ella nos volverá a la dominación española, después de mil horrores y desastres...

PEÑA.- Es obvio que los ciudadanos prefieren hoy, más que nunca, una forma republicana de gobierno, que les asegure todos los beneficios y garantías que debe disfrutar el hombre en sociedad... Y es por ello que también conviene discutir y convenir unánimemente, en que Venezuela no debe continuar unida a la Nueva Granada y Quito...

SOUBLETTE.- Porque las leyes que convienen a aquellos territorios no son a propósito para este, enteramente distinto por costumbres, clima y producciones...

PEÑA.- Y porque en la grande extensión pierden la fuerza y energía, como lo ha comprobado la experiencia de la administración pasada, durante la cual ha sido necesario que el Gobierno delegue frecuentemente sus facultades...

SOUBLETTE.- Y que los Jefes gobiernen por medios extraordinarios y conforme a las circunstancias...

PEÑA.- Es preciso que este tipo de petición se haga por escrito y sea dirigida al Congreso Constituyente, para que teniéndola en consideración provea los medios más justos, equitativos y pacíficos... Esto es con el fin de conseguir la separación sin necesidad de ocurrir a vías de hecho...

SOUBLETTE.- No sin antes proporcionar una convocatoria en que sus habitantes, congregados legítimamente, expresen libremente su voluntad... Y que en todo caso esta voluntad sea tomada como definitiva... Y que ningún otro Estado tenga derecho de intervención...

PEÑA.- Y que se remita por el conducto del excelentísimo Señor Jefe Superior Civil y Militar, General en Jefe benemérito José Antonio Páez...

SOUBLETTE.- Como la humilde expresión de la voluntad general y opinión de la capital del cantón de Valencia... (*ENTRADA AÚN MÁS ESTRUENDOSA E IMPERTINENTE DEL APUNTADOR.*)

EL APUNTADOR.- ¡Oh, Valencia! ¡Valencia!... ¡Iniciadora de la rebelión en aquel portentoso año 26!... ¡Ahora realizas, en este no menos portentoso año veintinueve, el camino definitivo de la separación justa, requerida, anhelada, dichosa, próspera, feliz, omnipotente!... ¡Que se pronuncien los votos! ¡Sí! ¡Los votos!... ¡Y que nadie lo olvide!... (*GRITA.*) ¡Todo lo que deba adoptarse para una mejorr... república! ¡Dicha! ¡Estabilidad! ¡Prosperidad!... ¡Patria y Constituyente! ¡El general Páez Presidente!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!... (*SOUBLETTE Y PEÑA LO SACAN DE ESCENA A LA FUERZA.*) (*Su Excelencia, Otelopáez. Escena 4, Cuadro 2, p. 20-21.*)

Beatriz y Euclides salen. Entra Celestino seguido de Melquíades.

MELQUÍADES: ¿Avisaste a los señores de la ciudad?

CELESTINO: Sí, usía. A todos los que me dijo.

MELQUÍADES: ¿Te preguntaron algo? ¿Te dijeron alguna cosa?

CELESTINO: Usía, esos señores no conversan con sirvientes.

MELQUÍADES: Entonces, no sabes si vendrán.

CELESTINO: No van a venir ellos, señor; dieron orden a los jornaleros que vinieran a oírlo a usted por ellos.

MELQUÍADES: ¿Cómo lo sabes?

CELESTINO: Dicen que usted es un traidor a la patria.

MELQUÍADES: ¿Qué más dicen?

CELESTINO: Que usted se vende por un ala de pollo.

MELQUÍADES: Conque quieren desacreditarme.

CELESTINO: Yo lo defendí, pero el cura de la Iglesia...

MELQUÍADES: Ese es otro centralista.

CELESTINO: El cura dice que por donde pasan los amarillos saquean las iglesias y los poblados indefensos. Dice que si vinieran a esta ciudad no dejarían nada en pie, ni respetarían nada ni a nadie.

MELQUÍADES: Son puras habladurías, maneras para dominar por el miedo al otro. En las tropas federales vienen hombres de tu misma condición.

CELESTINO: Pero dicen que son unos cuatrerros.

MELQUÍADES: Pues me parece muy bien que vengan los jornaleros. ¿Qué son estas haciendas y señoríos sin sus campesinos? A ellos, al igual que a ti, hay que decirles la verdad.

CELESTINO: Usía, ya hay muchos muertos en los caminos.

MELQUÍADES: Celestino, pero no es por la Federación. Cuando se instale la Federación vendrán los tiempos de paz, no es como te han querido engañar... No puedes creer en todas las supersticiones y mentiras que han armado alrededor de un proceso inminente. Lo único que hará la Federación es terminar de una vez por todas con una sarta de tonterías que tienen metidas en la cabeza.

CELESTINO: Dios no lo permita.

MELQUÍADES: No quieres creer en mí.

CELESTINO: No es eso. Pero no puede ser que usted quiera acabarlo todo.

MELQUÍADES: Cuando las cosas se están cayendo hay que ayudar, empujando también hacia abajo.

CELESTINO: Son muchos años en esta casa, señor. Yo no conozco otra vida que esta, que es la que me ha dado Dios, y por eso soy conforme.

MELQUÍADES: La religión siempre ha estorbado a todos los movimientos progresistas.

CELESTINO: ¿La Federación acabaría con ella?

MELQUÍADES: Con todos esos curas que se le oponen.

CELESTINO: El señor Euclides tenía razón. Usted ha cambiado.

MELQUÍADES: Me has animado, ahora sé cómo terminar mi discurso. Puedes irte.

CELESTINO: Sí, señor. Y ojalá que Dios lo ilumine y lo traiga al camino de la fe. *(Sale)*.

MELQUÍADES: Lo mismo deseo para ti, que te traiga al camino de la Federación.

PAULA: (*Entrando*). ¿Cómo te he buscado?

MELQUÍADES: Disculpa que no te esté atendiendo como te mereces, pero después de hoy tendremos tiempo de sobra para entretenernos juntos.

PAULA: Yo sé que estás muy ocupado, pero es que estuve con tu sobrina.

MELQUÍADES: Tenle paciencia.

PAULA: Me trató muy mal. Es muy grosera.

MELQUÍADES: Es su carácter. Le cuesta acostumbrarse a los cambios, como a todos en este país. Pero tarde o temprano terminan entrando por el aro, así será también con Beatriz, y se van a querer mucho y aquí no habrá pasado nada.

PAULA: No es tan así. Yo no pienso lidiar con ella, ni con el otro que más parece un esperpento.

MELQUÍADES: (*Ríe*). ¿Euclides?

PAULA: Es como una sombra de ella. Y los dos están confabulados en tu contra. Como si tú fueras el responsable de lo que está pasando en este país.

MELQUÍADES: Seré responsable. Ya lo verás. Estoy muy satisfecho de cómo se están sucediendo las cosas. Será dar el discurso, recibir a los oficiales de la Federación, y hacer los pactos necesarios sin que intervengan los señores de Barinas.

PAULA: ¿Tú solo?

MELQUÍADES: Yo puedo sin ellos, porque ellos así lo quisieron. Ahora seré yo y el pueblo. No vendrán a oírme, enviarán a los jornaleros, los campesinos más pobres, pues entonces serán los más pobres quienes me darán su apoyo. ¿Te das cuenta? No hay mal que por bien no venga. No tendré a los mejores, pero tendré a muchos.

PAULA: Tú me hablas y yo sólo estoy segura de que a ti todo te va a salir bien, y que pronto volveremos de nuevo a Caracas.

MELQUÍADES: Y tendrás tu propia compañía de teatro. La Compañía de Paula Guide.

PAULA: Me emocionas cuando me hablas así. Me haces tan feliz.

MELQUÍADES: Ten fe, corazón mío. Confía en que nada perderás. Inmortalidad te dará aquel que te llamó. **OSCURO** (*Gárgolas*. Preparativos, p. 431-435).

(LOS DISPAROS AFUERA SE RECRUDECEN, AUNQUE AÚN SE ESCUCHAN LEJANOS).

DON JOAQUÍN.- Yo sé que Castro titubeó mucho antes de aceptar la jefatura de la insurrección...

ARVELO.- Dicen que no iba, originalmente, a ejercer propiamente el poder, sino el cargo de Jefe del Ejército...

DON JOAQUÍN.- Pero ahora que triunfó la revolución y que se constituirá, sin duda, un gobierno provisorio, se avivarán en Castro sus más bajas apetencias...

ARVELO.- Sí, sin duda...

DON JOAQUÍN.- Igual que todos... ¿A quién no lo tienta el poder teniéndolo tan cerca?...

ARVELO.- Todos se unieron contra Monagas... Se provocó una alianza entre cerdos y golondrinas... hombres de pensamiento con hombres de armas, hombres de retórica con hombres de acción, hombres valientes con auténticos cobardes... liberales con federalistas y federalistas con oligarcas... Esa "comunidad de partidos" de la que ahora hablan, esa tan cacareada "unidad" que ahora se promulga a los cuatro vientos, buscaba exclusivamente una sola meta: el derrocamiento de Monagas, nada más... ¡Todos contra Monagas!...

DON JOAQUÍN.- Lo cierto es que muy tarde se dio cuenta el Presidente de cómo se estaba propagando la revuelta entre sus propios allegados... dobleces, traiciones, levantamientos... algunos hasta se pasaron de un bando a otro, ¿verdad?...

ARVELO.- Sí, pero después aparecerán de nuevo las diferencias y se crearán grietas, rupturas y divisiones irreconciliables entre ellos... otra vez... Se reconocerán diferentes... demasiado diferentes como para pisar un mismo suelo y mirar hacia un mismo firmamento... Y los cerdos devorarán a las golondrinas... Y todo será un abismo infranqueable...

DON JOAQUÍN.- Porque el caudillo resolvió renunciar ante el Congreso y asilarse en la Legación Francesa...

(POR UNO DE LOS LATERALES ENTRA MONAGUITA. TRAE UNA COPA EN LA MANO Y SE NOTA BASTANTE EBRIO, CAMINA TAMBALEÁNDOSE. VISTE PARTE DE CIVIL Y PARTE DEL UNIFORME MILITAR).

MONAGUITA.- *(ABSORTO)* "Cuando yo esperaba que el acto de amnistía solicitado por mí y expedido por el Congreso, consolidase la paz de la nación apresurando la reconciliación de todos sus hijos, he visto con dolor profundo levantarse el estandarte de la discordia... "Y basta que mi permanencia en el poder aparezca como pretexto de una revolución en que se derramarían torrentes de sangre venezolana para considerarme obligado a deponerlo renunciando como renuncio ante el Congreso la Presidencia de la República..." "Con la mira de evitar a mi patria los desastres que acarrea la guerra civil"...

(*MONAGUITA SE INTRODUCE DE NUEVO, TAMBALEANTE, HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES*). (1858. Cuadro segundo. Marzo: Revuelta y Revolcón, p. 32-33).

Podría afirmarse, que en cada tiempo presente conviven realidades surgidas en distintos tiempos históricos, a la vez que la memoria de las sociedades tiende a guardar cierta relación variablemente estrecha con fenómenos, sucesos y personajes de otras épocas históricas del pasado. En pocas palabras, se busca en el pasado la explicación y, comprensión o solución de los problemas del presente.

Se está así ante tres obras dramáticas, *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858* donde la manera de presentar los hechos históricos, hacen que de una manera significativa se logren modificar las sociedades y las mentalidades de los sujetos que en dicha sociedad participan. Todo esto es propuesto desde los vínculos que se logran establecer con el pasado y su conexión con el presente, desde una mitificación que conlleve a la polémica más allá de ese tiempo histórico.

CAPÍTULO IV

LA IMAGINACIÓN POR ENCIMA DE LA HISTORIA EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS GÁRGOLAS DE XIOMARA MORENO, *SU EXCELENCIA*, *OTELLO-PÁEZ Y 1858* DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO

*...la realidad supuestamente hallada es una realidad inventada
y su inventor no tiene conciencia del acto de su invención,
sino que cree que es algo independiente de él y
que puede ser descubierta; por lo tanto, a partir de
esa invención, percibe el mundo y actúa en él.*

Paul Watzlawinck. La realidad inventada

La realidad, en tanto concepto que mediatiza la relación del hombre con aquello que lo rodea, ha estallado. El siglo XXI da cuenta de la dificultad de seguir bajo el manto de la mimesis: el arte comienza a generar sus propios referentes, descreyendo, a su vez, de los referentes del mundo, de la univocidad del lenguaje, de la posibilidad de reflejar el mundo en escena. La desestabilización a la que se hace referencia, por ende, ataca varios frentes: el concepto tradicional de arte, el de realidad y el de representación. En un triángulo que enlaza tres puntas definitorias y definitivas -arte, obra, mundo- la mimesis media como operación que desencadena múltiples preguntas a la hora de pensar las prácticas de la dramaturgia contemporánea.

Es en tal sentido que este capítulo tiene como preámbulo interrogarse, si, ¿está la imaginación como presentación o resolución de los conflictos dramáticos por encima de la veracidad de los hechos históricos en las piezas teatrales *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otello-Páez y 1858*? Teniendo como temáticas generadoras del discurso antihistórico en la dramaturgia venezolana a la ilusión de armonía, la evasión, la religión, la política, la muerte, el poder, la revolución, la tragedia, la comedia y el teatro dentro del teatro.

Se ha dicho anteriormente que la antihistoria es la alteración de la historia oficial mediante la imaginación histórica. En tal sentido, prevalece como eje neural la imaginación por encima de la veracidad de la historia. Creación de situaciones que no existieron y su interacción con aquellos hechos históricos que si existieron para comprender el pasado, posicionándose desde el discurso del presente, como igual pasa con la creación de personajes y de espacios que vayan coexistiendo con esa “Historia oficial y única”. De tal manera, para que coexistan la imaginación y la historia, comienza, lo que llamaría Aristóteles (1998) en la *Poética*, la imitación:

No es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la posibilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podía suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular. (p. 10-11).

Primera aproximación al concepto de lo antihistórico, donde desde esa imitación de la que habla Aristóteles se hace hincapié en tener presente que el poeta (escritor) proporcionará discursos que podrían siempre suceder, ya que no es tarea de él referir lo que realmente sucede, como si es tarea del historiador. Lo mismo pasa con la imaginación; y es que el autor imagina situaciones que podrían suceder desde ese margen de situaciones históricas que “sucedieron” y forman parte del compendio que estructura la “Historia oficial”.

Siempre estará la imaginación por encima de la veracidad de la historia, ya que, la causa de ello es que “lo posible resulta verosímil”, como lo señala Aristóteles. “Las cosas que no suceden no las consideramos posibles; pero las que suceden es obvio que lo son, ya que si fueran imposibles no sucederían”. (p. 11).

Y es que desde el discurso se va gestando esta coexistencia. En algunas tragedias griegas, sin duda, hay uno o dos nombres célebres, mientras los demás son ficticios (imaginados), y en algunas ni siquiera hay uno solo, como también pueden existir hechos que como los nombres de los personajes son inventados y, sin embargo, encantan. Igual sucede hoy día en los discursos (para el fin de este capítulo, y por ende de esta investigación), los discursos teatrales: *la dramaturgia*.

En la dramaturgia venezolana, señalan Barrios, Izaguirre y Mannarino (1997) que después del mandato de Cipriano Castro (1899-1908) y su célebre atrevimiento nacionalista frente a las potencias acreedoras, el país pasa por madrugonazo histórico, a otra dictadura más sombría y campesina. El nuevo dictador, Juan Vicente Gómez (1908-1935) entrega el petróleo a las compañías extranjeras y convierte en prioridad el pago de la deuda externa, en una Venezuela analfabeta, palúdica y hambrienta. La situación no permite denuncias explícitas, la dramaturgia habla con cautela en lenguajes sobreentendidos, entendida por la población de entonces por la represión compartida. El discurso teatral, prevaleciendo desde la imaginación comienza a registrar y a contar los hechos históricos del momento, desde ese discurso implícito, oculto por mucho silencio, pero expuesto clandestinamente como oposición a lo que se vivía. Con la aparición del petróleo⁴, el país pasa de ser un país agrícola a un país petrolero dependiente de la explotación extranjera. Se gesta así la llamada “cultura del petróleo”, entrando el país en una etapa de franco deterioro, desolación que reflejarán sobresalientemente piezas dramáticas como *El motor* (1910), de Rómulo Gallegos, más tarde, *Mala siembra* (1940), de Luis Peraza y *El pueblo* (1942), de Víctor Manuel Rivas. Temática constante a lo largo de todo

⁴ Azparren (1994), “Va a ser el petróleo el principal ingrediente que ayudará a los dramaturgos del siglo XX a desarrollar dos temáticas que nos definirá como venezolanos: la evasión y la ilusión de armonía”. (p. 43).

el período que muchas veces conjugará la idealización de la naturaleza, de tradición romántica y modernista, con la denuncia social e histórica respecto al abandono y depresión.

Es importante señalar que en contraparte por el régimen que mandaba, comienzan a declinar las presentaciones foráneas, y con la muerte de Gómez, hay un fuerte impulso a la comedia dramática nacional. La dramaturgia venezolana comienza a posicionarse en los vacíos extranjeros, y se demostraba que la dramaturgia propia estaba en un camino de superación, expresando el fervor nacionalista avivado por la agitación política. La dictadura solo había permitido “discreta” mofa de “lo nuestro”, ahora se tenía posibilidades de mostrar abiertamente la preocupación y angustia vivida en el país, como lo hace Julio Planchart en la obra dramática *La República de Caín* escrita en 1913: “(...) quien siente la patria y reacciona con ira contra el dolor, no puede escribir suavidades en estos tiempos de Venezuela”. (Planchart, 1994. p. 13).

Denuncia y crítica empiezan a tener mayor cabida. La política viene a estimular la fe en optimistas concepciones sobre el devenir histórico. Empieza Venezuela a estar ebria, sumergida en los “polvos” del pasado, que hoy día hace comprender los “pantanos” del presente; sembrando así, grandilocuentes aspiraciones con una extensa cosecha de frustración y escepticismo. Esa sensación de omnipotencia no permitió el establecimiento de prioridades en la agenda pública, y la concientización de contribuir en la formación de una verdadera nación rica, en un país rico, y no esa ilusión de un país rico en una nación pobre. Todo este preámbulo social y cultural, junto al acontecimiento del petróleo fundamentará el imaginario de los dramaturgos de la época y contribuirá con el desarrollo temático e incluso estético que hoy se profundiza en la dramaturgia nacional. En la Venezuela de la ilusión de armonía: “Todo era posible”.

Es así que la dramaturgia venezolana se fundamenta en dos vertientes ante los hechos históricos: 1) evasión y 2) ilusión de armonía, tal como lo ha

expuesto Azparren (1994) en su libro *La máscara y la realidad. Comportamiento del teatro venezolano contemporáneo*.

De igual manera señala Chesney (2008):

Un país se imagina a sí mismo por las historias que relata y que permanecen en el recuerdo. Durante los primeros sesenta años del siglo XX esas historias del país provinieron principalmente del teatro, complementadas con las de la radio, el cine y la literatura a medida que transcurría el tiempo. Así se fue creando el discurso cultural del país, la imagen de sus hombres y mujeres, la de sus ideas y la de sus costumbres, paulatinamente, en el devenir de su propia y conflictiva historia. (p. 233).

Comienza a producirse cambios determinantes en la dramaturgia venezolana. Se originarían de tal modo las bases de un nuevo tipo de teatro que intenta liberarse de antiguas formas y dejar atrás la tradición del costumbrismo. Entran en escena nuevos contenidos y modos escénicos que le van imprimiendo al teatro un alcance más universal desde las premisas de la ilusión de armonía y la evasión de la “Gran Historia” para contar así la historia. Va quedando atrás también el contexto autoritario que provenía desde el siglo pasado y el país comienza a transformarse, a modernizarse, nuevos actores sociales se incorporan a la vida nacional y esto afectará al gusto teatral. Sin embargo, un nuevo régimen dictatorial regirá a partir de 1948, lo cual no será obstáculo para que los dramaturgos continúen su búsqueda de nuevas formas de expresión, más adaptadas al nuevo país y más cercanas a lo que ocurre en el mundo, entre las cuales no escapa la ausencia de libertad que existiría en gran parte de este período. Por esta razón, los cambios se irán dando en forma lenta, pausada, prudente y se extenderán más de lo debido, abarcando más allá de los años cuarenta.

Cabría citar nuevamente a Chesney (ob. cit.) cuando afirma que:

El nuevo período de las dictaduras militares comienza con Delgado Chalbaud (1948-1950), y sigue con Pérez Jiménez (1950-1958), concluyendo el 23 de enero de 1958, cuando se reinicia la democracia. En este nuevo y duro período se refrena el ascenso educacional y cultural, se reprimen las acciones

estudiantiles, se cierran planteles, se persigue a la gente de la cultura y se discrimina a todo aquel opuesto a su gestión, como expresa Otero Silva (1983. p. 124): “la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se pasmó el incipiente proceso de incremento cultural” que venía despegando, y que llevará a lo que en los años setenta se denotará como “una profunda crisis que obligaría a replantear en su totalidad el sistema educativo” (Liscano, 1976. p. 619). Cárcel, tortura y censura fueron los símbolos de esta década. Los testimonios de muchos artistas dan cuenta de ello, como lo explica con detalles Juan Liscano (1976. p. 7): la dictadura me robó la capacidad de soñar (decía Manuel Bermúdez); no es fácil olvidar y mucho menos perdonar aquellos años de agobio (expresa Rodolfo Izaguirre); después de la tortura no se cree en nada, ni en nadie (señalaba Héctor Mujica); la generación de Jesús Sanoja (1988) la define como tan radical como frustrada... no fuimos héroe sino testigos, lo suficiente como para repetir el nunca más. Como se puede observar, la tortura se constituyó en un estado de permanente preocupación por la forma como el Estado puede interpretar lo que se dice y lo que se calla. Amedrentamiento y horror. Si el período de 1945-1948 ha sido considerado por Igor Filatov (1984. p. 18) como “el de mayor número de actividades en el uso de las libertades públicas como garantía constitucional en Venezuela”, en noviembre de 1948 esto cambiará radicalmente, y en 1952 mucho más. (p. 235).

En el teatro hay pocos casos reseñados. En 1948, Rafael Guinand interrumpe su programa en la radio, titulado *El Galerón*, por orden del gobierno militar. En 1950, al preparar Gómez Obregón el estreno de *La fuerza bruta* de John Steinbeck (cuyo título original es *Of Mice and Men, De hombres y ratas*), salió publicada en el periódico *Últimas Noticias* una foto de elenco en donde uno de los actores (Gilberto Pinto), parecía tocar la pierna de la actriz Luisa Motta, razón que aprovechó el periódico *La Religión*, dirigido entonces por Monseñor Jesús María Pellín, en su editorial, para decir que la trama de la obra “si leída repugna, mucho más llevada a escena”, moralidad que aprovechó la dictadura para decretar la suspensión de la función y separar a Gómez Obregón de su cargo (y de paso, congraciarse con la Iglesia), ocultando el hecho de que lo consideraban un subversivo. En 1953, mientras los integrantes del *Grupo Máscaras*, de tendencia marxista,

preparaban un homenaje al grupo el local fue secuestrado por la policía. Este mismo año la obra *Los adolescentes* de Román Chalbaud, el autor más popular de la década, recibió el Premio del Ateneo de Caracas, pero ésta no pudo estrenarse por innumerables problemas surgidos, como falta de actores jóvenes, dudas sobre su argumento, todo lo cual llevó a pensar que fue por censura impuesta. Ese mismo año en Maracaibo, el nuevo rector, un militar, expulsa de la universidad al grupo *Sábado* que dirigía Inés Laredo, tildándolos de payasos. Igualmente el Centro Teatral de Maracay fue cerrado por negarse a desfilarse en la Semana de la Patria, en 1954, instituida por la dictadura. Al mismo tiempo, Berta Moncayo, actriz del Teatro del Pueblo, se retira de éste porque antes de cada función su director, Manuel Rodríguez Cárdenas, les recordaba y advertía sobre el ideal nacional creado por el gobierno militar. Luis Peraza se retiró de sus actividades públicas entre 1954 y 1958, presionado por la dictadura. Ese mismo año el gobierno militar le retira la subvención oficial a la Escuela Nacional de Artes Escénicas que fundara Juana Sujo, señalándole que se olvidara del teatro, porque éste es un arte pasado de moda. En 1955, al estrenarse otra obra de Chalbaud, *Caín adolescente*, éste fue interrogado sobre si la obra era comunista debido a que ocurría en un cerro, porque hablar de la pobreza estaba prohibido por el régimen. En 1957, la obra *Las brujas de Salem*, dirigida por Horacio Peterson, fue cuestionada por los militares y él amenazado, por ser extranjero y se arriesgaba a ser puesto en la frontera, aunque logró estrenarla. Igualmente, Luis Peraza también dejó sus actividades radiales (1954-1958) debido a las presiones de los militares, que en sus últimos años se deslizaron, como señala Carmen Mannarino (1997. p. 146), “en medio de acrecentada represión, campos de concentración, asesinatos de líderes, censura”. No sin razón Isaac Chocrón (1988. p. 140) al resumir los años cincuenta expresa: “fueron los años de los textos poéticos, quizás porque sus eufemismos y simbologías burlaban airesos la censura perezjimenista”. Sin embargo habría que acotar, como dice Pinto (2004. p. 76), “el misterio de la

condición humana y el terror desatado por el régimen hizo que muchos colegas teatristas pasaran este período con indiferencia, desesperación, o mudos, se quedaron tranquilos, como si el asunto nada tenía que ver con ellos. La servidumbre ha sido, y aún lo es, una de las inclinaciones más despreciables de la nación venezolana”.

Contextualizadas las variables históricas y políticas por las que ha transcurrido el teatro venezolano desde las premisas de la creación de discursos evasivos de la realidad, desde una “ilusión de armonía” abordadas con el fin de la confrontación del receptor con la realidad, salta como principal eslabón de este proceso, *el (los) autor (es): Xiomara Moreno y Carlos Sánchez Delgado*, quien desde el siglo XX y en este siglo XXI (períodos en los que se ubican las obras que se estudian), al escribir su (s) obra (s) recurre (n) a situaciones, personajes, giros lingüísticos, a la angustia, la religión, la política, la muerte, el poder, la revolución, la tragedia, la comedia y contextos personales, muchas veces tomados de la realidad, como temas a desarrollar, los cuales pasan por el filtro de su (s) creación (es) en donde se mezclan los elementos reales con los imaginarios. Es aquí donde la antihistoria estructura la forma en que aparecen presentados estos hechos y sus personajes dependiendo así, de la relación pragmática que posea el (los) autor (es) con los fenómenos sociales y culturales de su época, y en lo cual el nexo que media entre su (s) realidad (es) objetiva (s) y su subjetividad (es) artística (s). En este sentido, y en referencia al uso de este tipo de recursos empleados por los escritores venezolanos, acota Araujo (1962), que el habla popular empleada por estos durante comienzos del siglo XX se hizo como “un recurso pintoresco y no precisamente, como experiencia vital” (p. 72). Este lenguaje tiene la intención de reflejar el alma del pueblo que habla junto a la urgencia del momento que estos escritores sentían por encontrar “una expresión propia, de trabajar sobre la realidad nacional y llevarla al plano de la creación artística”, vale decir, era una

búsqueda legítima de identidad literaria en años en donde las vanguardias y otros autores (como Gallegos, por ejemplo) también cumplían un rol semejante, cuál era el de intentar modernizar y elevar el nivel cultural del país, a pesar del contexto autoritario dominante, como se resaltan en los diálogos de las obras que se estudian en correspondencias con el contexto que se ubican y el “ilusorio período” democrático en el que escriben Moreno y Sánchez estos discursos dramáticos. Lo primero que llama la atención en toda esta sucesión de factores que intervienen en la ficcionalización de un drama es que en la Venezuela de esta época (y responsablemente se afirmarí­a hasta este siglo, con excepciones escasas), existía un palpable contexto opresor e intolerante, (marcado por los hechos históricos en los que los autores ubican sus textos) lo cual hizo que la creación artística fuera vista por parte del censor o gendarme de turno, con una intención posterior. Técnicamente equivaldría a decir que portaba una “significación velada”. Ante esto, la reacción de cualquier persona normalmente es que no habla, vela, esconde, disimula, se acopla a lo que parece ser la opinión mayoritaria, a lo aceptable, pero no le da a su texto el sentido sincero que para él pueda tener. De aquí se origina el velo literario, el mensaje cifrado, la insinuación tan citada, que al ir de velo en velo, de indirecta en indirecta, como puede distorsionar el discurso teatral, desfigurando así la realidad, hace a su vez que por medio del discurso antihistórico se comience a producir lo que algunos lingüistas denominan el “desbloqueo semántico”, que va poniendo las ideas más claras y descifrables para conocer así de la Historia oficial las partículas diminutas que la componen. Se produce un distanciamiento, generando así un des-criptado del texto, desde la gran deconstrucción de las ideas e imágenes involucradas, que en su límite hace que la cultura no se eclipse como un espejismo, remitiendo a un interminable juego de espejos. No se afirma una única y real historia, ya que desde una familia ubicada en la ciudad de Barinas (caso de *Gárgolas*), un bar de prostitutas (1858) o desde una representación de teatro (*Su Excelencia, Otelo-Páez*), se interpretan

hechos históricos que ha atravesado Venezuela, teniendo la ficción por encima de la historia. Por ejemplo en *Gárgolas*:

BEATRIZ: No quiero que le pase nada malo a esta casa.

EUCLIDES: Si no concede, la verá destruida antes de lo que se imagina: su tío hoy va a dar un discurso desde el balcón, para convencer a los dueños de casa de las conveniencias que hay en que se unan a la Federación, antes de que lleguen las tropas federales que él mismo ha atraído a esta ciudad.

BEATRIZ: Está completamente loco. ¿Desde aquí? No creí que llegaría a tanto su locura. ¿Y eso será hoy?, ¿desde el balcón? ¿Cómo una arenga? No ve, no mide las consecuencias.

EUCLIDES: Quiere que Celestino avise a los señores de la ciudad.

BEATRIZ: ¿Cómo cree él que los va a convencer? ¿De qué les va a hablar que ellos ya no lo sepan? ¿Quién se ha creído mi tío para apostarse por encima de los demás y dirigir nuestro destino?

PAULA: (*Entra, siempre pizpireta*) Permiso. Busco a Melquíades.

EUCLIDES: (*Deferente*) La actriz.

BEATRIZ: No sé dónde está mi tío.

PAULA: ¡Qué hermoso pusieron el salón! Todo lleno de flores amarillas.

BEATRIZ: ¿Le gustan?

PAULA: Por supuesto, si fue idea mía. Le dije a Melquíades que sería un bonito toque de cortesía para los invitados.

BEATRIZ: ¿Qué, qué invitados? ¿A quiénes se refiere?

PAULA: ¿Es que no saben? A lo mejor es una sorpresa de Melquíades y no voy a arruinarla.

BEATRIZ: Mi tío no acostumbra a darnos tantas sorpresas juntas. ¿Me podría decir de qué se trata?

PAULA: No sé, no creo que no lo sepan. Melquíades se los tuvo que haber dicho. ¿Las flores no les dicen nada?

EUCLIDES: Son todas amarillas.

BEATRIZ: No me gustan las adivinanzas, ¿de qué se trata?

PAULA: Quizás cometa un error, Melquíades podría molestarse, pero en realidad conmigo jamás se molestaría. Y es mejor que se los diga, para que se preparen. Hoy tendremos fiesta, con invitados.

BEATRIZ: ¿Una fiesta aquí adentro?

PAULA: Sí, claro, como una fiesta normal, dentro de la casa.

EUCLIDES: (*A Beatriz*) A mí sólo me habló de un discurso en el balcón.

BEATRIZ: Pero estamos en la Semana Mayor. ¿Cómo se le puede ocurrir hacer una fiesta? ¿O es que también nos va a indisponer con la Iglesia?

PAULA: No creo que haya problema, es una fiesta para pocas personas, no tienen por qué enterarse los de aquí.

BEATRIZ: No entiendo nada. Euclides, ¿puede ayudarla a que se explique mejor?

EUCLIDES: ¿Quiénes son los invitados?

PAULA: Sólo la plana mayor, los comandantes.

EUCLIDES: ¿Los comandantes de qué?

PAULA: De la Federación. Traerán sus tropas a la ciudad, pero sólo los comandantes vendrán a la fiesta. ¿Ahora me entienden?

BEATRIZ: (*Aturdida*) ¡Los federales vienen hoy! ¡Hoy!

PAULA: Sí, como hoy mismo estarán llegando no va a haber baile, sino una pequeña recepción, un brindis por la victoria.

BEATRIZ: Señorita Paula Guide, ¿a usted no le da miedo estar aquí? ¿Usted no sabe que estamos en guerra?

PAULA: Son mareas en un vaso de agua.

BEATRIZ: Mareas que pueden derramarse.

EUCLIDES: Esta ciudad es un polvorín.

PAULA: De este pueblo sólo sé lo que me ha contado Melquíades. Y él está muy seguro de que todo va a salir bien. Y yo confío ciegamente en él. Cuando veníamos en el camino, vimos unos carromatos con heridos, y venía un cura gordo. Melquíades le preguntó de dónde venían. El cura dijo «Del infierno», y ¿saben lo que le respondió Melquíades? Le dijo: «Por lo visto comían bien en el infierno». Y todos nos reímos.

BEATRIZ: Cuando lleguen los federales quiero ver si sigue riendo.

PAULA: Su tío sabe lo que hace y estoy segura que sacará mucho provecho de esta situación.

BEATRIZ: ¿Igual que usted? Porque es en eso que se sustenta su amistad con mi tío. En ese aprovecharse de la situación. Y debe ser mucha su seguridad, sino no se arriesgaría a tanto. Por eso abandonó la capital.

PAULA: Yo no he abandonado la capital, donde está mi vida en el teatro. Melquíades y yo volveremos una vez que se hagan los pactos. Es lo único que nos trajo hasta aquí. (*Gárgolas. Preparativos, p. 427-430*).

En 1858:

(PRIMERO SE OYE EL RUIDO DE UN COCHE DE CABALLOS ACERCÁNDOSE HASTA PARARSE POR COMPLETO A LAS AFUERAS DE LA CASA. LUEGO SE ESCUCHAN CIERTOS TOQUES COMO EN CLAVE SOBRE LA PUERTA CENTRAL. SE REPITEN CON UNA DETERMINADA FRECUENCIA Y SE VAN HACIENDO CADA VEZ MÁS INSISTENTES. DESPUÉS DE UN

MOMENTO APARECE LA MANCA POR UNO DE LOS PASILLOS LATERALES. AVANZA MUY LENTA Y TORCIDAMENTE POR EL PASILLO QUE LLEVA HACIA LA PUERTA CENTRAL. AL LLEGAR HASTA ALLÍ SE DETIENE, ESCUCHA UN ÚLTIMO TOQUE COMO PARA CERCIORARSE DE QUE LA CONTRASEÑA ES LA CORRECTA. LUEGO HABLA EN VOZ BAJA, SIN ABRIR TODAVÍA LA PUERTA).

LA MANCA.- ¿Quién vive?

*(DESDE EL OTRO LADO DE LA PUERTA CENTRAL SE ESCUCHAN CIERTOS MURMULLOS Y RISITAS. LUEGO SE OYE LA VOZ DE **TOMÁS DE LUNA**).*

VOZ DE LUNA.- Luna...

LA MANCA.- ¿Quién?

VOZ DE LUNA.- Tomás de Luna...

LA MANCA.- ¿Y quién más anda ahí?

*(DE NUEVO SE ESCUCHAN LOS MURMULLOS Y RISITAS. SEGUIDAMENTE SE OYE LA VOZ MUY EBRIA DE **RAIMUNDO LANDA**).*

VOZ DE LANDA.- Landa... Raimundo Landa... "el que en el mundo anda"... *(MURMULLOS Y RISITAS DE NUEVO)*

VOZ DE LANDA.- Venimos a mostrar y demostrar... nuestros más fuertes y grandes deseos... por el año nuevo, por supuesto... a todas y cada una de las dignas y distinguidas moradoras de esta "púdica" residencia...

(SE OYEN DE NUEVO LOS MURMULLOS Y LAS RISITAS. LA MANCA, A REGAÑADIENTES, ABRE LA ALDABA DE LA PUERTA CENTRAL. ENTRAN RAIMUNDO LANDA Y TOMÁS DE LUNA. UNA VEZ QUE ENTRAN, LA MANCA SE CERCIORA DE QUE NADIE LOS HA VISTO ENTRAR. INMEDIATAMENTE CIERRA LA PUERTA CON UNA PARTICULAR DESTREZA Y RAPIDEZ, A PESAR DE SU LIMITACIÓN FÍSICA. LOS DOS HOMBRES TIENEN COPAS SERVIDAS CON VINO. LANDA LLEVA GUARDADA, ADEMÁS, OTRA BOTELLA DE MENOR TAMAÑO EN UNO DE LOS BOLSILLOS DE SU CHAQUETA. LUCE EVIDENTEMENTE MUCHO MÁS EBRIO QUE LUNA).

LA MANCA.- *(LES HABLA ENTRE DIENTES Y EN VOZ BAJA)*

Más prudencia y discreción, caballeros... Que, aunque estemos casi en la entrada de la ciudad, las calles tienen ojos y orejas muy grandes... Y dicen que "en un lugar corto todo se sabe"... No es necesaria la extravagancia ni vociferar los secretos a los cuatro vientos... Mucho menos en la madrugada y ya casi amanecer de un año nuevo...

LUNA.- *(TAMBIÉN HABLA EN VOZ BAJA)* Como no hubo una rápida respuesta a la consabida contraseña...

LANDA.- *(EN VOZ ALTA)* Y es la contraseña correcta...

LA MANCA.- ¡Shhh!...

LANDA.- (*PROCURA HABLAR EN VOZ BAJA PERO SIEMPRE SE LE ESCUCHA MÁS ALTO*)... Se nos obligó a adiestrarnos y a ejercitarnos con esa dichosa contraseña... antes de darnos las señas exactas del lugar... Lo que quiere decir que... antes de la seña nos dieron la contraseña... (*RÍE Y LUEGO SE DIRIGE A LUNA*) Diga cuál es la contraseña, señor Luna...

LUNA.- Con mucho gusto señor Landa... Tres toques fuertes espaciados, tres menos fuertes y menos espaciados, y dos muy leves y muy seguidos, nada-nada espaciados...

LANDA.- ¡Contraseña y seña!... ¡Porque la contraseña vino primero y la seña vino después!... ¡No al revés!... ¡Contraseña y Seña!... ¿Y ahora quién enseña? (*RISA EBRIA. TOMA Y SE SIRVE MÁS VINO EN SU COPA*).

LA MANCA.- De todos modos... es mucho mejor la observancia de la compostura... algo de compostura y mayor discreción, señores... un tanto más al menos... (*PAUSA. LOS OBSERVA DE ARRIBA ABAJO DETENIDAMENTE Y HASTA DISIMULADAMENTE LOS OLFATEA*) Nunca os había visto morando por aquí... Nunca olvido una cara... Y menos si se trata de... perdonéis mi sinceridad... de una cara de matón inconfundible como la vuestra... (*DIRIGIÉNDOSE A LUNA*) Y otra de verdugo inquisidor pasado de tragos... (*MIRANDO A LANDA Y HACIENDO UNA MUECA DE RISA*).

LUNA.- No hay necesidad de insinuar tanta ofensa, lisiada... No sea que también te quedés corta del otro brazo... (*SE QUEDA OBSERVÁNDOLA MUY INQUISITIVAMENTE*).

LA MANCA.- En cualquier modo, no os preocupéis en exceso... Porque aquí, en esta morada muy íntima de la "moral republicana", he visto entrar a más de un diablo con cara de santo... Todos tienen su estiércol, muy escondido o muy a flor de piel... (*LOS OLFATEA DE NUEVO SIN MAYOR DISIMULO*) Por eso es que todo aquel que entra aquí se convierte, de súbito, en un probable chantajista o chantajeado, desde el cielo o desde el mismísimo infierno... ¿cuál será vuestro caso?

LANDA.- Esta manquita habla como una monja perversa... ¿No es verdad eso, Luna?

LUNA.- Sí, Landa... como una monja perversa...

LA MANCA.- Os juro que parecéis adivinos...

LANDA.- (*SE MUESTRA TEMEROSO Y TRATA DE DISIMULAR*) ¿Para qué tanta ofensa, manquita?... (*BUSCA IMITAR EL MODO DE HABLAR DE LA MANCA*) "Más tarde nos ofendemos recíprocamente, si vos queréis"... (*RISOTADA EBRIA*) ¡Venga un abrazo!... ¡Por un feliz año nuevo!... (*INTENTA ABRAZARLA Y LA MANCA MANTIENE DISTANCIA*) ¡Un brindis, entonces!...

(JUNTA LA COPA CON LA DE LUNA) ¡Un brindis aquí, justo en el zaguán de este casi sagrado recinto del jolgorio íntimo ardoroso, de tan secreto pero ferviente prestigio... (RÍE) ¡Por este naciente año de mil ochocientos cincuenta y siete... digo, cincuenta y ocho!... ¡Por mi general benemérito José Tadeo Monagas!... ¡Para que siga siendo el único caudillo Presidente y el único Presidente caudillo!... "Supremamente Constitucional"... "Vitalicio"... (RÍE Y VUELVE A JUNTAR LA COPA CON LA DE LUNA PARA BRINDAR) ¡Él y su dinastía de gloria!... ¡La única voz de mando en esta mozuela república!... ¿Es verdad o no es verdad eso, Luna?

LUNA.- Es verdad, Landa... Total veracidad, Landa... "Única voz de mando"... (MIRA FIJAMENTE A LA MANCA).

LANDA.- ¡Por unos diez o quince años más!... ¿Por qué no?... ¡Hasta el año de 1870 ó 75, si llega hasta allá!... (CHOCA DE NUEVO SU COPA CON LA DE LUNA)

LUNA.- (BRINDANDO) ¡Voz de mando!

LA MANCA.- (CAPCIOSA) ¡Hmmm!... Gente del gobierno o que trabaja para el gobierno... o de esa gente que presume del contubernio que tienen con el gobierno... ¿O familiar de alguien en el gobierno?... Porque eso es hoy en día un requisito indispensable... Si es familia es gobierno...

LUNA.- No indagues mucho, manca...

LANDA.- (COMO DESVARIANDO) ¡Prefiero los años pares a los impares, porque los impares siempre son de muy mal augurio!... ¡Vivan los años pares!... (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 4-6).

Y en *Su Excelencia*, Otelo-Páez:

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. SUENA UNA MÚSICA CON UN CIERTO AIRE RENACENTISTA O TAL VEZ MEDIEVAL. ESTA MÚSICA SE MANTENDRA DE FONDO DURANTE TODA LA ESCENA. SE ABRE EL CORTINAJE DEL PEQUEÑO ESCENARIO Y VEMOS, ATRÁS, UN TELÓN PINTADO QUE MUESTRA EN PERSPECTIVA UNA SECCIÓN DE LA PLAZA DE SAN MARCOS DE VENECIA, CON LAS CARACTERÍSTICAS GÓNDOLAS ALREDEDOR. EL DOCTOR MIGUEL PEÑA ESTÁ EN UN PRIMER PLANO. VISTE FORMALMENTE COMO PARA UNA OCASIÓN DE FIESTA, DE ACUERDO A SU ALTA JERARQUÍA SOCIAL Y POLÍTICA PARA LA ÉPOCA. SIMPLEMENTE LLEVA ALGUNOS ELEMENTOS CARACTERIZADORES DEL PERSONAJE QUE INTERPRETA (YAGO), SUPERPUESTOS A SU ATUENDO PERSONAL. ELEMENTOS QUE PUEDE FÁCILMENTE

QUITARSE Y VOLVERSE A PONER. ENTRA GRITANDO DE MANERA SOBREACTUADA Y MUY RECITATIVA, DIRIGIÉNDOSE HACIA LA PARTE DE ARRIBA DEL ESCENARIO, Y COLOCÁNDOSE EN UNA TÍPICA POSE ESCULTURAL.

YAGO.- ¡Eh!... ¡Brabancio!... ¡Signior Brabancio!... ¡Despertad!.. ¡Despertad!... ¡Mirad por vuestra hija! ¡Por vuestra hijaaaaaaaaa!... (DESDE ALGÚN NIVEL SUPERIOR DE LA ESCENA SE ASOMA EL GENERAL CARLOS SOUBLETTE EN EL ROL DE BRABANCIO, CON UNA BATA DE DORMIR ENCIMA. ACTÚA DE LA MISMA MANERA QUE EL DOCTOR PEÑA, SÓLO QUE CON MODALES MÁS LERDOS Y APACIGUADOS.)

BRABANCIO.- ¿Qué razón hay para que se me despierte con semejantes vociferaciones tan terribles? ¡Tan terríiiiiibleeeeees!... ¿Y quién sois vos, insensato? ¡Insensatoooooo!

YAGO.- Soy un alma impoluta, cargada de simple buena fe. Y he venido a deciros que vuestra preciada hija y ese moro... ¡ese moro soberbio y engreído!... están ahora mismo haciendo la bestia de dos espaldas. ¡Así mismo! ¡De dos espaldaaaaaas!

BRABANCIO.- (RECITA UN GRITO MUY ENGOLADO.) ¡Oh!... ¡Oh!... ¡Oooooohhhh traición de la sangre!... ¡Padres!... ¡No os fiéis desde hoy de las almas de vuestras hijas por lo que las veis obrar! ¿No existen encantos que permiten abusar de la juventud y de la inocencia?... ¡Oh!... ¡Oh!... ¡Oooooohhhh traición, traición!... ¡Traición maldita e indomable de la sangre!... ¡De la saaaaaaangreeeeee! (DESPUÉS DE DESORBITARSE EN TAN ENGOLADA PASIÓN, HACE UNA PAUSA Y SE QUEDA COMO EN EL LIMBO, TAL CUAL COMO SI AL ACTOR SE LE HUBIERA OLVIDADO LA LETRA. EL APUNTADOR, EN VOZ BAJA, LE RECITA LA PRIMERA FRASE, AL ESTILO DEL ANTIGUO TRASPUNTE.)

EL APUNTADOR.- "¡Vamos!"

BRABANCIO.- (DUDANDO DEL TEXTO.) ¿Vamos?

EL APUNTADOR.- "¡Vamos! ¡Tocad todas las puertas!"...

BRABANCIO.- (AGARRANDO EL HILO DEL TEXTO NUEVAMENTE.) ¡Vamos!... ¡Tocad todas las puertas! ¡Marchemos todos contra el moro!... ¡Contra el mooooooro!... (DESAPARECE DE LA PARTE SUPERIOR DEL ESCENARIO.)

YAGO.- (HACIA EL PÚBLICO, CON UNA MUECA MUY FIJA DE SOBREACTUADA MALDAD.) El medio... El medio... (PARECE OLVIDARSE DEL TEXTO QUE SIGUE.) El medio... (LE HACE SEÑAS AL APUNTADOR PARA QUE LE DICTE.) El medio... (AL APUNTADOR LE ENTRA UN REPENTINO ATAQUE DE TOS. EL DOCTOR PEÑA SE PONE MUY NERVIOSO. NO PARECE

RECORDAR EN LO ABSOLUTO EL PARLAMENTO INMEDIATO QUE DICE YAGO. LA TOS DEL APUNTADOR SE AGUDIZA Y EL DOCTOR PEÑA, DECIDE FINALMENTE ACERCARSE, SIN NINGÚN TIPO DE DISIMULO, HASTA LA CONCHA DEL APUNTADOR. AGARRA ÉL MISMO EL LIBRETO Y LO CHEQUEA. LUEGO RECITA EL PARLAMENTO CON LA DEBIDA POSE ESCULTURAL, MECANICAMENTE APRENDIDA.)

YAGO.- ¡El medio consiste en engañar los oídos!

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. DEJA DE SONAR LA MÚSICA QUE SE OÍA DE FONDO. SE ESCUCHAN LAS VOCES Y MURMULLOS DE LOS INVITADOS. HACIA UN EXTREMO DEL PATIO VEMOS ENTRANDO AL GENERAL CARLOS SOUBLETTE CON SU UNIFORME MILITAR EN SUS MEJORES GALAS. EL DOCTOR MIGUEL PEÑA ENTRA EN LA MISMA ZONA. VIENE QUITÁNDOSE MOMENTANEAMENTE ALGUNOS ELEMENTOS CARACTERIZADORES DE YAGO.

SOUBLETTE.- ¡Mi estimado doctor Peña!

PEÑA.- ¡General Soubllette! *(SE ABRAZAN.)*

SOUBLETTE.- Debo decirle doctor Peña, que en este breve intermedio de la representación, mientras vuelven a encender las luces de los candiles, he oído a varios invitados decir fervorosamente: "¡Qué soberbia la recitación del Doctor Peña!"... Y alguien ciertamente muy conocedor de la materia ha llegado a decirme... "Es el mejor Yago que he visto desde que la vi en la Europa"... *(PEÑA LE SONRÍE CON NOTABLE HIPOCRESIA Y SIGUE ARREGLANDO SU ATUENDO. SALUDANDO TAMBIÉN A UNO QUE OTRO INVITADO QUE PASA.)*

SOUBLETTE.- Claro, no ha estado ausente el comentario suspicaz y malsano de quien se ha atrevido a insinuar: "Al doctor Peña le viene al dedillo el papel de enredador e intrigante"... A ese le he salido al paso inmediatamente. Y le he replicado así: digamos que el doctor Peña, en cierta semejanza con Yago, sabe mover muy bien los hilos ocultos de las cosas... *(PEÑA LE VUELVE A SONREIR HIPÓCRITAMENTE Y CONTINÚA HACIÉNDOSE EL IMPERTURBABLE, APARENTEMENTE MÁS PENDIENTE DE SU ATUENDO Y DE SALUDAR A UNO QUE OTRO INVITADO.)*

SOUBLETTE.- *(REPENTINAMENTE ZALAMERO.)* Aunque sí... desde luego... hay quien lo respeta a usted casi en demasía, doctor... Por haber sido, como fue, miembro de la Sociedad Patriótica, participante directo en el Congreso que proclamó la Independencia en el año once, vocero del Libertador en ese Congreso... Por ser como fue en otro tiempo, no muy lejano,

Presidente del Congreso de Cúcuta que redactó la Constitución de la nunca bien ponderada Unión Colombiana... Y según se me ha informado: candidato predilecto de mi general para presidir el inminente Congreso Constituyente que...

PEÑA.- ¡Por favor, general!... ¡Respire!... La verdad no hace falta desperdiciar tanto aire para inflar el ego...

SOUBLETTE.- (*FRÍO Y CON CIERTA DUREZA.*) El problema, doctor, es que nunca falta alguien que recuerde que usted es un individuo que se ha creído injuriado... usted sabe a lo que me refiero... (*A MEDIDA QUE SU VOZ VA COBRANDO UN CIERTO AIRE SOMBRÍO, PEÑA LO MIRA FIJAMENTE CON UNA SONRISA MORDAZ MARCADA EN EL ROSTRO.*) ...Que si hace unos años quebrantó las leyes... que si había sido llamado a juicio por una causa que no era honrosa a su reputación y delicadeza: la de haber defraudado a la república en una cantidad de dinero... (*PEÑA SE ACLARA LA GARGANTA Y SIMULA EXCESIVO ACALORAMIENTO. LE DA LA ESPALDA Y VUELVE A FIJAR EVASIVAMENTE SU ATENCIÓN EN LOS DETALLES DEL ATUENDO Y EN LOS INVITADOS.*) (Escena 2 y 3, Cuadro 1, p. 5-8).

La comedia puede resultar un efecto velador, que junto a otros similares no están reñidos con el arte, sino que más bien deberían ser considerados como parte de sus ingredientes centrales, si se les identifica. La comedia hace que se eluda la realidad, pero esa realidad hegemónica que siempre se ha impuesto como “única”. Es la comedia una temática desarrollada más en Sánchez que en Moreno, como invención de presentar la historia desde esa imaginación histórica, pasando desde la evasión de la “realidad” y la ilusión de armonía por la que atraviesan sus personajes. En *Su Excelencia, Otelopáez* “comedia dramática en cuatro cuadros, a propósito de la histórico y lo antihistórico” el autor intercala una representación teatral organizada por general José Antonio Páez, quien interpreta a Otelopáez en el *Otelo* de Shakespeare, con el irreversible hecho de la separación de Venezuela de la Gran Colombia, anunciada en noviembre de 1829 y concretada el 22 de septiembre de 1830 cuando el Congreso de Valencia aprobó la nueva Constitución y el general en jefe Páez fue nombrado el presidente de la naciente república en medio de graves desacuerdos con Simón Bolívar.

Se genera en esta obra dramática una polisemia entre los personajes del General José Antonio Páez y Otelo, Miguel Peña y Yago y General Carlos Soublette y Brabancio que se expresan en los diálogos de la obra representada y en la cualidad escénica de los personajes históricos, por los que nunca se disimulan los roles. Los tres forman un grupo que raya en el ridículo por el oportunismo que los motiva. De igual manera, la preocupación de Páez por la Constituyente fundacional de una nueva república conlleva su próxima jefatura de Estado:

DESDEMONA.- ¡No, mi señor! ¡Nunca os he ofendido jamás en mi vida!

OTELO.- ¡Cambias mi corazón en piedra, y vas a hacerme cometer un asesinato en lugar de un sacrificio! *(DE NUEVO HABLA COMO PÁEZ.)*

PÁEZ.- ¿Hasta cuándo tanto sacrificio sangriento, horroroso y desgraciado?

PEÑA.- ¡La Unión Colombiana sí luce como el capricho de un solo hombre! ¡Un sueño necio y nefasto!

SOUBLETTE.- La... La idea... La idea es legitimar a la mayoría...

DESDEMONA.- ¡Oh, desterradme, mi señor, pero no me matéis!... ¡Matadme mañana!... ¡Dejadme vivir esta noche!.. ¡Media hora tan sólo!

OTELO.- ¡Demasiado tarde!... *(LA AHOGA.)*

DESDEMONA.- ¡Oh Dios!... ¡Dios!... ¡Dios! *(DESDEMONA TERMINA DE DESPLOMARSE Y QUEDA EN EL SUELO. ENTRA REPENTINAMENTE EL APUNTADOR. VIENE TOCANDO UN ENORME TAMBOR COMO SIGUIENDO EL COMPAS DE UN RITMO FÚNEBRE. DESPUÉS DE VARIOS GOLPES AL TAMBOR SE DIRIGE AL PÚBLICO EN TONO GRAVE Y DENSO.)*

EL APUNTADOR.- Honorables invitados. Acaba de morir un sueño necio y nefasto. La vieja república está ahí, moribunda... Y moribunda se tambalea... Moribunda remueve su cimiento para refundarse y renacer... *(CAMBIA EL TOQUE DEL TAMBOR HACIA UN RITMO MÁS FESTIVO. GRITA.)* ¡Viva la Tercera República! ¡Patria y Constituyente! ¡El General Páez Presidente! *(SALE.) (OTELO SE REINCORPORA Y SE LLEVA LAS MANOS A LA CABEZA.)* (p. 42-43).

Alrededor de la representación de *Otelo*, Sánchez urde la intriga política, parte del cual es el hecho de que Páez, Soublette y Peña no alegan

las razones históricas que hubo para tomar esa decisión. A propósito de lo histórico la obra discute el juego de intereses que llevan a fundar una república y tomar el poder; mientras que a propósito de lo antihistórico la acción dramática se centra en colocar la decisión histórica en los entretelones frívolos y mediocres de la supuesta representación de *Otelo*. El discurso de la escena en la escena (teatro dentro del teatro) y la discusión política entre bastidores parodian con irrisión a los héroes y a la realidad histórica, la representación es un pretexto de Páez y su gente, incluyendo El Apuntador de la representación, para reunir un público con poder. El momento histórico real es decodificado para la discusión no disimuladamente contemporánea sobre los entretelones de la pretensión de fundar una república a medida de su fundador. El patio central con su pequeño escenario, los corredores laterales de la casa y el espacio de los espectadores ofrecen diversos planos dramáticos y escénicos en los que los personajes intercambian roles, según se preparen y estén en la representación o discutan el asunto político que, en el fondo, los tiene reunidos. El juego de roles Otelo/Páez, Yago/Peña y Brabancio/Soublette está en el centro de la acción, cuya fuerza visual consiste en la perenne parodia que de sí mismo hacen los personajes. El vestuario de la época y los elementos superpuestos para caracterizar los personajes completan la ambigüedad histórica y teatral, desprendida de la veracidad histórica en beneficio de la verosimilitud teatral y su connotación actual en torno al poder y sus manipulaciones:

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. MÚSICA RENACENTISTA. DE NUEVO LA REPRESENTACIÓN EN EL PEQUEÑO ESCENARIO. EN ESCENA, OTELO Y YAGO.

YAGO.- No, veneno no. ¡Estranguladla en su lecho, en ese mismo lecho que ella ha mancillado!.. Y en cuanto a Cassio, dejad que corra de mi cuenta. Sabréis más a la medianoche. *(EL APUNTADOR INTERVIENE MURMURÁNDOLE A PÁEZ EL PARLAMENTO QUE SIGUE.)*

EL APUNTADOR.- "Excelentemente bien"... *(PAUSA.)*
"Excelentemente bien"... *(PÁEZ CREE POR UN MOMENTO QUE*

ESTAN ALABANDO SU ACTUACIÓN Y SALUDA HACIA EL PÚBLICO NUEVAMENTE COMO UN CANDIDATO PRESIDENCIAL.)

PÁEZ.- Gracias, gracias...

EL APUNTADOR.- *(VUELVE A SUSURRARLE EL PARLAMENTO.)* "Excelentemente bien"... *(PÁEZ SE DA CUENTA DEL ERROR Y VUELVE A "ENTRAR EN EL PERSONAJE".)*

OTELO.- *(CON VOZ MUY ENGOLADA.)* Excelentemente bien. ¡Oh, Yago!... ¡Qué pesar y qué aturdimiento!... ¡Acostado con ella!... ¡Acostado encima de ella!... ¡Dormido con ella!... ¡Eso es asqueroso!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡El pañuelo!... ¡Tiemblo al pensarlo!... ¡La Naturaleza no se dejaría invadir por la sola sombra de una pasión, sin algún fundamento de amor! ¿Le amará? ¿Es posible?... ¡Confesiones!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡El Pañuelo!... ¡Oh, demonios!... *(OTELO CAE EN CONVULSIONES, PÁEZ COMIENZA A "ACTUARLO MUY FINGIDAMENTE, CON RECURSOS MUY AMATEUR DENTRO DE LAS TÍPICAS EXAGERACIONES DE LA VIEJA ESCUELA ROMANTICA DE ACTUACIÓN. DE PRONTO, PÁEZ EN SI COMIENZA A CONVULSIONAR EN REALIDAD. PEÑA NI NADIE EN EL ENTORNO PARECE DARSE CUENTA Y CONTINUA LA REPRESENTACIÓN. EL APUNTADOR INTERVIENE NUEVAMENTE MUSITANDOLE A PEÑA EL PARLAMENTO QUE SIGUE.)*

EL APUNTADOR.- "¡Ey!... ¡Venid!... ¡Acercaos!". *(PEÑA SE CONFUNDE Y CREE QUE EL APUNTADOR LE ESTÁ DICIENDO QUE SE ACERQUE HASTA ÉL.)*

PEÑA.- *(ACERCANDOSE HASTA LA CONCHA DEL AL APUNTADOR. EN VOZ BAJA.)* ¿Para qué quieres que me acerque?

EL APUNTADOR.- *(CASI GRITA PARA DECIRLE EL TEXTO.)* "¡Ey!... ¡Venid!... ¡Acercaos!"

YAGO.- *(SE DA CUENTA RAPIDAMENTE DEL ERROR Y VUELVE A ENGOLAR LA VOZ PARA RECITAR EL TEXTO.)* ¡Ey!... ¡Venid!.. ¡Acercaos!... ¡Mi señor ha caído en un ataque de epilepsia! ¡Es su segundo acceso! Tuvo otro ayer. Y no es conveniente frotarle las sienas. El letargo debe seguir su curso tranquilo. Si no, va a echar espuma por la boca y a estallar inmediatamente en un acceso de locura salvaje. Mirad, se mueve. Volverá pronto en sí... ¡General! ¡General! *(PÁEZ CONTINÚA CONVULSIONANDO. PEÑA LO OBSERVA MAS DETENIDAMENTE Y SE DA CUENTA DE QUE LO QUE OCURRE ES ALGO MAS QUE UNA INSOSPECHADA BUENA INTERPRETACIÓN DEL GENERAL PÁEZ. HACE UNA SEÑAL*

MUY IMPERATIVA HACIA FUERA DE LA ESCENA Y REPENTINAMENTE SE APAGAN LAS LUCES. SE SIENTEN RUMORES EN LA OSCURIDAD.)

EN UN CLARO REPENTINO EL APUNTADOR SALE INTEMPESTIVAMENTE DE SU CONCHA.

EL APUNTADOR.- ¡Honorable invitados! Sabréis disculpar esta cadena de interrupciones, tan sucesivas, en la realización de nuestra representación. Pero, precisamente, esta cadena de interrupciones del entretenimiento tiene, como siempre, un sentido patriótico. Esta vez acompañado de razones de fuerza mayor, claro está... El general Páez se ha sentido ciertamente indispuerto como se habrá visto... Sí, sí... ¡Igualito que el general Otelo!... "Una analogía epiléptica cuasi perfecta", como dice el doctor Peña... Pero la epilepsia de un general va por un lado y la epilepsia del otro general va por otro lado bien diferente y no hay que confundirse ni mezclarse... La epilepsia de un general y la epilepsia del otro... todo en su sitio respectivo... Y en el caso de mi general Páez no será cosa mayor de una breve indisposición, a sabiendas de las extraordinarias y muy probadas y atléticas cualidades de su excelencia... Al fin y al cabo, es un robusto sobreviviente de una aventura casi novelesca, toda una leyenda homérica viviente... No es simplemente una gota más en la cortina de la lluvia... Sí, sí, también los candiles necesitan renovarse una vez más, mientras realizamos la epilepsia en fantasía del general Otelo y la muy real, lamentable y conspicua epilepsia de mi general Páez... ¡No es un secreto para nadie, por Dios! ¡Pero si hasta en campos de batalla lo han visto convulsionar!... *(TOMA UNA RESPIRACIÓN BIEN PROFUNDA Y HACE UNA TRANSICIÓN REPENTINA Y FRENÉTICA.)* ¡Y una vez más, honorable invitados, conviene aprovechar esta digna y patriótica ocasión para reiterarles, con la misma vehemencia de siempre, que se pronuncien los votos! ¡Sí! ¡Que se pronuncien los votos! ¡Los votos!... ¡Y que nadie lo olvide!... *(GRITA.)* ¡Todo lo que deba adoptarse para una mejorr... república!... ¡Dicha! ¡Estabilidad! ¡Prosperidad!... ¡Patria y Constituyente! ¡El general Páez Presidente!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!... *(EL APUNTADOR VUELVE A SU CONCHA.)*

CAMBIO DE ILUMINACIÓN SOUBLETTE Y PEÑA ENTRAN EN LA SECCIÓN DEL DESPACHO DEL GENERAL PÁEZ.

SOUBLETTE.- Lo he visto en trances de convulsión más fuerte y eso pareciera más bien inyectarle un nuevo vigor... ¡Es increíble! Lo lamentable es que suceda en plena representación, y justo cuando el moro convulsiona también...

PEÑA.- Ese es el problema de las coincidencias... Por eso disentir no es malo...

SOUBLETTE.- Yo prefiero ser un hombre de coincidencias, de la concordia... de la negociación civilizada, de la tolerancia máxima...

PEÑA.- Un toque de intolerancia da cierto margen de seguridad, ¿no cree?

SOUBLETTE.- ¿Quién sabe?

PEÑA.- Ahora bien. Coincido en que usted es el hombre para las coincidencias y para la negociación civilizada... Cualidades de un diplomático por naturaleza... Es por eso que le he sugerido al general Páez que cuando asuma su primera o segunda presidencia -porque si hay una, seguro hay dos- que tome en cuenta su nombre a la hora de designar al Ministro Plenipotenciario en España... para que, dentro de lo posible, se lleve a cabo la negociación para el reconocimiento de España a la Independencia... Ahora luce, yo sé, como una cosa lejana y tal vez no muy probable... Pero más temprano que tarde será así... Y usted será, sin duda, el hombre de mayor consonancia con esa circunstancia y con ese desafío... No hay dudas, el general será para usted una tutela garantizada para la gloria inmortal de la nueva nación que se va a refundar.

SOUBLETTE.- Yo no soy, como otros, un ambicioso con delirios de grandeza...

PEÑA.- Es que hay gente que nace con un signo estampado de grandeza... Fíjese usted en nuestro benemérito y próximo presidente... Nunca he visto un hombre a quien le sonrían tan gentilmente las fuerzas del azar y del devenir... Y la ambición es necesaria, esencial...

SOUBLETTE.- Pero peligrosa... Sobre todo, en manos de un ambicioso con delirios de grandeza, a quien le sonrían tan gentilmente las fuerzas del azar y del devenir... Muy peligroso, doctor...

PEÑA.- ¿Qué sugiere o insinúa eso, general? ¿Acaso lo dice por el benemérito?

SOUBLETTE.- Lo digo por cualquier ambicioso con delirios de grandeza, a quien le sonrían tan gentilmente las fuerzas del azar y del devenir...

PEÑA.- Sería muy lamentable comprobar un dejo de burla hacia su excelencia y extraviarse del camino de la gloria, que pasa por un Ministerio Plenipotenciario en España, y quizás hasta un futuro apoyo del general para cargos muchos mayores, en una tercera república... Sería muy lamentable corroborar una intención blasfema... Sería una burla contra el futuro Presidente de la República de Venezuela... ¿Qué pasaría con el país? Una nación

naciente no tendría fuerza suficiente para tolerarlo, se desplomaría inconteniblemente... ¡Burlarse del Presidente!...

SOUBLETTE.- Por favor, doctor Peña. No exagere... En tal caso, si de burla se tratara efectivamente, no estaría tan mal... digo, si es que lo que usted llama burla se sustenta en una forma de crítica positiva... es mi consideración... Hay cosas peores en la escoria humana que una simple ironía... Venezuela no se ha perdido, ni se perderá jamás porque un ciudadano se burle de un... Presidente... Venezuela se perderá cuando un Presidente se burle de los ciudadanos.

EL GENERAL PÁEZ ENTRA AL DESPACHO AYUDADO POR LOS DOS GUARDIAS QUE LO CONDUCE HASTA LA SILLA. UNA VEZ QUE LO SIENTAN SALEN RAPIDAMENTE HACIENDO LOS SALUDOS MILITARES DE RIGOR.

PÁEZ.- (HABLA MUY SOBRESALTADO, CASI DELIRANDO. SE FROTA LAS SIENES CONTINUAMENTE CON LAS MANOS.)
¡Llegó la hora!... ¡La hora de ahora!

SOUBLETTE.- ¿Le parece el momento más oportuno para una proclama suya, mi general?...

PÁEZ.- Como que me llaman "catire"...

SOUBLETTE.- ¿Le parece suficientemente adentrada la representación?

PÁEZ.- Como que me parió Doña María Violante Herrera de Páez...

PEÑA.- Digamos que hay una cierta temperatura caldeada y propicia para tal fin... para el propósito esencial, general. Yo le he habido sugerido que hablara antes, durante y después de la representación... dado el carácter relevante del influjo de algunos de los invitados... Además... "La Tragedia del Moro de Venecia" es el mejor escenario para un acto político muy propicio... Al fin y al cabo, la tragedia del moro es una tragedia de desconfianza... Y aquí reina la desconfianza... He llegado a desconfiar hasta de mi sombra...

PÁEZ.- Ya nos cansamos de decir simplemente que la separación de Venezuela es un mal inevitable, porque todos los hombres de esta tierra la desean con vehemencia, porque es la opinión del pueblo. ¡Y que la opinión del pueblo es como la opinión de Dios, carajo!...

PEÑA.- Exactamente, general. Ni más ni menos. ¡Qué fortuna coincidir con la opinión del pueblo!

SOUBLETTE.- ¿Y el Libertador coincide plenamente?

PEÑA.- (CON OBVIA EVASIÓN DEL TEMA.) ¡Qué calor tan insoportable!

PÁEZ.- ¡Ya Bolívar tuvo su tiempo!... Ha podido establecer su propio imperio si quería... En el año 26, hace ya tres años, al principio de ese año debió ser, yo estuve a la cabeza de quienes le hicimos llegar esa propuesta hasta el Alto Perú. Ha podido hacerse príncipe soberano de ese nuevo imperio y hasta algún sentido habría tenido... O alguien se lo hubiese dado... Yo se lo dije... ¡Claro que se lo dije! ¡Y Mariño también le dijo lo mismo! Ustedes saben que es verdad, aunque yo mismo tenga que negarlo en público por eso que llama Peña "las altas y bajas conveniencias de la política"... ¡Pero claro que se lo dije!... Y él a todo eso lo llamó "ideas napoleónicas sugeridas por mis amigos demagogos", como siempre "por mi demasiada confianza en mis partidarios"... (*MIRA A PEÑA.*) Ese dardo era contigo, Peñita, "mi amigo demagogo"... (*RIE Y LUEGO SE PONE SERIO OTRA VEZ. MIRA A SOUBLETTE.*) Tú no, Carlos... El Libertador guarda todavía... creo que todavía, aunque no estoy muy seguro... sí, creo que todavía guarda restos de recuerdos gratos sobre ti y sobre todos tus méritos, desde que fuiste, como tal, secretario del Generalísimo Miranda con menos de veinte años...

SOUBLETTE.- Tenía 23, mi general...

PÁEZ.- Bueno, 23, pero mérito al fin y Bolívar lo sabe. ¿Acaso después de Carabobo no te nombró Vicepresidente de Venezuela y Director de Operaciones Militares?... El caso es que Bolívar pudo ser monarca y no quiso... Ahora parece que este mismo año ha vuelto a protestar otro proyecto monárquico que le ha sido ofrecido desde Bogotá y que le hicieron llegar hasta Guayaquil, según me han dicho... ¡Y ya es muy tarde para él! ¡Quizás demasiado tarde!... ¡Y para mí, como bien me dice Peña, el tiempo también ha cambiado de órbita!... Ya yo no puedo ni siquiera admitir que le propuse semejante cosa al Libertador hace tres años... ¡Aunque él mismo no se canse de admitirlo mil veces!... ¡No, por Dios, no puedo! ¡Aunque tenga que mentir y mentir!... Porque, como también dice Peña, la mentira, para bien o para mal, no es más que otra prenda de vestir en un político... Siempre lo negaré, siempre lo negaré... Hasta que pueda lo negaré... O diré que se me olvidó, que no recuerdo haber propuesto semejante cosa... Al fin y al cabo, ¿no dices tú también Peña que uno debe perder hasta la memoria, cuando no le convenga a la dignidad o a la vanidad propia de un verdadero hombre, de un guerrero, o de un político?

PEÑA.- Sobre todo de un político, general... ahora que usted se dirige hacia ese tránsito definitivo, en ese cambio de órbita inevitable que le imponen las circunstancias de este año 29 a punto de culminar, justo para dar paso a otro... Un nuevo año que

tendrá necesariamente que marcar el alumbramiento de un tiempo nuevo, el suyo, general... el de su dominio...

SOUBLETTE.- ¿Por qué precipitarse?

PÁEZ.- ¿Tú crees que yo me estoy precipitando, Peñita?

PEÑA.- Es el momento, general, no cabe duda... Su momento... Y el momento de Venezuela, por supuesto... que por fortuna de la providencia coincide con su momento, con su carisma, con sus deseos, con su ser todo, un emparentamiento total de una tierra y un ser... Usted lo sabe, general... ¿O es que su valimiento, su favoritismo entre la gente no está suficientemente halagado desde hace mucho tiempo, general?... Porque su nombre anda por todas partes, hasta en coplas de dominio público, con probado protagonismo en todo evento, por muy caldeado o por muy gélido que sea el asunto.

SOUBLETTE.- Tratar un asunto tan grave, en medio de un acto como este no me parece...

PEÑA.- Hay que aprovecharse precisamente de un acto como este... (A PÁEZ.) Ya se lo he dicho y redicho, general... Esta representación, como acto público que es, convocatoria que es de gente muy importante, influyente, determinante, heredera y heredada...

SOUBLETTE.- ¡En medio de una tragedia!

PEÑA.- ¡Una tragedia que es casi una perfecta analogía para usted, mi general! ¡La tragedia de un moro epiléptico pero victorioso y envidiado!... Una tragedia de la desconfianza humana profunda, que deviene como un caldo de cultivo predilecto y propicio, en aras del estrangulamiento total de tanto sueño necio y nefasto... Sabrán disculpar mi exceso de metáfora... Inclinaciones del oficio...

SOUBLETTE.- (SE HA QUEDADO MIRANDO FIJAMENTE A PEÑA Y LUEGO SE DIRIGE A PÁEZ EN UN TONO INCISIVAMENTE REFLEXIVO.) La gente, mi general, comúnmente, más de las veces, con su inusitada sapiencia, suele tergiversar o deshacer, muy fácilmente, cualquier exceso de... "metáfora"... y suele confundirse.

PÁEZ.- Es verdad... ¿Y qué podría pasar si llegaran a confundirse, Peñita?

PEÑA.- Viéndolo bien, examinando las cosas desde la perspectiva de la mera expectación, poco importa si los puntos análogos -en este caso un general Otelo y un general Páez- tienden a confundirse y mezclarse en la mente de quien observa y participa...

SOUBLETTE.- ¡Por favor, doctor! ¡No desvaríe!...

PEÑA.- Otelo... Páez... Otelo-Páez... Páez-Otelo... Su excelencia Páez... Su excelencia Otelo-Páez... ¿Por qué no?

SOUBLETTE.- ¡Desvaríos innecesarios y sumamente inconvenientes! (*PEÑA NO LE APARTA LA MIRADA A PÁEZ NI ÉSTE A ÉL. SE DIRÍA QUE SE TRATA DE UNA ESPECIE DE HIPNOSIS.*)

PEÑA.- Juego de espejos, juego de carisma y de ego, general, que al fin y al cabo son esencias de gran cuantía en la política... Su excelencia, Otelo-Páez... (*SUELTA UNA SONORA CARCAJADA Y PÁEZ LO SECUNDA. SOUBLETTE QUEDA ATÓNITO.*) (Escenas 1, 2, 3 y 4. Cuadro 3, p. 22-28).

Con 1858 “comedia de invención a propósito de lo histórico” el autor pone desde la burla-cómica la humillación política y moral de la clase dirigente incapaz de gobernar e impedir catástrofe. Ese burdel caraqueño y la degradación moral y política de sus personajes, mientras tiene lugar la conspiración de Julián Castro, representan el grado de descomposición social de aquella república que antecedió la guerra civil que desangró brutalmente al país. Las situaciones y los personajes, grotescos, son ficciones que carecen de un referente inmediato, (tal es el caso de la anterior obra), con la excepción de Rafael Arvelo, como ya se ha indicado, los personajes son invención del autor. Con el pretexto del momento histórico seleccionado, Sánchez proyecta una trama que mezcla en forma bufona un diálogo a veces político con una acción escénica en la que predominan las relaciones con las prostitutas del lugar. Con mayor énfasis que la otra obra dramática, la parodia del hecho histórico metaforiza una crisis política que entró en metástasis.

La obra comienza después de la media noche del 31 de diciembre de 1857, es decir en el amanecer de 1858 en adelante. El ritmo dependerá de sus entradas y salidas en el ambiente de conspiración que da sentido a la acción. El periplo que se inicia la noche del año nuevo con “una calma fingida” presagia el “pronunciamiento inminente” contra Monagas que culmina con la “revuelta y revolcón”:

DIANITA.- ¿Y el banquete y la fiesta de bodas?... Me dijiste que todo lo de nuestro casamiento sería en un orden muy distinto y original... propio de tu... de tu "distinción" como siempre dices... Y

que después de una brevísima ceremonia, iríamos directo a la luna de miel... y que después sería el banquete... y la fiesta de bodas... Pero... esposo... ¿Dónde está el banquete y la fiesta de bodas?

MUÑOZ.- (*MUY LASCIVO*) Tú eres el verdadero banquete y la fiesta de bodas, pichoncita...

DIANITA.- Tú me prometiste mi banquete y mi fiesta de bodas... Ah... y también un "dulce, fino, exquisito y terso pastel de boda"... todo eso dijiste, esposo...

(*MUÑOZ LE DA UNA ÚLTIMA INSTRUCCIÓN A LANDA, QUIEN SE PARA TAMBALEÁNDOSE Y SE METE HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES*).

MUÑOZ.- (*A DIANITA. SIEMPRE CON MORBO*) ¿Qué más dulzura, qué más finura y tersura que la tuya, pichoncita?... Tú eres la exquisitez de la tersura extrema, de la ternura floreciente y vital... lisura, suavidad y vigor de la mocedad... manantial cristalino de agua muy fresca, fresquísima... ¡La mansedumbre de la piel intacta y de la inexperiencia y de la otrora castidad ya deleitada!... ¡Niña!... ¡Impúber!... ¡Pubescencia!... ¡Y todo bajo el imperio de mi exclusividad! ¡Todo para mí!... ¡Solo para mí!...

DIANITA.- ¿Y mi banquete de bodas, esposo? ¿Y mi fiesta de bodas?

(*AFUERA LOS RUIDOS DE DISPAROS SE SIENTEN MÁS RECRUDECIDOS Y AÚN MÁS CERCANOS*).

MUÑOZ.- ¡Ya viene, está muy cerca!... ¡La pirotecnia lo anuncia!... (*ENTRA LA MANCA. EL DOCTOR MUÑOZ HACE SEÑAS PARA QUE LA DISTRAIGA*).

DIANITA.- ¿Estás aquí, tía manca?... ¿Oyes la pirotecnia?

LA MANCA.- Sí, mi niña... Oigo la pirotecnia...

DIANITA.- Es por mi boda, tía... por mi boda...

LA MANCA.- Sí, mi niña... por tu boda...

(*LA MANCA SALE CONVERSANDO CON DIANITA POR UNO DE LOS LATERALES. MIENTRAS TANTO EL DOCTOR MUÑOZ SE DIRIGE A HABLAR APARTE CON ARVELO*).

MUÑOZ.- Venga para acá, poeta... levántese de ahí... ¿Por qué esa cara tan fúnebre?... Todavía no nos aniquila la revolución... (*RÍE Y LUEGO SE PONE SERIO*).

ARVELO.- (*HABLA CON UN PROFUNDO DESPECHO*) Castro siempre estuvo conspirando, Muñoz... tú lo sabes...

MUÑOZ.- Sí, Castro siempre estuvo conspirando y ahora se ha salido, momentáneamente, con la suya... Y sí, es muy probable que una Convención Nacional, que quieren convocar para julio, lo nombre Presidente Interino... A él, precisamente a él... Y es posible que en el ínterin haya mucha persecución, expulsiones, encarcelamiento... Pero tú sabes muy bien, Arvelo, que Castro

tiene muy contados los días en el poder... Porque tú, como pocos, tiene algo más que sospechas sobre lo que se avecina... Y yo también... Pero es preciso ir buscando... digamos... un reacomodo, un reajuste a la nueva situación, flexibilizarse más para no vernos aniquilados, inexorablemente, por todo este incendio que se viene encima...

ARVELO.- *(ATEMORIZADO)* ¿Sabes, Muñoz?... Presiento que será... hace rato que lo pienso y que lo pienso... no sé cómo llamarlo... que será una especie de guerra social... sí, de una guerra social, de la sociedad contra la sociedad... no sé si me explico... cada uno en su bando, en su fracción, cada uno metido en su pedazo de país, peleando con el otro pedazo y con el otro pedazo y con el otro pedazo... un país de pedazos... pedazos irreconciliables quién sabe si para siempre... pedazos, pedazos, pedazos... Y cada pedazo preguntándose... ¿Dónde estoy yo?... ¿Cuál es mi trinchera?... ¿Me quedo o escapo?

(POR EL FONDO VAN PASANDO MUY SIGILOSAMENTE ABRIL Y LEONIDAS. ÉL LLEVA UNA MALETA. VAN HASTA LA PUERTA CENTRAL, LA ABREN CON GRAN CAUTELA Y SALEN RÁPIDAMENTE, SIN QUE ARVELO NI MUÑOZ PUEDAN PERCATARSE).

MUÑOZ.- Tú tienes el miedo y el despecho de la pérdida del poder, Arvelo... Pero se puede cambiar de trinchera, no hace falta estar en una trinchera o en un bando fijo... Existe la capacidad de transacción, para poderse pasar de un lado a otro, sin mayor trauma... eso sí... haciendo buen uso también de una gran capacidad de camuflaje y disimulo... Renunciando a viejos principios y dogmas para aceptar los nuevos, no importa cuán contradictorios sean con respecto a los anteriores... Nada es perenne de una misma forma... Ni las leyes, las leyes menos que nadie... si lo sabré yo, que me pasé casi diez años ayudando como el que más, con mi sapiencia y prestigio, a hacerles el piso legal a los Monagas, haciendo constitucional lo que ayer era anti constitucional, para facilitar una reelección y la otra y la otra... para tomar una medida, para anularla, para volverla a tomar o no tomar ninguna... violando una regla para respetar otra... ultrajando una cosa para ensalzar a la otra... Claro, lo mejor de una violación y de un ultraje es que no parezca ni violación ni ultraje, que parezca natural, normal, sin forcejeo, aceptado y aceptable...

ARVELO.- ¿Cómo la cieguita que se cree tu esposa?

MUÑOZ.- Sí, como la cieguita que se cree mi esposa... exactamente... *(RÍE)* (Segunda parte, Cuadro primero. Marzo: Revuelta y revolcón, p. 36-38).

Mientras recrudecen los disparos de la insurrección (la acción de la escena final tiene lugar en marzo de 1858), la vida del burdel transcurre en su fantasía y sensualidad acostumbradas. Los personajes juegan a una boda, la de Muñoz con Dianita la cieguita. El corte del pastel de bodas y los pedazos que se reparten evocan el país en pedazos de la inminente guerra civil, su disolución institucional y la armonía de una sociedad irresponsable e inconsciente.

La técnica del teatro dentro del teatro ha sido uno de los recursos preferidos de los autores venezolanos del siglo XX y XXI. De una manera parcial o utilizada de modo esencial dentro de las obras, la técnica se repite sistemáticamente, particularmente desde que el teatro venezolano perdió los lineamientos realistas de las primeras generaciones de dramaturgos republicanos. Aunque la técnica no es nueva, su utilización parte de un natural deseo de modernidad de los dramaturgos a nivel mundial y el anhelo de experimentar con recursos más o menos novedosos. Esta es la razón formal inmediata. Sin embargo, su insistente utilización por los dramaturgos la vuelve motivo casi constante que quizá se deba, al menos parcialmente, a raíces más profundas. No se olvide que el espíritu venezolano está lleno de un anhelo constante de dramatización y que en la expresión del humorismo venezolano el teatro tiene un lugar especial en la estructuración de muchos chistes criollos, algunos de ellos reunido bajo la denominación genérica de "obras de teatro". La técnica de teatro dentro del teatro, permanente, insistente dentro del teatro venezolano, responde en gran medida a un natural sentido escénico, que parece encontrarse siempre en el plano de actor y de innato dramaturgo. Quizás ello se deba a una inconformidad constante que lo obliga a no querer aceptar la realidad más inmediata y decepcionante. Es decir, en gran medida, hay razones psicológicas e históricas que llevan a algunos dramaturgos venezolanos a un natural uso de tales recursos. En la técnica preferencial de los dramaturgos que utilizan el

teatro dentro del teatro, molde característico, los personajes se sumergen en el juego absorbente de la representación. El personaje se desdobra en un múltiple juego de personalidades:

CAMBIO DE ILUMINACIÓN Y MÚSICA RENACENTISTA. VEMOS A PÁEZ Y A PEÑA CARACTERIZADOS EN SUS RESPECTIVOS PERSONAJES, A PUNTO DE ACTUAR EN UN FRAGMENTO CLAVE DEL DESENLACE DE LA OBRA. POR MOMENTOS SE CREA UNA CIERTA ALUCINACIÓN TEATRAL QUE DEJA VER A PÁEZ A TRAVÉS DE OTELO Y A OTELO A TRAVÉS DE PÁEZ.

OTELO.- (OBSERVA A PEÑA MUY DETENIDAMENTE. A PÁEZ LE SALE SU VOZ NATURAL NO ENGOLADA.) ¡Peña!... (SE CORRIGE. ENGOLA LA VOZ. RECITA.) ¡Yago!... ¡Villano, villano!

YAGO.- (ENGOLA LA VOZ PARA RECITAR LOS PARLAMENTOS DE YAGO.) ¿Y quién se atrevería a decir que represento el papel de villano, cuando el consejo que doy es honrado, sincero y juicioso? (AHORA ES PEÑA QUIEN HABLA CON SU VOZ NATURAL. SUENA MÁS ESPINOSO Y CON CIERTO DEJO DE DESPECHO.) No me gusta el oficio; pero ya que he llegado tan lejos en este asunto, agujoneado por la locura de la honradez y de la amistad, seguiré más lejos todavía. (SOUBLETTE SE INTRODUCE EN EL ESCENARIO COMO POR EQUIVOCACIÓN. UNA VEZ EN ESCENA NO SABE COMO MANEJAR LA AMBIGÜEDAD. EN DEFINITIVA, LO ATACA UN MIEDO ESCÉNICO PAVOROSO, SE COHIBE, SE TRANCA Y POR ÚLTIMO ES UN GRITO TARTAMUDO LO QUE LE SALE.)

SOUBLETTE.- ¿Y...? ¿Y la Unión Colombiana?

OTELO.- (MÁS COMO PÁEZ QUE COMO OTELO.) ¡La desgarraré toda en pedazos!

YAGO.- (MAS COMO PEÑA QUE COMO YAGO.) Prudencia, mucha prudencia. Aún no vemos nada definitivo.

OTELO.- (IDEM.) ¡Oh! ¿Por qué no ha de tener cuarenta mil vidas? ¡Una sola es demasiado pobre, demasiado débil para mi venganza! ¡Ahora veo que es verdad!... ¡Levántate, negra venganza, del fondo del infierno!

YAGO.- (IDEM.) ¡Serenaos! ¡Serenaos!

OTELO.- (IDEM.) ¡Oh, sangre, sangre, sangre!

YAGO.- (IDEM.) Paciencia, os digo. Tal vez cambiéis de parecer... (TRANSICIÓN. REPENTINAMENTE FRENÉTICO.) ¡No, general!... ¡Usted no puede, definitivamente, cambiar de parecer! ¡Bajo ningún concepto!... ¡No puede cambiar de parecer!

OTELO.- (DEFINITIVAMENTE MÁS COMO PÁEZ QUE COMO OTELO.) ¡Jamás! ¡Jamás!... ¡Sólo la muerte! (EL MISMO PÁEZ

CORRE EL TELÓN DEL PEQUEÑO ESCENARIO.) (Su Excelencia, Otelo-Páez. Escenas 1. Cuadro 4, p. 29-30).

En 1858:

(AFUERA RECRUDECEN Y SE ACERCAN MÁS LOS DISPAROS. DESDE EL OTRO LATERAL PROCEDE LA MÚSICA DE UNA GUITARRA QUE ES TOCADA POR MONAGUITA VESTIDO DE MILITAR Y CARACTERIZADO COMO EL GENERAL JULIÁN CASTRO. MÁS ATRÁS VIENEN FRINÉ, BERNADETTE Y PERLOTA CARGANDO UN ENORME PASTEL DE BODAS QUE COLOCAN EN UNA MESA. LES SIGUEN DON JOAQUÍN, LANDA Y LUNA. TRAEN COPAS Y BOTELLAS PARA FESTEJAR. MUÑOZ Y ARVELO SE INCORPORAN A LA CELEBRACIÓN, CADA CUAL EN SU ACTITUD).

DIANITA.- *(RADIANTE DE FELICIDAD)* ¡Mi banquete y mi fiesta de bodas!... ¡Como lo prometió mi esposo!...

LANDA.- *(ENTRE CARCAJADAS)* ¡Vivan los novios!...

LUNA.- *(IDEM)* ¡Vivan!... ¡Vivan!...

LANDA.- *(ACERCÁNDOSELE A DIANITA)* Cieguita, no te puedes quejar... Te vino a celebrar, nada más y nada menos, que el nuevo benemérito de este país... ¡Castrito! *(RISAS)*.

DIANITA.- ¿Castrito?... ¿Qué invitado es ese?...

LANDA.- El general Julián Castro en una versión de Monaguita... *(RISAS)*

MONAGUITA.- ¡No me llamen más Monaguita, por favor!...

LANDA.- Está bien, Castrito...

MONAGUITA.- Gracias...

FRINÉ.- ¡Momento para brindar por el casamiento!... ¡Y momento de partir el pastel de bodas!

(CHOQUE DE COPAS EN EL BRINDIS). (Segunda parte, Cuadro primero. Marzo: Revuelta y revolcón, p. 39).

Con *Gárgolas* la técnica del teatro dentro del teatro se representa por medio de un sueño teatral que ha preparado la dramaturga para hacer que los personajes planteen desde el desdoblamiento sus verdaderos temores, frustraciones, he incluso, anhelos. Es esa “realidad inventada” que confronta el ser y el parecer de estos personajes:

Melquíades camina con un traje de alto militar, impecable.

MELQUÍADES: Padre Libertador, ¿cómo sería la inmensa decepción que configura la peregrinación de tu amargura? Allá iba yo, cuando me encontré con un angelito que no quiso admitirme.

Celestino con un traje de ángel morado, como si pagara promesa de Semana Santa, amenaza a Melquíades con una espada.

CELESTINO: ¡Oh, rosa roja! El mundo está afligido por extrema miseria.

MELQUÍADES: Preferiría estar en el cielo.

Celestino le quita con la espada el sombrero. Beatriz le reza a Euclides como si éste fuera una imagen religiosa.

BEATRIZ: “Soledad de la gloria en tu agonía
La aflicción de tu regia desventura
La languidez cubriendo sin premura
La majestad de tu melancolía”.

MELQUÍADES: El buen Dios me dará una luz que me alumbrará hasta que llegue a la vida eterna.

BEATRIZ: Cree que no naciste en vano, ni viviste ni naciste en vano.

MELQUÍADES: Ten fe, corazón mío. Confía en que nada perderás.

Celestino preparado para golpear a Melquíades con la espada.

CELESTINO: Se te sembrará para que vuelvas a nacer.

MELQUÍADES: Soy de Dios y a él quiero volver.

CELESTINO: Deja de temblar. El señor de la cosecha va recogiendo gavillas.

BEATRIZ: Con qué augusto desdén se acentuaría la voz de tu silencio reclinado en ti, como la noche sobre el día.

MELQUÍADES: Sufro grandísimo dolor.

CELESTINO: Dolor que todo lo penetras, muerte, tú que a todos vences.

BEATRIZ: Tú, corazón mío, resucitarás en un instante. Tu latido ha de llevarte a la presencia de Dios.

MELQUÍADES: Preferiría estar en el cielo.

CELESTINO: Lo creado tiene que perecer, lo perecido tiene que renacer.

MELQUÍADES: Vida inmortal. Inmortalidad te dará aquel que te llamó.

CELESTINO: Qué pena y qué vergüenza. Tan desalentadora recompensa.

Melquíades se va quitando la chaqueta y queda en bata de dormir.

MELQUÍADES: Muerte

Muerte has sido

Muerte has sido vencida con las alas

Muerte con las alas

Con las alas que te arrebaté
Con las alas que te arrebaté alzaré...
Has sido vencida
Alzaré vuelo
Hacia la luz jamás vista por ojo...
Muerte has sido vencida
Muerte con las alas
Arrebaté jamás vista
Ojo humano por tan desalentadora recompensa.

OSCURO. (Gárgolas. El sueño de Melquíades, p. 420-422).

Las ficciones de una época siempre tenderán a ser estentóreas, aunque sean simples y a veces banales, pero son la muestra de un quehacer humano muy significativo, como ha sido la creación dramática, y el descubrirlas, desentrañarlas, es tarea del que investiga.

Se podría afirmar que en estas tres obras dramáticas el desarrollo de la imaginación llevó a concluir que el sentido profundo de esta significación, a veces velada, podría explicarse a partir de los conceptos de centro/periferia (tomados y adaptados de la teoría de la dependencia del desarrollo) y de la ironía y la parodia, derivados de la teoría literaria. La relación centro/periferia pretende ir más allá de la dualidad ficción/realidad, estableciendo una tríada para lo real, lo ficticio y lo imaginario, partiendo de la base de que el texto no se puede explicar sólo a partir de los dos primeros elementos (realidad referencial y ficción) porque no constituyen una entidad en sí mismos, sino que más bien “proporcionan el medio a través del cual emerge un tercer elemento que yo he llamado imaginario”. (Vázquez, 2000. p. 34).

Gárgolas, Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858 se distinguen entre los campos referenciales típicos: el histórico, el social y el cultural. Dentro del reflejo metafórico las tres obras dramáticas, afloran una voz colectiva que se “hace portadora de una decadencia que encierra la maledicencia de la época, mientras refleja una cierta incomodidad socio-cultural”, (Vázquez, ob. cit. p. 36), y por ende, antihistórica. Esta voz colectiva sería la periferia, correspondiéndole al centro el planteamiento ideológico que organiza y

legitima los valores esenciales del sistema autoritario, para el cual recurre al mecanismo de control hegemónico efectuado a través de dos instrumentos: el del poder (político) y el del saber (cultura). Esto es lo que haría que se conforme una periferia no transgresora, hasta cierto punto oficializado, y de allí probablemente derive su parroquialismo. Pero, igualmente, desde esta posición periférica, estos tres textos dramáticos atacan también el logocentrismo y la institucionalidad del sistema, asumiendo la silenciosa voz colectiva con ansias trascendentes. Por tanto, refleja un “imaginario específico que afecta y filtra una percepción de la vida que tiene gran impacto en la elaboración de un relato de la cotidianidad”. (Vázquez, ob. cit. p. 38).

Son estas tres piezas teatrales, desde esta perspectiva, una forma de ficción de la historia cotidiana, conformada por los principales componentes culturales de su época, tanto vivida por cada uno de sus autores, como por los componentes culturales que se afloran desde el contexto histórico en que han sido ubicadas.

Por su parte, la ironía, el poder, la política y la parodia (comedia) juegan un apreciable rol al encauzar la acción dramática de estas piezas teatrales, otorgándole igualmente sentido. Debido a que la ironía es multiforme, teniendo como clave el distanciamiento, se considera determinante en su relación con la audiencia, al llenar el espacio existente entre el contexto del espectáculo y el del espectador. Basta con decir que *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* y *1858* son piezas de la ironía, y que la ironía es un complemento más del discurso antihistórico: espejo de autoconciencia, que se relacionan con temas de mayor peso en el contexto social en el que transcurre la acción. Como el caso de la religión, que junto a la ironía, en *Gárgolas*, por ejemplo, donde colindan destellos de dominación por parte del catolicismo en estos discursos periféricos y evasivos. Unas imágenes religiosas son esperadas con muchas ansias por Beatriz, esto como

elemento esperanzador de “milagro”, que haga reflexionar a su tío sobre la conducta que lleva hasta ahora a favor de la Federación:

BEATRIZ: (*Entrando*) ¡El señor está por llegar! ¿Dónde están las imágenes que debían estar aquí para la llegada de mi tío?

EUCLIDES: Todavía en la capital. Recuerde que son obras de arte y son delicadas para mandarlas a traer con cualquiera.

BEATRIZ: Necesito esas imágenes, que mi tío las vea, que hagan el milagro con él. ¿Cuándo estarán aquí?

EUCLIDES: Lo que pasa es que no hay mucha gente que quiera arriesgarse por esos caminos.

BEATRIZ: Siempre tiene una excusa para todo.

EUCLIDES: Señorita, yo no sé cuándo terminará esto.

BEATRIZ: ¡Mande unos jornaleros!

EUCLIDES: Hay pocos hombres para el trabajo. ¿Usted no cree que el señor Melquíades pueda que no esté muy interesado en estos momentos, en cuestiones de imágenes?

BEATRIZ: Yo quería que esas imágenes religiosas estuvieran aquí como una sorpresa para mi tío, que él las viera y lo hicieran reflexionar.

EUCLIDES: ¿Usted cree sinceramente que unas imágenes lo apartarán de las “ideas nuevas”?

BEATRIZ: ¡No sea impertinente!

EUCLIDES: Cállese, esas imágenes llegarán.

BEATRIZ: Euclides, usted sabe lo que significa que mi tío se olvide de sus conveniencias para creerse un idealista.

EUCLIDES: Su tío no va a tomar las armas, señorita.

BEATRIZ: No se necesitan armas para dirigir una revolución. Para eso están Zamora y los otros.

EUCLIDES: (*Cínico*) Pero ayuda.

BEATRIZ: Yo confiaba en las imágenes, pero le di el encargo al mismo diablo, ¿qué ayuda podía conseguir?

EUCLIDES: ¿Y si se las describe?

BEATRIZ: ¿Además piensa burlarse de mí?

EUCLIDES: No es mi intención. (La llegada del tío, p. 413-414).

Por su parte la muerte, como temática, no está de manera explícita en las obras estudiadas, sin embargo, en las dos obras de Sánchez hay una metáfora indirecta con la muerte de un país, que viene muriendo de siglo en siglo, de década en década, y que desde los lapsos de distancia histórica en el que se ubican a ambas piezas, se evidencia de manera irónica. Y es que cualesquiera que sean sus formas (oculta o implícita, manifestada o explícita,

local o lejana de su momento histórico), el efecto de la ironía siempre es poderoso si se mantiene en sintonía de códigos con el lector-espectador. En este sentido, la ironía es una forma de ver el mundo en forma crítica y trascendente. Con la comedia y la parodia, que significa usualmente imitación burlesca, estos dos dramaturgos pretenden así mostrar las dos caras de significación de la dramaturgia antihistórica desde el precepto que señala Usigli (1943) “tratar teatralmente un tema histórico”. (p. 70).

Una de las cuales se evidencia en la obra (la ingenua) y la otra estaría en otra parte, en donde el lector/espectador deberá develar para su propia comprensión del drama y que constituiría el llamado imaginario encontrado. Al cubrir tan grande espacio dramático, estas tres piezas se convierten en unas obras dramáticas con elementos demolidores pues imponen una mimesis paródica con distancia crítica. Sus efectos son los de criticar las convenciones sociales, poner en duda la máscara de unidad, igualdad y armonía tras la que se esconden los personajes, desde esa evasión e ilusión de armonía en el que se sumergen. La comedia desmitifica una realidad y devela el verdadero rostro: a pesar de los lemas y frases del gobierno por la unidad e igualdad, el pueblo venezolano no está unido, ni es culturalmente igualitario. Entonces, la comedia se identifica con el orden establecido, pero a través de la desfiguración y de la imitación, se desliza una crítica y una desmitificación del modelo establecido, pues en el hacer paródico y en la risa que invoca se revela la fragilidad de sus contenidos. Sin embargo, el efecto cómico por definición no conduce a un proceso de renovación, ni de transformación sino que se establece en su espacio de otra parte, con características anárquicas, sin avanzar, liberando un visible recelo sobre las dualidades que muestra, como son campo/ciudad o héroe/hombre común, que quedan sin respuestas.

El paso de los años y la reflexión sobre estos hechos está poniendo las cosas en su lugar. Hoy la condena a estas situaciones sería indudablemente unánime, así como también que la crítica considerase que aquí había y hay

una dramaturgia importante para Venezuela con repercusión en su misma historia. Si algo debe resaltarse de esta dramaturgia es que es muy eficaz a la hora de señalar y de identificar las convulsiones internas que la sociedad venezolana vivió en esos y sigue viviendo en estos años. No hay por qué negarlo, muchos críticos y estudiosos mencionados, también les pareció incómodo de resaltar y dar a conocer.

Estas obras de Moreno y Sánchez, sus declaraciones, sus ideas, su actitud de compromiso con la democracia, con la libertad y con el desarrollo, constituyen hoy día un estado de conciencia nuevo, desconocido incluso por sus dramaturgos (nos atreveríamos a decir), que debiera tener efecto en las relaciones de la sociedad con su Estado. Una crítica que entonces pretendía ir en búsqueda de la verdad hoy se transforma en una búsqueda en el cual la verdad también es crítica, no hay una única verdad, y por ende una “Gran Historia Oficial”, y es que la dramaturgia histórica, como antihistórica en Venezuela no ha merecido suficiente atención, simplemente es tomada (la dramaturgia histórica) como un medio para certificar verdades históricas. El dramaturgo más estudiado es César Rengifo, quien en algunos de sus textos representa momentos y hechos de la historia venezolana en el contexto de la Conquista, de los intereses en juego en los años de la Independencia, de las guerras civiles y la formación de la República en el siglo XIX y del desarrollo de la industria petrolera en el siglo XX.

Desde la dramaturgia antihistórica se propicia una conciencia histórica práctica, en particular desde mediados del siglo XX. Con Moreno y Sánchez se insertan una perspectiva de la visión crítica de la historia nacional. Suponen ser una lectura del pasado, presentando al lector-espectador desde la visión de dramaturgos que comprenden el verdadero sentido de la historia nacional; apuntando así a fortalecer el gentilicio venezolano y ayudar a comprender los procesos en los cuales se logró la emancipación. Por eso el pueblo (el marginado) es la víctima histórica de los intereses antipopulares y antinacionales del agresor y depredador.

CAPÍTULO V

LA ACCIÓN DRAMÁTICA CONSTRUCTORA DE LO ANTIHISTÓRICO: PRESENTACIÓN DE UNA NUEVA HISTORIA EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS *GÁRGOLAS* DE XIOMARA MORENO, *SU EXCELENCIA*, *OTELLO-PÁEZ Y 1858* DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO

La acción dramática está presente desde su correlación de tiempo, espacio, planteamientos y resoluciones de conflictos como constructora de lo antihistórico, por medio de lo histórico en las piezas teatrales *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otello-Páez y 1858*.

Tal y como señala el Diccionario de la Real Academia Española (2000), “la acción dramática es la esencia de la dramaturgia y se expresa a través de antagonistas que hablan, actúan y se transforman”. (p. 342). Hasta las pausas breves o extensas son, o prolongaciones de las palabras emitidas, o introducciones a los nuevos temas en que las palabras nos sitúan. “Y los antagonistas son representaciones simbólicas que sumergen al lector en el flujo de las conflictivas e insondables fuerzas que lo solventan todo, como tan bien lo entendieron en su momento los grandes dramaturgos griegos de la antigüedad”. (Prieto, 1996. s/p).

Desde múltiples concepciones establecidas por diferentes autores se define que la acción dramática parte de dos clases de acción: acción física y acción emocional. La acción emocional es lo que pasa dentro del personaje durante la historia, mientras que la acción física va encarada a ser desarrollada desde las distintas ejecuciones pragmáticas que realiza el personaje, (acciones de transición que ilustran el carácter de un personaje o dan información); por eso apunta a ese estudio del conflicto, discute el origen de las acciones, conformándose con hacer mano de un muestrario de metáforas climáticas y antropológicas, desde la expresión de un verbo que

representa acción. Cualquier cambio en el equilibrio constituye una *acción* que hace así la suma de esa acción con muchas más acciones que llevan el desencadenamiento de la acción dramática. La obra dramática es un sistema de acciones, un sistema de cambios menores y mayores en el equilibrio. Y como indica Lawson (1976) “es el clímax de la obra la máxima alteración en el equilibrio que puede tener lugar bajo las condiciones dadas para el cumplimiento de la acción dramática”. (p. 279).

Ya desde las premisas elaboradas por Aristóteles en la *Poética*, se nota la importancia del tratamiento que se le da a la acción, no como una cualidad de la construcción, sino como la esencia de la construcción, y el principio unificador que se encuentra en el centro mismo de la obra dramática.

Hasta ahora, desde las teorías y técnicas que se han desarrollado para el estudio y el análisis de la dramaturgia, se han examinado las fuerzas creadoras del conflicto dramático; pero en el campo de la dramaturgia antihistórica no se ha demostrado de qué manera estas fuerzas toman una fuerza definitiva: la afirmación de que una obra dramática antihistórica es un sistema de acciones que conduce a un cambio mayor de equilibrio, es una generalización, que da pistas concretas de la estructura del sistema, demostrando esa presencia en el abordaje de planteamientos y resoluciones de conflictos por medio del hecho histórico. En este sentido, el problema de la acción para la dramaturgia antihistórica es el problema total de la construcción dramática y no puede considerarse como una cuestión separada. Es que el dramaturgo cuando habla de acción no quiere decir con ello bullicio o solo movimiento físico, quiere significar desarrollo y crecimiento. “Cuando se habla de acción, inmediatamente se imaginan que uno quiere decir y hacer cosas”. (Lawson, ob. cit. p. 280).

No solo para la dramaturgia antihistórica la acción dramática implica desarrollo y crecimiento. En toda la dramaturgia hay un desarrollo y un crecimiento en el discurso, pues si no se originan estas dos variables pues

no se hace nada, y el equilibrio permanece estático, es más, el cambio de equilibrio no ocurre mecánicamente en un punto determinado, es un proceso que incluye el interés de cambio, el intento de realizar un cambio, así como el propio cambio que existe en el planteamiento y elaboración de los hechos históricos. Este interés de cambio va a establecerse desde los distintos niveles de los que la acción dramática se fundamentan, desde esa nueva realidad, ese mundo dramático, nuevo y ficticio, pero que siempre parece real cuando se lee una obra dramática. En este mundo imaginado de la obra dramática (sea antihistórica, histórica o ficcional) serán los personajes y la acción los dos principales elementos del discurso, esto complementado por otros niveles que integraran la acción dramática.

Se consigue entonces al tiempo y el espacio como apertura y limitante de la acción dramática, son así dos ejes fundamentales de la teatralidad y de esa correlación ante los hechos históricos, junto a los personajes.

Citando nuevamente a Lawson (ob. cit.) se conciben para el estudio de las tres obras teatrales los siguientes niveles de la acción dramática:

1. Temporalidad: Su función es informar. Organiza y relaciona los acontecimientos en un orden determinado. En qué época ocurren los hechos, cuánto tiempo cubre la historia que se cuenta, cómo se desarrolla el tiempo a lo largo de la narración: en forma continua o discontinua.
2. Espacialidad: Sitio donde suceden los acontecimientos. Por un lado en un espacio escénico y por otro en un espacio dramático. El primero es el espacio teatral, el escenario donde evolucionan los actores y en el que convencionalmente tiene lugar la representación. El segundo, es un espacio de ficción, donde el texto sitúa la acción de la obra dramática y que el espectador reconstruye con su imaginación. Se concreta y materializa en el espacio escénico. A la hora de escribir una obra teatral hay que concretar qué tipo de espacio se va a elegir. Existen dos tipos básicos: intraescena (el espacio donde se mueven los actores) y extraescena (queda fuera del espacio donde se mueven los actores, pero influye en lo que en ese espacio ocurre; es la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador).
3. Personajes: Encargados de la concretización de historia. El personaje es probablemente la noción dramática que aparece

como más evidente -sin personaje no puede haber drama-; es quien realiza la acción dramática y viene definido por lo que hace y por cómo lo hace (los actos físicos) y caracterizado por una serie de atributos.

4. Discurso: La manera como se transmite la fábula, en términos de diálogos y acciones.

5. Figuratividad: Que habla de la verosimilitud y la confrontación con el receptor. (p. 285).

En las obras dramáticas estudiadas estos niveles son evidenciados, realizando así planteamientos y resoluciones de conflictos en la acción dramática como constructora de lo antihistórico por medio de los hechos histórico, en estos casos dos hechos históricos concretos: 1) La separación de Venezuela de la Unión Colombiana para el año de 1829 como hecho histórico de *Su Excelencia, Otelo-Páez*. 2) Inicio de la Guerra Federal venezolana para el caso de *1858*, y desarrollo de la Guerra Federal (1859) como hecho histórico y telón de fondo de la obra dramática *Gárgolas*.

En el caso del personaje, por ser un nivel indispensable de análisis para el desarrollo de la acción dramática y como nudo temático que engloba cuatro categorías en esta investigación, se profundizará en el capítulo siguiente. Con los otros niveles, y en correspondencia al estudio de las tres piezas teatrales, el tiempo y el espacio son, como se sabe y se ha indicado anteriormente para el análisis de la estructura dramática, ejes fundamentales de la teatralidad.

A continuación se citan de cada una de las tres obras dramáticas que se estudian, ejemplos que constatan como confluyen y hacen que las mismas desde la presentación de hechos históricos construyan un discurso antihistórico en la acción dramática de la obra.

En *Gárgolas* de Xiomara Moreno:

BEATRIZ: Usted sabe perfectamente que él no me escucha, que yo no tengo ningún poder sobre él.

EUCLIDES: Pero piense que pueda que no sea tan grave que el señor Melquíades se parcialice con los amarillos, cuando son ellos quienes tienen mayores posibilidades de ganar en esta guerra.

BEATRIZ: No se da cuenta, Euclides, mi tío pertenece a la oligarquía de este país. ¿Cómo cree usted que lo van a tomar los conservadores de esta ciudad? ¡Van a arremeter contra nosotros!

EUCLIDES: Bueno, yo no tengo nada que perder.

BEATRIZ: Todos vamos a salir perdiendo, hasta el pobre de Celestino.

EUCLIDES: Pero es que ese pobre diablo siempre va a salir perdiendo, gane o pierda quien sea.

BEATRIZ: Ayudémonos, Euclides, no se convierta en un estorbo a mis plegarias. No quiero verme, ni ver a mi tío envuelto en esta guerra.

EUCLIDES: Pero ya todos lo estamos, es imposible quedarse a un lado. Un día nos tocará a la puerta.

BEATRIZ: Pero no va a pasar. Puede que lo intente, pero la locura no va a entrar en esta casa.

CELESTINO: *(Entra dando aviso)* Llegó el usía Melquíades. No viene solo.

BEATRIZ: ¿Con quién viene?

EUCLIDES: Ya están aquí.

Entra Melquíades envuelto en una capa, acompañado de una Paula pizpireta

BEATRIZ: *(Por Paula)* ¿Qué es esto? ¿Quién es usted?

MELQUÍADES: Es la famosa actriz Paula Gilde.

PAULA: Mucho gusto.

BEATRIZ: ¿Se va a quedar aquí?

MELQUÍADES: Y por el tiempo que ella desee.

PAULA: Gracias.

MELQUÍADES: No, soy yo quien te agradece que hayas querido acompañarme hasta este lugar tan distante a los que tú perteneces.

PAULA: Ya sabré yo ponerle un poco de alegría a un lugar tan caluroso, y estamos en pleno abril.

MELQUÍADES: Te dije que no era como Caracas

BEATRIZ: Tío, la bendición. ¿Cómo le fue?

MELQUÍADES: Maravillosamente. Pero Beatriz, qué cara tienes. *(A Euclides)* ¿Está todo en orden?

EUCLIDES: Como si no se hubiera ausentado por tanto tiempo.

BEATRIZ: Encargué unas imágenes con estampas religiosas para que las viera.

MELQUÍADES: Las veré después, ahora es importante que Paula conozca la casa y que lleven sus cosas a mi habitación.

PAULA: Que tengan mucho cuidado con el estuche de los sombreros.

BEATRIZ: Las imágenes son unas tallas hechas por encargo.

MELQUÍADES: Beatriz. Tendremos tiempo para eso, además contamos con la ayuda de Paula, que es una experta en todo lo que tenga que ver con el arte. Ella te va a ayudar con su opinión.

PAULA: ¿Qué tipo de tallas?

BEATRIZ: Religiosas, para la capilla.

MELQUÍADES: Paula, mi sobrina es una fanática. Me tendrás que ayudar con eso.

BEATRIZ: Yo quería saber qué opinaba de las que escogí, que las viera mientras estaba aquí pero no las han traído todavía.

MELQUÍADES: Beatriz, Paula y yo estamos muy cansados, hambrientos y sedientos.

EUCLÍDES: La cena está lista.

PAULA: Pero yo primero tengo que cambiarme.

MELQUÍADES: Por supuesto, cómo se me puede olvidar que me acompaña una actriz de la Divina Comedia.

Saliendo, Paula adelante, sigue a Euclides. Beatriz detiene a Melquíades antes de salir

BEATRIZ: Tío, ¿de dónde la sacó?

MELQUÍADES: Del teatro, es una actriz de la obra *María Estuardo* de Schiller, el escritor alemán. La obra era muy buena, pero una lástima su representación, aunque Paula es una gran actriz y muy reconocida en Caracas. Como te decía la obra no me gustaba pero por Paula la vi varias veces, y me he entusiasmado en escribir algún drama que represente nuestra situación actual. No te imaginas las ideas que se me han venido ocurriendo; Paula se emociona mucho cuando le cuento; está ilusionada con ser la protagonista y que yo mismo me encargue de todo. Veníamos en el viaje hablando de crear una compañía de teatro.

BEATRIZ: No entiendo cómo puede ocuparse de esas cosas, estando todo tan revuelto en este país.

MELQUÍADES: El teatro, mi querida Beatrice, es un espejo de la vida, que a veces nos deforma o nos disfrazo, pero donde siempre nos vemos tal y como somos.

BEATRIZ: Usted no tiene remedio.

MELQUÍADES: Pero si yo no estoy enfermo. Estoy feliz, mi niña, mi pequeña Beatriz.

BEATRIZ: Esa felicidad se llama fiebre amarilla.

MELQUÍADES: Yo creía que era el efecto de la lucidez.

BEATRIZ: Es locura tomar partido por aquello que es su propia destrucción.

MELQUÍADES: Estamos hablando de conveniencias.

BEATRIZ: ¿O es que ya cambió de opinión?

MELQUÍADES: Eso nunca. ¡Federación o muerte!

BEATRIZ: Pero, ¿y las elecciones?

MELQUÍADES: Eso fue un teatro montado por Castro. Nos hizo creer que algo podía cambiar, para después dejarlo todo igual.

BEATRIZ: Tío, usted no puede exponer su casa, su familia, todo a una guerra donde no sabe a dónde va ir a parar.

MELQUÍADES: Confía en mí, y no nos acaloremos en una discusión que yo prefiero que hagamos en otro momento, con más calma.

BEATRIZ: Yo quiero saber, ¿por qué? ¿Es por esa actriz?

MELQUÍADES: Paula no tiene nada que ver en esto. Y tú sabes que yo no me dejaría llevar, jamás, por las ideas de una mujer.

BEATRIZ: Ni por mí.

MELQUÍADES: Si yo te hiciera caso, hace años que me habrías metido a un monasterio para que hiciera votos de monje jesuita.

BEATRIZ: ¿Por qué va a apoyar a los federales, sabiendo que en esta ciudad, todos, todos somos conservadores acérrimos?

MELQUÍADES: Beatriz, la política es inestable. La guerra está por tocar a la puerta de esta ciudad y también sé que está en juego mi integridad como hombre, pero llega el momento en que la historia te reclama una postura como ser humano; te pide ser ejemplo para los demás y sobre todo guía y benefactor de todos.

PAULA: (*Interrumpe con su entrada*) Ah. Te quedaste aquí con tu sobrina y me abandonaste.

MELQUÍADES: Quise darte tiempo, pero, ¿no te cambiaste?

PAULA: Creo que es mejor que comamos y luego podríamos darnos un baño tibio antes de irnos a la cama.

MELQUÍADES: No digas esas cosas delante de mi sobrina que ella no es del mundo del teatro y se escandaliza.

BEATRIZ: No se preocupe, tío. Ya nada me escandaliza. Con permiso. (*Sale*)

PAULA: No le gusté ni un poco.

MELQUÍADES: Ya aprenderá a quererte. Mi sobrina tiene que acostumbrarse a los nuevos tiempos como todos nosotros. Por eso, aprovechemos de ir a comer en calma, mandaré a que te preparen la bañera con agua caliente, aunque en esta tierra no se acostumbran los baños de noche.

PAULA: ¿Por qué? ¿Hay alguna superstición?

MELQUÍADES: La provincia siempre es mucho más pacata. Pero tú eres mi invitada y te complaceré en todo lo que pidas. Lo que no voy a poder es acompañarte esta noche, debo trabajar en el discurso para mañana.

PAULA: Es verdad. Mañana es tu gran día.

MELQUÍADES: Si, el gran día, para mí y también para esta ciudad.

Oscuro. (*La llegada del tío, p. 414-419*).

En Su Excelencia, Otelopáez de Carlos Sánchez Delgado:

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. SECCIÓN DE LOS APOSENTOS INTERIORES DE LA CASONA DONDE ESTÁ EL DESPACHO DEL GENERAL PÁEZ, QUIEN SE ENCUENTRA DE ESPALDAS, VIENDO HACIA EL AMPLIO VENTANAL, TAVIADO CON SU UNIFORME MILITAR. LEE MUY ALTISONANTEMENTE UNA CARTA QUE SOSTIENE EN UNA MANO. A SU LADO, DOS GUARDIAS EN RIGIDA POSICIÓN MARCIAL.

PÁEZ.- "Si la separación de Venezuela es un mal, ya parece inevitable, porque todos los hombres la desean con vehemencia, y creo que no dejan pasar esta ocasión sino a costa de sacrificios sangrientos, horrorosos y desgraciados. La opinión es general, superior al influjo de todo hombre, que es en realidad la opinión del pueblo." (PÁEZ, SIN DARSE VUELTA, LE PASA LA CARTA A UNO DE LOS GUARDIAS Y ESTE SE LA PASA AL OTRO. AMBOS SALEN MUY PRESUROSOS, LUEGO DEL SALUDO MILITAR CORRESPONDIENTE.)

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. SUENA DE NUEVO UNA MÚSICA DE AIRE RENACENTISTA. EN EL ESCENARIO APARECE AHORA, DE FONDO, UN TELÓN PINTADO EN PERSPECTIVA, QUE MUESTRA EL PATIO DEL PALACIO DUCAL DE VENECIA. HAY UNA ESPECIE DE ESTRADO DONDE SE OBSERVAN ALGUNOS FIGURANTES QUE INTERVIENEN, EN ESTA PARTE DE LA REPRESENTACIÓN, COMO MIEMBROS DE "LA CORTE DEL DUQUE DE VENECIA". UNO DE ELLOS UBICADO HACIA EL CENTRO DEL ESTRADO, FUNGE DEL DUQUE. A UN EXTREMO DEL ESCENARIO SE VE ENTRANDO AL GENERAL CARLOS SOUBLETTE, CARACTERIZADO CON ALGUNOS ATUENDOS DE BRABANCIO, SOBREPUESTOS A SU UNIFORME DE GALA. CAMINA CON EXCESIVA PARSIMONIA Y SE COLOCA ESTÁTICO EN UNA POSE ESCULTURAL MUY ALTIVA, AUNQUE UN TANTO ACONGOJADA. POR OTRO EXTREMO ENTRA EL GENERAL PÁEZ CARACTERIZADO DE LA MISMA MANERA COMO OTELO. CAMINA CON SOBRADA GALLARDIA HACIA EL ESTRADO Y QUEDA CONGELADO EN UNA POSE ESCULTURAL DE CIERTA SOLEMNIDAD. DESDE QUE ENTRA EL GENERAL PÁEZ Y HASTA QUE SE DETIENE FRENTE AL ESTRADO, DOS ESPECTADORES INVITADOS, ENTRE EL PÚBLICO, IRRUMPEN A APLAUDIRLO MUY EFUSIVAMENTE, EN CLARA DEMOSTRACIÓN DE ADULACIÓN. EL GENERAL, OLVIDÁNDOSE

MOMENTÁNEAMENTE DE LA REPRESENTACIÓN, HACE UN SALUDO COMO DE CANDIDATO PRESIDENCIAL EN PLENA CAMPAÑA, DOS DAMAS ENCOPETADAS INCREPAN CON UN LARGO "SHHHH" PARA QUE SE HAGA SILENCIO. LOS DOS ESPECTADORES INVITADOS CESAN DE APLAUDIR Y EL GENERAL PÁEZ VUELVE A ASUMIR SU POSE ESCULTURAL, QUEDANDO SIEMPRE DE ESPALDAS AL PÚBLICO Y DE FRENTE AL ESTRADO. FINALMENTE, ENTRA EN ESCENA LA JOVEN Y HERMOSA SEÑORA FRANCISCA ROMERO DE ALCAZAR. VISTE UN ELEGANTE TRAJE DE FIESTA DE LA ÉPOCA. CARACTERIZA EL PAPEL DE DESDÉMONA DE MODO MUY MELODRAMÁTICO E IGUALMENTE RECITATIVO.

DESDÉMONA.- (CON VOZ MUY AGUDA Y EXCESIVAMENTE EDULCORADA.) ¡Mi noble padre! Sois el dueño de mi obediencia, ya que hasta aquí he sido vuestra hija. Más he aquí mi esposo. Y la misma obediencia que os mostró mi madre, prefiriéndoos a su padre, reconozco y declaro deberla a este moro, mi marido... mi maridoooooooo...

BRABANCIO.- (POSADO Y FÚNEBRE.) ¡Que Dios se apiade de ti!.. (DIRIGIÉNDOSE AL CABALLERO QUE FUNGE DEL DUQUE.) He terminado ya. Si place a Vuestra Gracia podemos pasar de inmediato a revisar los asuntos de Estado... Más me hubiera valido adoptar un hijo que engendrar eso... ¡ESOOOOO! (DESDÉMONA SACA UN FINO PAÑUELO Y QUEDA, MOMENTANEAMENTE, MUGIENDO EN UNA ESQUINA UN LLANTO MUY POMPOSO Y GRANDILOCUENTE. SE RETIRAN LOS FIGURANTES DEL ESTRADO. BRABANCIO SE ACERCA A OTELO QUIEN PERMANECE DE ESPALDAS AL PÚBLICO.)

BRABANCIO.- (CON TONO DE SOBREACTUADA TRASCENDENCIA.) Déjame decirte algo, moro, porque no sé si te vuelva a ver. (SUBE UNA MANO CON MUCHA PARSIMONIA Y DEJA UN DEDO SUSPENDIDO SEÑALANDO A DESDÉMONA. SENTENCIOSO.) Así como ella engañó a su propio padre puede engañarte a ti, moro... ¡Puede engañarte a ti, morooooo! (SALE POR EL FONDO CUIDANDO LA DEBIDA POSE ESCULTURAL DE UN "MUTIS FORO". EL LLANTO POMPOSO Y GRANDILOCUENTE DE DESDÉMONA SUBE DE VOLUMEN CON LA SALIDA DE BRABANCIO. POR OTRO EXTREMO ENTRA YAGO Y VA DIRECTAMENTE HACIA OTELO. HAY UNA CIERTA CONVERSACIÓN SECRETA ENTRE AMBOS. POR UN INSTANTE PARECIERA QUE CONVERSAN MAS PÁEZ Y PEÑA QUE OTELO Y YAGO. DESPUÉS DE LA PAUSA, YAGO SE ACERCA SUNTUOSAMENTE HACIA DESDÉMONA, MIENTRAS QUE OTELO CONTINÚA MIRANDO HACIA EL FONDO, DE ESPALDAS COMPLETAMENTE AL PÚBLICO.)

YAGO.- Respetable y dulce señora. Dice mi general que tiene solamente una hora para emplearla, con vuestra merced, en los asuntos cálidos del amor y de los placeres mundanos... *(DESDÉMONA DEJA DE MUGIR ABRUPTAMENTE SIN TRANSICIÓN, DEJA CAER EL PAÑUELO EN EL PISO.)*

DESDÉMONA.- *(EDULCORADAMENTE RECITATIVA.)* ¡No permitan los cielos ningún retraso! *(VA HACIA OTELO, LO TOMA DEL BRAZO Y AMBOS REALIZAN TAMBIÉN EL DEBIDO "MUTIS FORO". YAGO HA QUEDADO SOLO EN ESCENA.)*

YAGO.- *(ENGOLANDO EXAGERADAMENTE LA VOZ.)* Como engañó a su padre puede engañarte a ti... *(DE PRONTO OBSERVA DIRECTAMENTE AL PÚBLICO Y RECITA EL TEXTO CON UNA SORPRENDENTE NATURALIDAD. SE DIRÍA MÁS BIEN QUE QUIEN SE EXPRESA ES EL DOCTOR PEÑA A TRAVÉS DE YAGO.)* No hay duda que mi odio me llevará muy lejos... Mucho más de lo que alguien pudiera atisbar... atisbar... *(DE NUEVO CON VOZ MUY ENGOLADA.)* Le haré creer a mi general Oteló que su mujer lo engaña con el teniente Cassio... Cassio es un hombre arrogante... *(MIRA OTRA VEZ FIJO HACIA EL PÚBLICO Y HABLA CON SUMA NATURALIDAD.)* Veamos un poco... Puedo conseguir un puesto y dar libre vuelo a mi venganza con una doble maldad... Y no será difícil convencer a mi general... En el fondo es de una naturaleza franca y libre, que juzga honradas a las personas por simple apariencia... Tiene una buena opinión de mí; tanto mejor para que mis maquinaciones surtan efecto en él... Será una presa fácil para el juego de apariencias... ¡Le haré desconfiar hasta de su negrísima sombra!... *(HAY UN GRUESO SILENCIO. EL APUNTADOR LE DICE EL TEXTO QUE SIGUE DESDE LA CONCHA.)*

EL APUNTADOR.- ¡Ya está!... ¡Helo aquí!...

YAGO.- ¡Ya está! ¡Helo aquí!... *(POR UN MOMENTO SE HA QUEDADO ESTÁTICO, COMO EN EL LIMBO, SIN SABER QUÉ HACER NI DECIR. EL APUNTADOR LE HABLA EN SUSURROS.)*

EL APUNTADOR.- El pañuelo...

YAGO.- *(REPITE MECANICAMENTE COMO RECITANDO.)* El pañuelo... *(AL APUNTADOR.)* ¿Qué pañuelo?

EL APUNTADOR.- *(ALZANDO MÁS LA VOZ.)* ¡Agarra el pañuelo, doctor, al tiempo que dice "ya está, helo aquí!"

YAGO.- ¡Ah, sí! ¡El pañuelo!... ¡Ya está aquí! ¡Helo aquí! *(AGARRA EL PAÑUELO QUE DEJÓ CAER DESDÉMONA Y AHORA SÍ PARECE RECORDAR EL TEXTO QUE SIGUE. ENGOLA MÁS LA VOZ.)* Voy a extraviar este pañuelo en la habitación de Cassio y a dejarle que lo encuentre. *(MIRA FIJAMENTE EL PAÑUELO.)* Una bagatela tan ligera como esta

puede hacer mucho... sí, puede horadar muy fácil la mente y el corazón de un hombre tan celoso como mi general Otelo... Puede resultar, inclusive, una prueba tan poderosa como cualquier afirmación de la Sagrada Escritura. (*MIRA FIJAMENTE AL PÚBLICO Y HABLA CON UNA GÉLIDA NATURALIDAD.*) Esto puede acarrear algo. Mi general se altera ya bajo el influjo de mi veneno... Lo sé... es sólo cuestión de dejarlo correr y fluir... ¡Ya está suficientemente engendrado el monstruo que ha concebido mi odio!... ¡El infierno y la noche deben sacarlo a la luz del mundo!... ¡A la luz del mundo!... (*SALE RIENDO. SUS CARCAJADAS PRIMERO SON MUY NATURALES Y LUEGO SE TORNAN CARCAJADAS ENGOLADAS.*)

/

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. EL APUNTADOR SALE DE SU CONCHA.

EL APUNTADOR.- "Una analogía cuasi perfecta". Dos generales: uno en Chipre y el otro en nuestro digno cantón de Valencia. ¡Oh, Valencia, Valencia!... Uno es catire y el otro es moro, pero los dos muy vigorosos porque además hay que recordar que son generales igualmente los dos, con soberbias glorias de batallas además... Puro y recio temperamento en las más agudas vicisitudes y dilemas de la vida. El ímpetu humano del más duro talante probado en mil batallas, sin perder jamás, ninguno, la serenidad requerida frente a un peligro imprevisto o cualquier hecho fortuito. ¿No es conmovedor? ¡La catarsis del teatro! ¡Y la catarsis de la política, claro! ¡Honorable invitados! Sabréis disculpar una vez más estas cadenas patrióticas de interrupciones del entretenimiento, tan necesarias como sucesivas. Y tan sucesivas por ser tan necesarias. Porque el entretenimiento puede esperar, la patria no. Su excelencia - ya lo he repetido en anteriores cadenas patrióticas de interrupción del entretenimiento - no quiere desaprovechar nunca ni el más breve espacio del tiempo, a propósito de esta honda, intensa y elevada jornada teatral, para propagar y expandir un gesto de conciencia espiritual y material sobre el importante momento que vivimos y el que nos toca vivir... ¡Candiles!... ¡Candiles!... ¿Está un poco oscuro por aquí, verdad? ¡Ya va a continuar la representación!... Ah, y ya se acerca, honorable invitados, el momento del pronunciamiento requerido, del discurso y de la proclama propagadora de las verdades definitivas sobre la Nueva Nación... ¡Y que se pronuncien los votos! ¡Los votos!... ¡Que nadie lo olvide!... (*GRITA.*) ¡Todo lo que deba adoptarse para una mejorr... república!... ¡Dicha! ¡Estabilidad! ¡Prosperidad!... ¡Patria y Constituyente! ¡El general Páez Presidente!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!... ¡Ya sigue la representación! ¡Y el discurso y la

proclama final! ...Discurso, proclama y representación... Muy a tono todo, ¿verdad?... Todo encajado de una manera excelsa... ¡Excelso! ¡Es que no hay otra palabra para definirlo! ¡Excelso! ¡Y todo tan bien en el detalle! De los detalles me encargo yo, personalmente, cumpliendo instrucciones directas de la sobrada sapiencia artística de su excelencia... ¡Excelso!... Apenas una mínima proporción de la mucha sapiencia de su excelencia, de sus mil cualidades y dotes... Porque, ¿díganme si el general Páez no luce en todo su carisma? ¡Tan moro y tan llanero a la vez! ¡Excelso!... Ah, pero ese carisma no se puede quedar ahí, tenemos que reverenciar en ese carisma a un auténtico Mesías de la Patria. ¡Excelso! Porque, sencillamente, cuando la esencia de un pueblo se confunde tanto con la esencia de un hombre... entonces, puede decirse perfectamente que ese hombre encarna a la patria, que es como la patria, la patria misma... ¡Excelso! *(GRITA EXALTADO.)* ¡El General Páez es la Patria!... ¿Qué excelso, verdad?... Mientras dure este breve intermedio se puede degustar y disfrutar lo que resta del exquisito piccolabis que hemos ofrecido para esta velada... *(EL GENERAL SOUBLETTE SE APROXIMA DISIMULADAMENTE HASTA EL APUNTADOR.)*

SOUBLETTE.- Usted, definitivamente, se extralimita en las funciones que se le dieron en este acto... Y no cuenta usted, definitivamente, entre sus virtudes, con la discreción, la ponderación, la pertinencia...

EL APUNTADOR.- Disculpe, general, con todo mi respeto y salvando siempre la distancia que merece su digna estatura... He de recordarle, necesariamente, que además de fungir de apuntador en esta jornada, sigo siendo el oficiante civil superior de protocolo, archivo y correspondencia del despacho de su excelencia...

SOUBLETTE.- ¿Y eso qué tiene que ver con las desproporciones que usted hace?

EL APUNTADOR.- ¿Desproporciones, mi general? ¿Usted me está diciendo que yo soy, en algún modo o en alguna medida, algo desproporcionado? ...

SOUBLETTE.- Es una desproporción lo que hace... y no tan leve.

EL APUNTADOR.- ¿Tan grave desproporción, mi general?... ¡Ego acongojado el mío!... ¡Y eso, de verdad, no me parece nada excelso!

SOUBLETTE.- ¡No se extralimite en sus funciones! ¡No se requiere más! ¡No se pase de la medida, de la proporción! ¡Contenga sus desproporciones y sus desvaríos!

EL APUNTADOR.- Pero el doctor Peña me dijo que aprovechara para hacer propaganda...

SOUBLETTE.- ¡Pero no con tanta indiscreción!..

EL APUNTADOR.- ¿Indiscreto yo, mi general? Si no hay nadie más discreto que yo...

SOUBLETTE.- No se extralimite, ya se lo dije. Y deje el excesivo adorno a un lado. Evite tanta lisonja barata porque se nota... ¡se nota!... no es conveniente... ¿Está claro Licenciado Alcázar?

EL APUNTADOR.- Está muy claro, general Soublette, sumamente claro. *(AL VER QUE SOUBLETTE SE RETIRA.)*
¿Pero cómo hago yo para evitar el adorno excesivo? (Escena 4 y 5, Cuadro 1. Escena 2, Cuadro 4. p. 10-13 / p. 30-31).

De igual manera en 1858:

(RUIDO DE CABALLOS Y SE ESCUCHAN DE NUEVO TOQUES SOBRE LA PUERTA CENTRAL, SÓLO QUE ESTA VEZ NO SON TOQUES CON LA DEBIDA CONTRASEÑA, LO CUAL INQUIETA A TODOS, CREANDO UNA MOMENTÁNEA TENSIÓN. LA MANCA INTRODUCE A LANDA Y A LUNA RÁPIDAMENTE HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES. LOS TOQUES SE HACEN MÁS Y MÁS INSISTENTES. LA MANCA HACE UNA SEÑA A LEONIDAS Y A DON JOAQUÍN PARA QUE SE APARTEN LO MÁS POSIBLE DEL PASILLO CENTRAL. FINALMENTE SE ACERCA A LA PUERTA QUE DA A LA CALLE).

LA MANCA.- ¿Quién anda ahí?

(DE PRONTO SE ESCUCHA UNA GUITARRA Y UNA VOZ ALGO EBRIA IMPROVISA UNA SERENATA).

LA VOZ.- Un trovador nocturno enamorado de Friné...

Friné... Friné... Friné

A mi corazón adornaré

adornaré... adornaré... adornaré... Flor esplendorosa

Ave candorosa

Friné... Friné... Friné... Flor esplendorosa

Ave candorosa

Friné... Friné... Friné...

*(LA LUZ DE ALGUNAS DE LAS LÁMPARAS COMIENZA A AGOTARSE, DEJANDO LA ESCENA EN UNA PARCIAL OSCURIDAD. POR UNO DE LOS LATERALES ENTRA **FRINÉ MONTESANO** CAMINANDO CON LOS OJOS CERRADOS. TRAE, ADEMÁS, UNA COPA VACÍA EN UNA MANO. LUCE COMO SONÁMBULA Y SE DIRÍA QUE SUEÑA QUE ES UN AVE VOLANDO A GRAN ALTURA).*

FRINÉ.- *(ABSTRAÍDA)* Yo soy un ave que vuela en la oscuridad...

Un ave revestida de un plumaje de pasiones multicolores y multiformes, que se adapta a cualquier capricho y pretensión en el ambiente...

(POR EL MISMO LATERAL POR DONDE ENTRÓ FRINÉ APARECE AHORA LA SILUETA TAMBALEANTE DE MONAGUITA, ENGALANADO CON UNIFORME MILITAR).

MONAGUITA.- "Traigo la oliva de la paz para aliviar vuestros dolores"... "Y una voluntad firme y decidida de colocaros irrevocablemente en la vía del progreso y la felicidad"... "Me reconozco fuerte para tamaña empresa, porque tengo vuestro generoso apoyo, y porque el soplo de Dios alienta mi corazón..." "Nada hay que no ose acometer"... "Nada hay que no ose acometer"... "Nada hay que no ose acometer"...

(MONAGUITA PARECE EXTRAVIARSE EN LA OSCURIDAD. FINALMENTE SE DEVUELVE Y SALE POR EL MISMO LATERAL POR DONDE ENTRÓ. LA MANCA VA HASTA FRINÉ, LA TOMA DE UN BRAZO Y LA CONDUCE DE NUEVO HACIA LA PUERTA DE DONDE SALIÓ. LA MANCA VOLTEA Y SE DIRIGE A LOS DEMÁS ANTES DE SALIR).

LA MANCA.- *(SALIENDO y JUSTIFICANDO)* Mi señora se quedó dormida con una copa vacía... *(SALEN)*

LA VOZ.- A mi corazón adornaré
adornaré... adornaré... adornaré...

Flor esplendorosa

Ave candorosa

Friné... Friné... Friné...

(LA MANCA REGRESA INMEDIATAMENTE Y SE DIRIGE HACIA LA PUERTA CENTRAL).

LA MANCA.- ¡Fuera, borracho!... ¡Fuera!... ¡Fuera!...

LA VOZ.- ¿No vive aquí la candorosa y esplendorosa Friné?

LA MANCA.- ¿Queréis salir despellejado?... ¡Fuera, borracho!...
¡Fuera... Fuera!...

LA VOZ.- Perdonadme, honrosa dama... No hubo mala intención... Una vez conocí a una Friné que moraba por acá... Debo haberme equivocado... Aquella vez, como ahora, estaba yo casi delirante de ebriedad... Pero no hubo mala intención... ¡Feliz noche y Año Nuevo!

(LA MANCA SE QUEDA OBSERVANDO HACIA AFUERA A TRAVÉS DE UNA RENDIJA DE LA PUERTA CENTRAL).

LEONIDAS.- Parece que esta noche está cargada de sorpresas, don Joaquín...

DON JOAQUÍN.- Ver, oír y callar...

LEONIDAS.- Aunque la fuerza de la verdad no se puede detener por mucho tiempo... seguramente... algún día...

DON JOAQUÍN.- La verdad también se compra, muchacho... igual que los gobiernos... este, el anterior, el que viene... Todo se puede tranzar en este mundo, Leonidas... bueno, casi todo... por eso no hay que desesperarse... porque siempre hay lugar para las

avenencias materiales, siempre hay momentos para oportunidades de venta o de compra... dependiendo de la circunstancia...

*(LA OSCURIDAD SE VA HACIENDO MAYOR. POR UNO DE LOS LATERALES VIENE **DIANITA**. ES CIEGA Y SE DESPLAZA CON LA AYUDA DE UN BASTÓN).*

DIANITA.- Tía manca... tía manca... ¿Dónde estás, tía manca?... No puedo dormir, tía manca... Hay una cosa que me tiene con mucha intranquilidad ¿Por qué siempre todas se refieren a mí como "el encargo del doctor Muñoz"?... ¿Quién es el doctor Muñoz, tía manca?... Y respóndeme algo, por favor, tía manca: ¿Qué es ser un encargo?...

LA MANCA.- *(LLEVÁNDOLA HACIA ADENTRO)* Ya os explico, Dianita... ya os explico eso con mucho detenimiento...

(SALEN LA MANCA Y DIANITA. DESDE ADENTRO, POR EL OTRO LATERAL, SE ESCUCHA GRITAR A LANDA).

VOZ DE LANDA.- ¡Luna!... ¡Luna!... ¿Sabes quién está aquí, Luna?... ¿Sabes quién es la importante compañía, Luna? *(ENTRA LUNA MEDIO VESTIDO, SEGUIDO DE LANDA).*

LANDA.- ¡Yo lo vi, Luna!... ¡Nadie me lo puede negar, Luna!... Luego de desahogar mis complicaciones en la letrina, yo lo vi, Luna, cruzando el pasillo hacia el cuarto de la "máxima cortesana", con su traje militar, con cara de ebriedad pero solemne...

LUNA.- ¿Se puede saber qué pesadilla de demonio se te metió ahora en la cabeza?

LANDA.- ¡El Presidente, Luna!... ¡José Tadeo!... ¡El mismísimo benemérito, Luna!... ¡Está aquí, Luna!... ¡En pleno año nuevo, Luna!...

LUNA.- ¿El Presidente?... ¿Aquí?...

JOAQUÍN.- ¿Cómo que el presidente?

LEONIDAS.- ¿El presidente?

(LA LUZ DE LAS LÁMPARAS QUE QUEDAN ENCENDIDAS SE VAN CONSUMIENDO TAMBIÉN).

LANDA.- ¡Y yo desahogando mis complicaciones en la letrina!
(OSCURO TOTAL).

/

(MONAGUITA ESTÁ HACIA EL FONDO FRENTE A UN ESPEJO. AHORA VA VESTIDO DE CIVIL Y TIENE UNOS PAPELES EN LA MANO. HABLA EN VOZ BAJA Y REALIZA TODA CLASE DE GESTOS, COMO ENSAYANDO UNA CARACTERIZACIÓN. FRINÉ ESTÁ SIENDO PEINADA POR PERLOTA Y BERNADETTE POR ABRIL. LAS TRES ÚLTIMAS ESTÁN A MEDIO VESTIR. ES DE DÍA).

FRINÉ.- Hoy no parece un día martes... Los días martes suelen ser mucho más contradictorios... Yo nací un día martes y mi madre se murió el mismo día martes, para evitar morir posteriormente de vergüenza, por el futuro pecado que yo engendraba...

PERLOTA.- Amita... Tampoco parece que estamos en febrero... Mucho frío pal carnaval...

FRINÉ.- Febrero es un mes eunuco... un tiempo castrado... ¿Nadie ha sentido misericordia por los días que le castraron, en mala hora, al eunuco mes de febrero?... ¡qué cobardía!...

BERNADETTE.- Hace ya un mes, exactamente, cuando entraron aquí, por primera vez, ese par que llaman Landa y Luna...

ABRIL.- Sí, hace un mes... exactamente... desde que apareció también Leonidas, el cronista que trajo don Joaquín...

BERNADETTE.- Desde entonces ese par no ha dejado de merodear la casa a cada hora... acechando, hurgando... ¡Qué clase de fogosidad!

FRINÉ.- Lo bueno es que tienen con qué pagar su fogosidad, porque son muy dispendiosos... mucho dinero en la alforja para fortuna nuestra... ¿Qué será lo que buscan o esperan esos dos a nuestro alrededor?... De todas maneras, como medida de precaución ante tanta acechancia, he ordenado mantener a los perros a la entrada...

PERLOTA.- Amita... Abril no hace más que hablar del tal Leonidas... día y noche, noche y día...

BERNADETTE.- l'amour... l'amour... l'amour...

ABRIL.- Debo decir algo... Leonidas...

FRINÉ.- La manca dice que las calles están cargadas de rumores, que "la sangre amenaza"... represión... persecución en puertas... Últimamente todo apesta a rumores... Pero nosotras no vivimos precisamente de esos rumores, ni convivimos necesariamente con esos rumores... Somos y debemos ser completamente apáticas a esos rumores... El neutralismo y la indiferencia son, inevitablemente, condiciones y ventajas de nuestro antiguo oficio...

BERNADETTE.- ¿Dónde está la manca?

PERLOTA.- Está con Dianita, la cieguita que se está preparando...

ABRIL.- El caso es que Leonidas...

FRINÉ.- La manca debe estar explicándole a la cieguita que el doctor Muñoz -el principal comprador y dador de justicia ilegal republicana- es una suerte de príncipe encantado que muy pronto le va mostrar y hacer sentir toda la profundidad de su encantamiento... (RÍE).

PERLOTA.- (*REMEDANDO A DIANITA*) "Tía manca: ¿qué es ser un encargo?"...

BERNADETIE.- ¡Inocente criatura!...

ABRIL.- Lo que ocurre es que Leonidas...

FRINÉ.- Definitivamente... A Dianita la ceguera le concede algo de idiotez... Está bien que no vea lo que tiene y lo que ocurre a su alrededor... pero... ¿Cómo no va a percatarse de que no estamos precisamente evangelizándola, sino convirtiéndola, por encargo muypreciado del doctor Muñoz, en una dócil e instruida madamita?... Debería darse cuenta de una buena vez... y aceptar todo el ritual y su consecuencia... y evitarnos tanta fábula y tanto fingimiento fatuo... Hablando de fingimiento... (*DIRIGIÉNDOSE A MONAGUITA*) ¿Cómo marcha el encargo del poeta Arvelo?... ¿Ya sabes todo el discurso presidencial?...

MONAGUITA.- (*REPASANDO EL DISCURSO*) "Traigo la oliva de la paz para aliviar vuestros dolores"... "Y una voluntad firme y decidida"... "Nada hay que no ose acometer"...

BERNADETTE.- A don Joaquín le cautiva mi acento en el hablar... A mí me cautiva su dinero...

ABRIL.- Leonidas y yo...

FRINÉ.- ¿Se habrá visto alguien más oportunista que el poeta y secretario Arvelo?... Lisonjero hasta la saciedad... ¡laudatorio!... Adulón, servil y halagador como el que más, zalamero, obsequioso y hasta meloso con todo lo que tiene que ver con una mísera cuota de poder, tenga el apellido que tenga...

PERLOTA.- Amita... ¿Puede andar una meretriz en cuestión de amores?

BERNADETTE.- ¡Oh, mon Dieu!

ABRIL.- ¡Leonidas está dispuesto a todo!...

MONAGUITA.- "Nada hay que no ose acometer"... "Traigo la oliva de la paz para aliviar vuestros dolores"... (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 17-20 / Segunda parte. Cuadro primero. Febrero: pronunciamiento inminente, p. 21-23).

En estos tres ejemplos se evidencia cómo los niveles que plantea Lawson, desde las voces de los personajes creados tanto por Moreno, como por Sánchez, confrontan al receptor por medio de la correlación de las situaciones (acciones) generadas para el planteamiento de la acción dramática. -antihistórica-, ante las situaciones históricas. Es el tiempo y el espacio la apertura principal que instaura la teatralidad en el discurso, volviendo siempre presente la obra dramática: "es algo que está ocurriendo

en ese preciso momento, que vuelve a ser presente cada vez que leemos una obra dramática, o que la vemos representada.” (Lawson, ob. cit. p. 286). Con los ejemplos presentados se constata que no hay nadie que cuente lo que está sucediendo, el lector se entera de ello a través de las acciones por medio de los diálogos que ellos desarrollan en esa espacialidad: en el caso de *Gárgola*.

La obra se desarrolla en un solo espacio que permite ambientar: la sala principal alumbrada con velas de la casa de Melquíades, el espacio irreal donde se desarrolla el *Sueño de Melquíades*, y balcón hacia el exterior de la casa de Melquíades. (p.409).

El espacio de *Su Excelencia, Otelo-Páez* como indica su dramaturgo:

Habrà de circunscribirse, por lo menos, a tres secciones fundamentales:

- Una sección del patio de la casona donde destaca un pequeño escenario con su cortinaje, telones pintados en perspectiva y la típica concha del apuntador. Cubriendo el escenario se ve un tejado sobre el cual cae una parte del ramaje de algún árbol frutal característico.
- Una sección de los aposentos interiores de la casona, donde está el despacho del general Páez. Se distingue un amplio ventanal.
- Una sección entre el público. (p. 2).

Siendo el mismo autor, en 1858 Sánchez presenta otro espacio escénico:

Ventanales con postigos y puertas con aldabas. Un largo y ancho pasillo central que lleva a una puerta que da a la calle. Laterales que conducen hacia compartimientos interiores. Lámparas, muebles y demás objetos de decoración con insospechados matices de un vetusto “rococó”. (p. 3).

Estos son los sitios donde suceden los acontecimientos. Un espacio escénico y un espacio dramático. Un espacio teatral donde evolucionan los actores y en el que convencionalmente tiene lugar la representación. Y desde el espacio dramático, se presenta el mundo imaginario “antihistórico” y de ficción donde el texto sitúa la acción de la obra dramática y que el

espectador reconstruye con su imaginación, haciendo esa correlación ante el hecho histórico que presentan Moreno y Sánchez.

Cabe hacer la distinción entre duración y época: esa temporalidad. Citando a Matos (2005):

Hay que diferenciar entre tiempo dramático y tiempo de ficción. El tiempo dramático (o tiempo escénico) es la duración de la representación, medida en términos de reloj. El tiempo de la ficción (o tiempo referencial, época) corresponde al intervalo temporal que en la realidad duraría la acción representada, es decir, la duración correspondiente ocurriendo en la realidad. La época hace referencia al periodo histórico, al momento en que sucede la acción representada (Edad Media, siglo XXI, etc.). (p. 154).

En estas tres obras dramáticas, y partiendo de las distinciones del tiempo dramático y del tiempo de ficción, se consiguen que los discursos planteados por Moreno y Sánchez se desarrollan entre dos tipos básicos de temporalidad: *la continua y discontinua*. Ambos autores evocan a ambas temporalidades dentro del mismo discurso escénico. En el caso de la *temporalidad continua* ocurren en las obras dramáticas que el tiempo escénico no es igual al tiempo referencial: aunque la escena es única y no hayan saturaciones de elipsis: (Valencia Venezuela, hacia finales del año 1829 para *Su Excelencia, Otelo-Páez*. Abril, 1859. Ciudad de Barinas, durante la Guerra Federal para *Gárgolas* y un prostíbulo a las afuera de la ciudad de Caracas, desde enero hasta marzo de 1858 en *1858*), se constata que en el tiempo escénico referencial: los autores los plantean desde la contracción: algo que dura mucho está contado en poco tiempo (*1858*) y la extensión: un tiempo muy corto está alargado (*Su Excelencia, Otelo-Páez y Gárgolas*).

Con la *temporalidad discontinua* los dramaturgos utilizan algunos elipsis temporales: representación de la obra de teatro *Otelo* de Shakespeare dentro de los preparativos de la proclama que dará el General Páez con motivo de la separación de Venezuela de la Unión Colombiana en *Su Excelencia*,

Otelo-Páez. Las apariciones figurativas del personaje Monaguita dentro del prostíbulo, escenificando a José Tadeo Monagas y hacia el desenlace de la obra a Julián Castro, en 1858. *El Sueño de Melquiades* que vive Melquiades comenzado *Gárgolas* donde el personaje sucumbe ante su drama humano de jorobado. Así pues, se va presentando y desarrollando en la historia de cada una de las tres obras dramáticas los tres modelos que hacen que se desenvuelva la temporalidad discontinua: 1) la progresión “aristotélica”: presentación, nudo y desenlace, (en los tres textos dramáticos), 2) lo episódica o “épico”: se cuenta una historia desde diferentes planos (*Su Excelencia*, *Otelo-Páez*), es como si se estuviese viendo la obra desde puntos de vista diferentes y 3) fragmentaria o “impresionista”: construida mediante cuadros o partes (*Gárgolas* y 1858). Estas tres posibilidades de temporalidad se percatan desde las siguientes direccionalidades: a) lineal, b) reversible (flash-back), c) repetitiva y d) circular. Es por eso que el tiempo dramático tiene como base de su estructura a la escena, cuyo desarrollo temporal interno es, por definición, continuo, progresivo e irreversible, a diferencia del cine o el video donde, por ejemplo, es posible proyectar una secuencia en reversa. A partir del diálogo y las acciones, se presenta al receptor una historia cuyo antes y después quedan fuera del tiempo dramático, sólo resulta accesible a través de las palabras de los personajes que ayudan a crear los referentes necesarios para entender la situación y el conflicto, es decir, en palabras de Pavis (1980), que es “evocado gracias a la imaginación combinada del poeta y del espectador [o lector] que escucha e imagina una realidad referencial exterior al escenario”. (p. 54).

Otro aspecto a tomar en cuenta dentro de la estructura interna de la acción dramática en función del tiempo es el ritmo, que se refiere a la manera en la que el dramaturgo ordena los diálogos y configura los conflictos para que fluyan en una alternancia de intercambios que pueden ser más o menos rápidos, con lo que se contribuye a establecer la emoción, intensidad o

tensión de cada escena. Así, a través de un proceso de acción-reacción, el diálogo y las acciones hacen avanzar la historia hasta su desenlace.

La acción dramática expresa los movimientos que se originan en los niveles internos y externos de los personajes, dichos movimientos se determinan al plantearse preguntas como ¿Qué?, ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Cómo?, ¿Por qué? o ¿Cuándo? que, al ser respondidas, dan pauta a la construcción de lo que algunos autores llaman la frase dramática, que no es otra cosa que el planteamiento que en sí mismo contiene las características de la propia acción dramática, y a través del cual se hacen de manifiesto la anécdota y la trama. La acción dramática, finalmente, se ve determinada en cuanto a su progresión por el conflicto dramático. Su unidad consiste en su dirección hacia un solo fin y su totalidad la compone todo lo que se encuentra entre la primera determinación (acción) y la ejecución del hecho. Hay que ir hasta Pavis (ob. cit.), cuya preocupación por la acción proviene del análisis semiótico, para transitar el camino hacia una formalización que permita aprovechar el descubrimiento.

Por su parte Lawson (1976) y Ubersfeld (1989), señalan que tanto el espacio dramático, como el tiempo están necesariamente escindido en dos conjuntos, dos *subespacios* desde lo *temporespacial* dramático. Aquello que describen a través de esta escisión no es más que el conflicto entre dos personajes o dos ficciones, o entre el sujeto que desea y el sujeto deseado. Todo se reduce, en efecto, a un conflicto entre dos partes, es decir, dos espacios dramáticos, y toda narración no es otra cosa que la sintagmatización (*sucesión lineal*) de estas dos categorías. (p. 345-346).

Para que esta proyección del tiempo y del espacio dramático se realice, no es necesaria ninguna puesta en escena: la lectura del texto basta para darle al espectador una imagen espacial del universo y del tiempo dramático:

Este tiempo y espacio dramático lo construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor y de las acotaciones espaciotemporales con los diálogos (decorado sonoro).

Consecuentemente, cada lector y cada espectador tienen su propia imagen subjetiva del espacio dramático y por ello no es nada sorprendente que también el director de escena sólo escoja una posibilidad de lugar escénico concreto. Por esta razón, la buena puesta en escena no es –al contrario de lo que suele creerse– la que encuentra la mejor educación entre espacio dramático y espacio escénico (texto y escena). (Ubersfeld, ob. cit. p. 376).

Es así que para el estudio de la Historia oficial, desde esa mirada antihistórica que ha venido planteando la dramaturgia venezolana, es fundamental tener en cuenta tres elementos básicos: el espacio (dónde suceden los hechos históricos), el tiempo (cuándo suceden) y los protagonistas (quiénes son parte de los hechos), y que estos tres elementos se yuxtaponen con los que se generan en el discurso dramático. Los historiadores estudian el espacio y el tiempo desde los mapas, las etapas y épocas, teniendo en cuenta los diferentes espacios geográficos y algunos hechos que, por su importancia y sus consecuencias, marcan cambios de épocas. El dramaturgo estudia el tiempo y el espacio en un lugar y un tiempo no delimitado especialmente, sino que se crea en cualquier parte donde un personaje viva como constructo imaginario de lo humano, lo histórico y lo antihistórico. Es así la acción dramática constructora de lo antihistórico, presentando una nueva historia imaginada para la interpretación de los receptores que la reciben.

CAPÍTULO VI

EL PERSONAJE COMO CONSTRUCTO IMAGINARIO DE LO HUMANO, LO HISTÓRICO Y LO ANTIHISTÓRICO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS *GÁRGOLAS* DE XIOMARA MORENO, *SU EXCELENCIA*, *OTELLO-PÁEZ Y 1858* DE CARLOS SÁNCHEZ DELGADO

Pues el personaje jamás dejará de ser un representamen de lo humano...
Carmen Bustillo (1995). *El Ente de Papel. Un estudio del personaje
en la narrativa latinoamericana.*

Este capítulo busca hacer una reflexión sobre el estudio del personaje dramático; exaltando la manera en la que es presentado y desarrollado como constructo de lo imaginario, lo humano, lo histórico y lo antihistórico en las obras dramáticas *Gárgolas*, *Su Excelencia*, *Otello-Páez y 1858*.

Cuando se habla de personaje, hay referencias a muchas cosas a la vez, y es que quizás, como dice Baiz (2004); “el personaje, lo hace y lo construye cada autor en los distintos discursos que crean, donde no es posible, salvo por un acto de generalización abusivo, referirse a un objeto único y concreto”. (p. 304). El personaje, como objeto independiente es producto de un tipo de mirada, de una operación de observación y construcción. Mirada que, como sostiene Pavis (1980) más que observarlo, lo hace realidad. Existen para el autor, tantas posibilidades de entender al personaje, como “capas” abstractas puedan concebirse para mirarlo. El autor lo puede entender de la siguiente forma: Individuo-Carácter-Actor-Rol-Tipo-Estereotipo-Alegoría-Arquetipo-Actante.

Muchas descripciones “históricas” que se le dan al personaje parecen ser, simultáneamente, “variadas y polimórficas definiciones de personaje”, (ob. cit. p. 298). Por ejemplo, hace el seguimiento del personaje teatral desde la tragedia griega hasta los actuales días y encuentra, en su inventario, que el personaje se conceptúa con Aristóteles en la *Poética* como “ente no

definido”, cuya única caracterización surge de su relación con la acción, “puede haber fábula sin actores, pero no caracteres sin fábulas”, (1454 b). Mientras que el personaje de la literatura burguesa del siglo XIX corresponde, más bien, a una “esencia psicológica”. Pavis (ob. cit.) por su parte, sostiene que “lo que se entiende en un principio por el personaje en el teatro corresponde al simple papel dramático materializado en la máscara (sin atención al actor que representa ese papel), mientras que, posteriormente, el personaje designa al producto de una simbiosis en la que el actor y personaje se confunden”. (p. 403).

Las historias de los personajes no se ocupan únicamente del objeto (textual) personaje, sino que, paralelamente, y en vaivén, aluden a lo que Zeraffa (1971); ha denominado técnicamente la “persona”, una construcción del “hombre y su presencia en el mundo tal como el (autor) lo percibe de entrada y, en consecuencia, lo concibe”. (p. 328). Por otra parte Tacca, (1973), hace explícita la relación entre la concepción de la “persona” y la construcción que el personaje afirma. Citando de nuevo a Zeraffa, (ob. cit.), “el personaje en la mayoría de los discursos literarios transita en una “revolución” que va desde la observación positivista, pasando por la “reverie” simbolista, hasta la creación de influencia bergsoniana o freudiana”. (p. 333). Esa relación entre personaje y persona parece ser un producto del pensamiento preceptivo de cada época que ve los personajes como construcción ideal del hombre y, por consiguiente, como modelos deseados de la persona. De ahí proviene la identificación entre personaje de una época histórica dada, con el modelo de la “persona” que está vigente en ese momento. El personaje nace de una identidad: aquella que lo hace equivalente a *priori* a la “persona”. Es quizás esta operación la que le confiere su incuestionable “naturalidad” y, también, lo que conduce a no pocas confusiones teóricas, tal como observa Borque (1989): “...la equiparación personaje-persona en que se ha apoyado la sistemática aplicación de ciertos métodos de las ciencias humanas opera también por

reduccionismo violentando características intrínsecas del objeto de estudio”. (p. 112). Por su parte Hamon (1977) agrega: “las nociones de personaje y de persona se confunden perennemente. De aquí que una concepción del personaje no puede ser independiente de una concepción general de la persona, del sujeto, del individuo. (...)”. (p. 234).

Los personajes son eternos, pueden vivir más de mil años como Aquiles, o más de cien años como Sancho Panza, o Romeo, o la misma Julieta, incluso después de muertos. Las personas no. Y así, la ilusión de la personificación hace la ubicación en el discurso de los personajes de la dramaturgia. Puede decirse que al configurarse un “individuo” dentro del universo ficticio, una idea del hombre se ha convertido en una imagen del hombre, la cual ofrece un funcionamiento específico a su interrelación con otros elementos del discurso, y en su relación a su movimiento y jerarquización en la historia y la intriga, en la composición total del relato. Indica Baiz (2004): “la voz que me habla declara la existencia del narrador, y además, al “comportarse” como la voz de la “persona” (de ser su analogía), insuflándose vida, se la insufla al personaje”. (p. 110). De allí surgen analogías secundarias. El personaje es descrito como lo detallaría la memoria o la observación directa de una persona; de tal manera, el personaje es un ser construido de palabras; pero no solamente porque, como sostiene Vanote, citado por Baiz (o. cit.); “sean las palabras las que sirven de soporte a su representación, sino sobre todo, porque a través de las palabras nace la probabilidad esencial que hace del personaje un producto de la voz de la persona”, testigo irremplazable del personaje en cualquier género literario.

En el caso de la dramaturgia el personaje teatral desarrolla diferencias que lo distingue de los personajes construidos por autores en cualquiera de los otros géneros de la literatura. Como lo indica Ubersfeld (1989) “...el personaje de teatro no debe ser confundido con ningún discurso que sobre él

pueda construirse...” (p. 85). Se debe considerar como centro en el que se dan cita funcionamientos relativamente independientes que van a ser mostrados para la escena. Se parte entonces del enunciado que el teatro como texto no es teatro, se volverá teatro cuando vaya a escena, pero también se tiene presente que ese texto teatral sería esa fase inicial para el proceso de montaje y de futura representación.

En el texto teatral, interpretando la funcionalidad del personaje en dicho texto, se encuentra que no existe el personaje textual en toda su pureza, así como lo apunta Ubersfeld (ob. cit.), ese personaje tal como se presenta en la lectura viene acompañado por los discursos (interpretaciones) de que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. Esos discursos que lo acompañan serán tantos más variados cuanto más intensa y dilatada haya sido su carrera teatral. Con todo esto se afirma que la lectura actual no será simplemente la lectura de un texto, sino la lectura de un texto más el metatexto; y es precisamente esta suma la que sostiene los análisis de los personajes, incluso de los más clásicos y representativos del teatro. Ese metatexto será pues ir a ese comentario que consolida el texto a modo de expansión o explicación; por eso es que Ubersfeld (ob. cit.), puntualiza que “el ahondar en el metatexto permitirá descubrir las capas textuales que él ocultaba... (...) y por ende el funcionamiento metonímico del personaje puede ser metáfora de varios órdenes de realidades”. (p. 87).

En la dramaturgia el personaje es una empresa tan vasta como la que plantea el estudio de la dimensión literaria de toda la cultura. El personaje está presente en todas las historias ficticias, históricas, jurídicas y noticiosas del hombre. El personaje es pues, para decirlo con una metáfora semiótica, el producto de un desembarque inevitable, de una actorialización sin remedio y, por tanto, un objeto omnipresente y universal. (Ubersfeld, ob. cit. p. 88).

En estas tres obras dramáticas, los dramaturgos Moreno y Sánchez presentan sus personajes con los siguientes nombres ficticios. En el caso de

Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858 algunos con nombres de personas de la historia venezolana.

En *Gárgolas* se consigue a:

EUCLIDES: jorobado, secretario de Melquíades.

CELESTINO: campesino, sirviente de la casa.

BEATRIZ: veintiséis años, sobrina de Melquíades.

MELQUÍADES: dueño de la casa, encubre muy bien su joroba.

PAULA: actriz joven, con apariencia de prostituta.

En *Su Excelencia, Otelo-Páez* y en *1858* los personajes son:

EL APUNTADOR (Lic. Jaime Alcázar, mediana edad).

YAGO (Dr. Miguel Peña, 48 años).

BRABANCIO (Gen. Carlos Soublette, 40 años).

DESDÉMONA (Sra. Francisca Romero de Alcázar, joven).

OTELO (Gen. José Antonio Páez, 39 años).

TRES CABALLEROS ELEGANTES.

DOS DAMAS ENCOPEPADAS.

TRES ESPECTADORES INVITADOS.

DOS GUARDIAS Y FIGURANTES.

1858:

LA MANCA (Tiene un brazo más corto, cara de cínica, unos 44 años).

TOMÁS DE LUNA (Cara de matón, unos 37 años).

RAIMUNDO LANDA (Cara de verdugo inquisidor, unos 32 años).

PERLOTA (Belleza mulata, unos 21 años).

ABRIL (Rasgos indígenas, unos 27 años, enigmática belleza).

RAFAEL ARVELO (Cara de sátiro, unos 53 años).

BERNADETTE (Unos 24 años, rasgos muy europeos).

DON JOAQUÍN UTRERA (Estampa de ricachón, unos 53 años).

LEONIDAS (Cara de galán culto, unos 29 años).

FRINÉ MONTESANO (Unos 52 años muy bien conservados) .

MONAGUITA (Unos 58 años muy disimulados, "galán otoñal").

DIANITA (Trigueña ternura, unos 15 años).

DOÑA ANNETTA CAROFALO (Una gorda esfinge, unos 66 años).

EL DR. MUÑOZ (El morbo personificado, unos 64 años).

Tanto los personajes de Moreno como los de Sánchez son un constructo imaginado de lo humano, lo histórico y lo antihistórico; sin embargo en el caso de Sánchez, en ese mismo constructo hay referentes de entes que parten de personas que existieron en un determinado contexto histórico y cultural, como son el General José Antonio Páez, el General Carlos Soublette, el Doctor Miguel Peña, presentes en la obra dramática *Su Excelencia, Otelo-Páez y Rafael Arvelo en 1858*. De igual manera el dramaturgo nombra a otros personajes que forman parte de ese conglomerado "real" y referencial de los contextos y hechos históricos en el que ubica las piezas teatrales; estos son Simón Bolívar, José Tadeo Monagas, Julián Castro (presidentes los tres de Venezuela en momentos históricos diferentes), entre otros.

Los personajes son generalmente los principales portadores de significados de los universos ficticios en esa línea que va del autor y su referente al texto y de allí al lector, cuya recepción siempre implica un proceso de resemantización. Ya sea por analogía o por rechazo, el lector o espectador se "reconoce" en el personaje y pasa a una universalización de su yo: reforzando su propia imagen, se incrusta en moldes previos y sale de su aislamiento para formar parte de "la condición humana", de ese juego de alteridades que instaura el texto en el tiempo y en el espacio. Porque además el personaje es el eje donde confluye también una identificación del autor, quien necesariamente hace a su vez una proyección de su concepción del hombre y de sí mismo, su relación con los hechos históricos, aunque sea fragmentada, lo cual significa una última instancia de diálogo entre autor/lector a través de esos múltiples niveles de identificación que ofrece la

figura del personaje. “El personaje es ante todo lingüístico, no existe fuera de las palabras. (...) Sin embargo, negar toda relación entre personajes y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción”. Ducrot y Todorov (1974. p. 59).

No existe en el mundo un solo relato sin personajes. En *Su Excelencia, Otelo-Páez* se presenta un universo de personajes que existieron con el universo de personajes friccionados por Sánchez. Lo mismo hace en *1858*. En ambas piezas los hechos históricos “reales” (La Separación de la Unión Colombiana y antecedentes a la Guerra Federal) son contados de mejor forma por el relato de los personajes ficcionales y que por ende, interpretan múltiples variables sobre el hecho histórico en el que se desenvuelven. En el caso de Moreno, construye en *Gárgolas* todos sus personajes desde los múltiples niveles de reinterpretación e imaginación del hecho histórico: La Guerra Federal. Ejemplos:

En *Gárgolas*:

Melquíades desde el balcón, con él Paula y Euclides. Del grupo de jornaleros que oyen el discurso sobresale la figura de un hombre embozado, quien muestra una gran joroba.

MELQUÍADES: En nombre de Dios Todopoderoso, creador y supremo legislador del Universo, yo, fiel a los principios republicanos, y dispuesto siempre al sacrificio de mis bienes y de mi vida por la santa causa del pueblo, no vacilo ni un momento en obedecer su patriótico mandato. (*Aplausos.*)

MELQUÍADES: Ciudadanos, barineses, desde que Venezuela se constituyó en una nación independiente y soberana, ha existido en el seno de la asociación política un mal entrañado por el gobierno central.

No hay aplausos. Alguno que otro tímido que se corrige rápidamente.

MELQUÍADES: Las victorias siempre alcanzadas por el pueblo de nada le han servido. Porque al paso que se hacía desaparecer un gobierno personificado, le sucedía otro que no sustituía el principio personificador. Siendo la causa única del mal gobierno: un régimen centralizador.

EMBOZADO: ¡Es un discurso contra el gobierno!

MELQUÍADES: La agricultura es la ocupación primera y verdadera de los venezolanos, es la fuente principal de sus

riquezas, pero vivimos tiempos en que el comercio enriquece más que la agricultura.

EMBOZADO: ¡A nosotros no nos interesan las riquezas, y deje de hablar en contra de nuestro gobierno!

MELQUÍADES: Todos luchamos contra la usura, contra el alto interés del dinero, contra la industria ilegítima, cuyos enormes beneficios son incompatibles con cualquier otro bien que poseamos.

EMBOZADO: (*Burlándose*) ¿Nos va a hablar de negocios a nosotros? *Se oyen las risas generales.*

MELQUÍADES: Ante este estado de injusticia, ¡barineses, debéis levantar el estandarte de la libertad! Levantarlo del polvo de las pasiones inmundas con las que han querido adormecerlos cual si fueran niños de pecho. *No hay aplausos.*

MELQUÍADES: ¡Debéis sustituir el mal gobierno central por el gobierno federal y democrático!

EMBOZADO: ¡Es un federal! *Murmullo general de asombro.*

MELQUÍADES: Quien pone en manos del pueblo la dirección y el manejo de sus propios intereses, deslastrándose así de un pasado de infamias, de injusticia y de pobreza, con la Federación, por fin podremos ser libres para ser dueños de nuestros propios destinos. Por fin dejaremos de ser títeres en manos de supersticiones malintencionadas.

EMBOZADO: ¡Está blasfemando! ¡Son puras blasfemias!

MELQUÍADES: ¡Barineses! ¡Federación! La Federación encierra en el seno de su poder el remedio de todos los males. ¡Los remedia y los hará imposibles! (El Discurso, p. 436-437).

En Su Excelencia, Otelo-Páez:

EN UNA SECCIÓN ENTRE EL PÚBLICO, TRES ESPECTADORES INVITADOS VOCIFERAN DISTINTAS OPINIONES.

ESPECTADOR INVITADO 1.- En tal caso, si hasta ahora ha sido fácil probar que el Libertador se oponía a la monarquía, no lo será ya tanto en lo sucesivo...

ESPECTADOR INVITADO 2.- Aunque, también es preciso apuntarlo, el general Bolívar, en verdad, sobre todo en este tormentoso año veintinueve, ha dejado entrever, al respecto, no muy pocas contradicciones...

ESPECTADOR INVITADO 3.- Pero no hay que olvidar tampoco que el general Bolívar ha sido consecuente, en lo esencial, con una idea central que ha estado siempre plasmada en sus teorías constitucionales: un Poder Ejecutivo cuyo jefe sea vitalicio...

ESPECTADOR INVITADO 1.- Y lo vitalicio retrotrae, una y otra vez, por lo menos en algunas mentes, a la idea de la monarquía constitucional... *(RISAS.)*

ESPECTADOR INVITADO 2.- Aunque otros, con aguda perspicacia o más bien con gran dote de suspicacia, perciben y consideran -y es urgente sincerarlo ahora- que la conducta del General Páez, más allá de una pretendida imparcialidad, ha sido premeditadamente lógica...

ESPECTADOR INVITADO 3.- ¿Lógica? ¿Cómo lógica?

ESPECTADOR INVITADO 1.- Por supuesto que es lógica. Hay quienes, con alguna atribuida razón, consideran que al General Páez simplemente le convino apelar e invocar la autoridad soberana del General Bolívar, hasta hace solo unos tres o cuatro años, por allá en el año 25 y sobre todo en el año 26, cuando se dio el pleito mayor con Santander, cuando los sucesos de la mal llamada cosiata y peor denominada "Revolución Separatista"... *(RISAS.)*

ESPECTADOR INVITADO 2.- Aceptado ya el general Páez como jefe supremo por la muy encumbrada sociedad caraqueña... Y tranquilizado, sobre todo, por aquella célebre proclama de Puerto Cabello, donde el Libertador reconocía su autoridad... El General Páez ve ahora más que consolidada su aspiración a gobernar sin trabas en este territorio... Y es natural que no piense más en proyectos monárquicos ni mucho menos cesaristas... ¿Será un cesarismo patriótico? *(RISAS.)*

ESPECTADOR INVITADO 1.- Aunque el Libertador dice que el general Páez padece de un exceso de confianza en sus partidarios, a quienes llama "demagogos"... *(GRITANDO HACIA ADENTRO CON MARCADO DEJO DE IRA.)* El Libertador os llama "demagogos"... *(A LOS OTROS)* ¿Será una demagogia patriótica? *(CARCAJADAS DISPERSAS.)* (Escena 3, Cuadro 2, p. 19-20).

En 1858:

PERLOTA.- Amita... ¿No es verdad que dicen que donde hay traición habita el maligno?

BERNADETTE.- La felonía es un sentimiento muy oscuro y l'amour una locura sublime...

ABRIL.- ¡Leonidas se ha vuelto loco!...

FRINÉ.- *(A MONAGUITA)* De todas maneras tú sigues recitando el caudillo y yo sigo recitando la nación, que ahora no reconoce sino que sentencia... ¡Oh mutaciones, mutaciones, capaces de camuflar de súbito cualquier apariencia!... También me ha informado Arvelo que a un soldado mal afamado, pero con

grandes dotes histriónicas, le han encomendado, como medida disciplinaria, que recite al General Castro... Así se darán las cosas... Todo concebido por Arvelo, para que el benemérito no sienta el frío y pesado vacío que se le avecina para el 9 de febrero... ¡Cuánto pesa un día!...

PERLOTA.- Amita... ¿Pesa más un día que un hombre?

BERNADETTE.- ¡Oh, mon Dieu!

ABRIL.- Tengo presentimientos de lo que puede pasar, porque Leonidas...

FRINÉ. (*DÁNDOLE UN MANOTAZO A PERLOTA*) No es simplemente peinar el cabello, negra... es masajear el alma del cabello... Todo tiene alma... como en el arte, como en el teatro, como en la ópera... (*DE NUEVO A MONAGUITA*) A propósito... ¿Ya tienes la melodía del Conde de Luna?... (*MONAGUITA ASIENTE*) Esa gorda italiana que parece una esfinge no debe tardar en llegar... Como sabes, la gorda italiana quiere oírte cantando, a capella, algo de la melodía del aria del Conde de Luna... En mi caso me ha encomendado un trozo de Leonora... (*GESTOS DE EXTRAÑEZA ENTRE LAS DEMÁS*) Quiero decir... que interprete a Leonora... en "El Trovador"... Una nueva ópera del más afamado compositor italiano del momento: Giuseppe Verdi... me ha dicho la gorda italiana que se estrenó en la Italia hace cinco años y que aún sigue cosechando éxito... Ella quiere estrenarla aquí en Caracas, precisamente en estos tiempos de tantas convulsiones... Creo que me dijo que para el mes de agosto, como parte de la reapertura del Teatro Caracas... ¡Qué mística por el arte la de algunos como la gorda italiana!...

PERLOTA.- Amita... A veces tienes tanta gracia en el hablar...

BERNADETTE.- El arte... l'amour... ¡Oh, mon Dieu!...

ABRIL.- Nadie conoce lo que siente Leonidas... Nadie lo sabe cómo yo...

FRINÉ.- (*A MONAGUITA*) ¿Sabes cómo se llama la gorda italiana?... Doña Annetta Carofalo... Carofalo... "caro" en italiano significa algo muy querido... y "falo" ya ustedes saben muy bien lo que es... "Querido falo"... (*RÍE*) Además, doña Annetta es "viuda de Ferretti"... Ferretti... Parece que el marido tenía no sé qué nexos, por el ala materna, con el actual pontífice de Roma... sí, con el Papa en persona...

PERLOTA.- Amita... o que llaman Papa no es un hombre, ¿verdad?

BERNADETTE.- ¡Oh, mon Dieu!...

ABRIL.- Ahora mismo Leonidas ha de estar... Sí, seguramente... Sólo yo sé lo que está tramando...

FRINÉ.- Esa doña Annetta Carofalo, viuda de Ferretti, huele demasiado a recto prestigio y recta moral, de modo que, cuando

llegue esa señora, las quiero a todas con la mejor gala de rectitud y con la mejor cara de rectitud... todo el recato y decencia que sea posible... Porque hay un pontífice de por medio... Ya he dicho a la manca que por ninguna razón deje escabullir algún comentario impertinente, que permita conexiones con su pasado gris en España, antes de su expulsión de la congregación benedictina, cuando la sorprendieron masturbando a una novicia con un relicario... (RÍE) La cieguita, como sabemos, cree que es sobrina de la manca... y está ya adiestrada para acatar todo rasgo de apariencia al respecto... Tú, negra, fingirás lo de siempre... mi cuota de cooperación con los hambrientos liberados, gracias a la Ley de Emancipación de la Esclavitud... Abril, como siempre, si es intimidada, afirmará que surgió desde la selva mágica e indómita hasta mis mágicas y prodigiosas manos... Igual que Bernadette... Que vino de un naufragio en las antillas al regazo de mi plácida morada... Y de mí, pues... la gorda italiana sólo conoce lo referente a mi vida... artística... "Friné Montesano"... "Viuda de Lagrange"... Lo demás... por su desmedida rectitud... ni siquiera se atreve a sospecharlo... (Segunda parte. Cuadro primero. Febrero: Pronunciamiento inminente, p. 24-25).

No se puede dissociar nunca al personaje del contexto. El contexto donde se coloque al personaje, -en cualquier género de la literatura-, va estar siempre conectado con la realidad, generando así, en el discurso, su propia realidad. En tal sentido, es interesante que un semiólogo como Hamon (1977. p. 10) afirme que el personaje es siempre la confluencia de un "efecto de contexto" a través de la reconstrucción de relaciones semánticas intertextuales que opera, y que en esa actualización de significaciones se puede abarcar toda la Historia de la Cultura.

En la dramaturgia, a la hora de la creación de personajes, algunos dramaturgos toman directamente de la vida real varios o la totalidad de sus personajes. Esa utilización teatral de un personaje resulta algo muy distinto del conocimiento que un autor tenga, al principio, de dicho personaje. Cual fuera el caso, de que el personaje sea sacado de la vida o sea producto de la imaginación, lo importante es que el personaje teatral esté sin contratiempo al servicio absoluto de seducir, convencer, o dominar; debe graduársele de manera que sus motivaciones resulten verosímiles. No sujeto autónomo en el

texto dramático, sino un eje sujeto-objeto. Entonces se tiene presente que el personaje es un elemento importante del discurso literario. En el género de la dramaturgia, y en correspondencia a esta investigación, la galería de los personajes teatrales se apuntan a cuatro tipos, según la clasificación que le hace Pinto (2004), en su ensayo *El texto teatral*. Estos son:

LOS INMUTABLES: los que son semejantes a sí mismos desde el comienzo de la acción teatral hasta su conclusión.

LOS EVOLUTIVOS: que sufren –bajo una influencia moral o social– una transformación progresiva.

LOS CONTRADICTORIOS: que viven en una lucha constante consigo mismos, los subjetivos, que exponen facetas opuestas, inesperadas, tan lógicas como su vida misma, que se muestran desconcertantes a lo largo de toda la historia.

LOS VACÍOS Y VENCIDOS: de toda sustancia, de toda realidad psicológica, personajes-símbolos, personajes-ideas, personajes-títeres. Personajes derrotados ante los hechos históricos. (p. 110-111)

Entre estas cuatro variantes se desenvuelven primordialmente los personajes del teatro contemporáneo y moderno, desde esa afirmación de que es el personaje el segundo elemento más importante dentro del mundo dramático. Se afirma a su vez que un personaje X, puede tener todas estas características, claro está con predominio de una sobre otras, y se convierte en el punto de partida del análisis como unidad del texto literario y como unidad de la escenificación, que como se sabe será encarnado en la figura de un actor. Esa noción del personaje cambia pragmáticamente por la relación al horizonte de expectativas de una cultura y por relación a la competencia de los espectadores: el sentido que adquieren los personajes de una misma obra es diferente, en su ser intrínseco y en las relaciones que pueden establecer con otros, en las distintas lecturas, en las distintas

interpretaciones y desde la clasificación clásica de la presentación de ellos: *protagonista, antagonista, secundarios, colectivos y alegóricos*⁵.

Esa conexión que debe existir entre texto-realidad: personaje-persona, debe estar envuelta, citando de nuevo a Pavis (1980); por un número ilimitado de características psicológicas, morales, sociológicas, que va desde la realidad o hechos vividos del autor, hasta la realidad o realidades del lector o lectores/espectador o espectadores. De una u otra manera el personaje como indica Ubersfeld (1989) puede hacer del individuo “un elemento muy determinado de un proceso histórico”, (p. 89); es decir no consiste solamente en remitir a un referente histórico por medio del “efecto de realidad” (p.89) de su individualidad concreta, sino en mostrar la inserción del individuo en un contexto socio-histórico determinado. Ese contacto que hace el personaje con el individuo en el fijado contexto y que llega a trascender, se genera por la misma evolución que él mismo posee. Prosigue con un análisis del propio concepto de personaje cimentado sobre los términos de la retórica latina *persona, character y typus*⁶.

⁵ **Personaje Protagonista:** es el personaje principal. Es quien representa a una de las fuerzas que normalmente existen en la obra dramática, y que se encuentran en conflicto.

Personaje antagonista: es también un personaje importante y representa la otra fuerza que lucha. Es entonces quien se opone al protagonista, está en contra de que él logre sus fines.

Personajes secundarios: son aquellos que no representan una de las dos fuerzas en conflicto, sino que se suman a una de las dos, dando su apoyo ya sea al protagonista o al antagonista.

Personajes colectivos: son un tipo de personaje que, a pesar de ser una sola persona, representan a muchas otras; es como si fuera la encarnación de un grupo. Puede ser, por ejemplo, un representante del pueblo, o de los súbditos del rey.

Personajes alegóricos: constituyen la encarnación de aquellas cosas abstractas, que no son personas. Evidentemente, estos son personajes simbólicos, a los que se les dan características de aquellas cosas a las que representan. Ejemplo: *La Muerte*, representada en una mujer vestida de negro, que aparece de pronto. (Diccionario de la Real Academia Española, 2000).

⁶ Términos desarrollado por Robert Abirached en su texto *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1993).

La Era Burguesa: el personaje atrapado por la Realidad, el autor emprende la idea principal: el hombre. La Modernidad, en su afán taxonómico, va a tratar de constreñir al personaje dramático en los estrechos límites de su realidad. Desde este punto de vista pasará revista a una serie de representativos dramas burgueses para mostrar cómo se ha constituido el personaje de este nuevo teatro en los comienzos de su historia y cómo ha impuesto después su reinado correlativamente al primer desarrollo de una civilización universal. Y así hasta el Naturalismo. (Abirached, 1993. p. 43-44).

La palabra personaje era imprecisa, según Abirached (ob. cit.); en sus orígenes designaba una dignidad o beneficio eclesiástico, antes de significar persona importante o famosa, solo en tercer lugar remite a una “persona ficticia, hombre o mujer, que actúa en una obra dramática”. (p. 44). Y después en pintura o tapicería, a las figuras de las historias que en ellas se representan. Y parece ser que fue bastante tarde cuando se aplicó al poema narrativo y a la novela. Todas las acepciones tienen en común el indicar una confrontación entre el hombre real y las imágenes de sí mismo, engrandecidas o ejemplares, obtenidas por imitación y sometidas a reconocimiento. En las diferentes lenguas europeas, se ve como estas palabras aluden a veces a palabras descriptivas de su actividad y otras a sustantivos. Por ejemplo Aristóteles en la *Poética* hablaba de actantes, actores o dicentes, locutores lo cual viene a decir que no distingue en absoluto entre el papel y su encarnación.

“El personaje se concibe así, como una figura surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo”. (Abirached, ob. cit. p. 45).

La condición del personaje no se modifica demasiado en el teatro europeo. Hasta el siglo XVIII, el teatro representa las acciones a distancia de la realidad. Lo que varía según los países y el momento histórico es el estilo de interpretación, la representación, el contenido atribuido, los términos de realidad, verdad y ficción, la composición del público y el crédito que concede a la imagen teatral, pero existen esquemas generales y estructuras

permanentes que fundamentan la unidad del fenómeno dramático en Europa, se encuentran desde la antigüedad grecolatina hasta la época clásica, y las revisiones que han sufrido después no han cuestionado sus elementos constitutivos.

El teatro entra en una crisis endémica y se cuestiona la noción misma de representación, el hecho de cómo se podrá devolver al personaje su plenitud, si sus referencias tradicionales a la realidad se embarullan cada vez más. Se plantea la necesidad de devolver la vida a un arte que no existe sin un público en colectividad.

A partir de ese momento se producen constantes y diversas reacciones hacia la rigidez de un concepto que ha perdido su razón de ser en un mundo sacudido por sucesivas convulsiones capaces de desbordar los antiguos y tranquilizadores límites de la realidad no sólo por parte de los dramaturgos, sino también por el resto de oficiantes del hecho teatral.

El personaje habla y, al hablar, dice de sí mismo una serie de cosas que se pueden comparar con las que los otros personajes dicen de él, analizando su contenido psicológico con sus interlocutores o con otros personajes. Para comprender la relación entre personaje, su discurso y el contexto sería preciso paralizarlos, pararlos en seco y dar marcha atrás en sentido contrario. En el discurso del personaje no sólo se debería ver una suma de informaciones que permitan descifrar su carácter o su psique, sino que sería puntual observar, en sentido inverso, el conjunto de sus rasgos distintivos, sus relaciones con los otros personaje y, en definitiva su situación de palabra que permita entender un discurso, por los demás, indeterminado.

Citando de nuevo a Ubersfeld (1989):

El discurso del personaje remite a un referente psicológico, ciertamente, pero este referente psicológico no es del orden de la psique individual; de ahí la necesidad de instrumentos más atinados, más adecuados que los de la psicología clásica. La hermenéutica psicológica del discurso del

personaje no descubrirá nunca ser singular sino más bien una situación. (p. 45).

Cada vez que un personaje habla, no habla él solo; el autor habla simultáneamente por su boca: “de ahí el dialogismo constitutivo del texto de teatro”. (ob cit. p. 101).

El texto dramático entonces crea un “mundo ficticio”, “imaginario”, en el sentido de que lo que cuenta “no sucedió verídicamente” y esos personajes “no existieron”. Los criterios que rigen su existencia textual son perfectamente compatibles con los que rigen el mundo de la realidad en la respectiva comunidad cultural para ese desarrollo antihistórico de la obra dramática ante los hechos históricos. Puede decirse que ello es aplicable a cualquier “nivel” de verosimilitud según los agrupa Caller (1975): “el social, el cultural, las convenciones de género y las intertextualidades”. (p. 632) Siempre se trata de re-elaboraciones sobre patrones de coherencia “natural” o “artificial”.

Abirached (1993) expondría en relación al tema que:

El personaje no está hecho para suscitar una credibilidad absoluta, ni en el orden psicológico ni en el orden moral. Demuestra, más que conmovir, e invita a comprender y desmontar los engranajes de la realidad. Como resulta captado a través de una red tupida de relaciones con seres, objetos y lugares, está a la merced del menor cambio de uno de estos factores, que le pone en movimiento; como está atrapado en una cadena de hechos que tiene su propia lógica, independientemente de la suya, aparece bajo una luz que sirve para aclarar el desequilibrio que le amenaza o arrastra. Su retrato es dinámico y revelador por sistema: saca a la luz lo que está oculto y vuelve inteligible lo que es irracional... El proceso que Brecht entabla al teatro aristotélico parece a primera vista bastante extraño: no contento con razonar en los mismos términos que Aristóteles, de quien toma prestada en particular su distinción entre lo épico y lo dramático, parece retomar a su cargo la mayoría de sus preceptos fundadores para atacar, arropado por ellos, las desviaciones modernas de la mimesis, como la ha corrompido la dramaturgia burguesa. Es sabido que en la base del sistema brechtiano está el principio cardinal de

imitación, aplicado sobre el escenario a las acciones de los hombres mucho más que a la pintura de los individuos mismos... En torno al cuerpo-teatro, el aparato escénico se simplifica. Es porque el escenario cruel no pretende ya convocar, más allá del actor, y sumergiéndolo, las grandes efigies de la naturaleza y las instancias primordiales del inconsciente. En lugar de figurarlas, las muestra en acción tal como pueden ser captadas cuando se amasan en los miembros mismos y la respiración de un hombre. La única arquitectura que le conviene a partir de ahora es de carne y hueso: el esqueleto es su único practicable, y el volumen delimitado por sus confines su laberinto exclusivo, trazado en el vacío del aire o propagado su sonido a través de las ondas inmatrimales. Artaud cambia la fórmula y dirá ahora de buena gana: "el personaje en el teatro será anatómico o no será". (p. 56-58).

El personaje no se confunde con las otras unidades o sistemas en los que se puede figurar. El personaje es un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre. Al personaje se le puede considerar, en cierto modo, como una abstracción, como un límite, como un cruce de series o funciones independientes, o se le puede considerar, indica Ubersfeld (1989) "...como un conglomerado de elementos no autónomos; en cualquier caso, será imposible negar su existencia, decir que una noción **a** es la relación, la adición o el producto de los elementos **b** y **c** no quiere decir que **a** no exista: ($a = b + c$; $a = b \text{ por } c$; $a = b : c$)". (p. 87-88).

El personaje es así una producción no una sustancia, siendo un cruce de funciones o, más concretamente, la intersección de varios conjuntos, no significa que no se le deba tener en cuenta, aunque sólo sea desde el punto de vista lingüístico: el personaje es el sujeto de la enunciación. El personaje es el sujeto de un discurso que viene marcado con su nombre; es el sujeto de análisis.

En *Gárgolas*, Xiomara Moreno crea ese imaginario, ese mundo ficticio que desde el rol de los vencidos, los personajes desarrollan el hecho histórico de la Guerra Federal como *discurso doméstico* que forma parte de

una de las tantas características de las que se apropia la antihistoria: constructora de visiones e interpretaciones históricas por medio del discurso dramático.

Celestino va encendiendo las velas. Se adivina la siniestra figura de Euclides en la oscuridad.

EUCLIDES: ¿Por qué vienen a molestarme?

CELESTINO: Perdóneme.

EUCLIDES: ¿Qué quieres? ¿Desde cuándo se entra sin avisar antes?

CELESTINO: Yo no sabía que había alguien aquí.

EUCLIDES: Tú nunca sabes nada. ¿Por qué enciendes tantas luces?

CELESTINO: Está por llegar usía Melquíades.

EUCLIDES: Sí, sí, viene, pero no es para que incendiemos la casa en su honor, ya se encargará él de incendiarnos a nosotros.

CELESTINO: Yo sólo estoy obedeciendo las órdenes de la señorita Beatriz.

EUCLIDES: Tú lo único que haces es obedecer, así todo es muy cómodo. Tu señor Melquíades, tu señorita Beatriz mandan y tú obedeces. El pobre Celestino... Ah, yo quisiera ayudarte, pero desgraciadamente no eres muy inteligente, y el poquito de entendimiento que te queda lo usas igual que una bestia, para obedecer.

CELESTINO: Y en nombre del señor que sea siempre así.

EUCLIDES: A veces me pregunto si no sería bueno golpearte, pero ni siquiera así, no tienes remedio. Y yo no puedo dedicarme a aclararte los sentidos. Son muchos años que estarían en contra de esa ardua tarea. Mucha miseria en un solo cuerpo. Me das lástima, Celestino. Siempre inclinado, humilde y obediente.

Celestino como respuesta va a salir.

EUCLIDES: Espera, ¿qué es eso de tener iniciativa?, aún no te he dado la orden de marcharte.

CELESTINO: Perdóneme, pero no he terminado de encender las luces de la casa, y la señorita Beatriz quiere que todo esté iluminado para cuando llegue su tío.

EUCLIDES: Beatriz, tanta poesía en un solo nombre. La blanca Beatriz. La única que podrá sacarnos del infierno, pero que se dedica a hacer de la llegada de su tío todo un acontecimiento. ¡Beatrice! ¡Mi Beatrice!

CELESTINO: Usted está hoy muy extraño. Es como si la llegada del señor no le gustara. Y perdóneme, lo siento, no debo meterme en lo que no me incumbe. Pero es que su manera de hablar. ¿Me permite que vaya a terminar lo que empecé?

EUCLIDES: Todavía no. El infierno estará bien iluminado para cuando llegue el señor.

CELESTINO: Es pecado hablar así.

EUCLIDES: *(Cínico)* Pecado, sacrilegio. Celestino, me atemorizas. Logras que tema perder el cielo. Aunque no sé si los jorobados van al cielo. Verdad que sería injusto, pero si nos dejan entrar, entonces ya no sería el cielo.

CELESTINO: Usted se burla hasta de las cosas sagradas.

EUCLIDES: Yo puedo hablar de cosas sagradas sin burlarme, pero quizás no sean tan sagradas para ti.

CELESTINO: Lo sagrado es la religión, la iglesia, los santos, la familia, también el trabajo.

EUCLIDES: El honor, la patria, el gobierno, la tierra, el pan. ¿Qué más falta por nombrar?

CELESTINO: Todas esas cosas que nos hacen buenos.

EUCLIDES: A mí nada de eso me hace ser bueno. Y ya cállate, eres tan cándido que me provoca golpearte. Aprendiste bien tu lección, sabes llamar trabajo a tu humillación y familia a una camada de perros hambrientos que, aunque labran la tierra de sol a sol, no tienen ni para llevarse un pedazo de arepa a la boca. Y la miseria que comen se la deben a lo que puedes llevarle de tu propia comida a esta casa.

CELESTINO: Pero estamos así es por la guerra. (La llegada del Tío, p. 410-412).

De igual manera sucede en los dos textos teatrales de Carlos Sánchez Delgado, donde la presentación de personajes ficticiales como “reales” construye un propio discurso de enunciación y de inserción del individuo en ese específico contexto socio-histórico determinado.

SE ESCUCHA UNA MARCHA TRIUNFAL DE LA ÉPOCA. UN CENITAL ILUMINA AL APUNTADOR, QUIEN SE ENCUENTRA HACIA UN EXTREMO DEL PATIO CON UN LIBRETO EN LA MANO. TODO LO DEMÁS PERMANECE EN PENUMBRA O SEMIPENUMBRA.

EI APUNTADOR. - *(CON SOLEMNIDAD.)* ¡Honorables invitados! ¡Una bella y fresca tarde dominguera para una velada tan especial!... He de presentarme, pues debo la cortesía... Licenciado Jaime Alcázar para servirles... Apuntador en esta jornada, pero también oficiante civil superior de protocolo, archivo y correspondencia del despacho de su excelencia... casi me salió en verso, ¿verdad? Bien, debo decirles y anunciarles que su excelencia ha tenido a bien encomendar la construcción de este pequeño teatro que hoy se abre aquí, en este anchuroso patio, en

esta su no menos majestuosa casona. Su residencia predilecta en esta bella, señorial y trepidante ciudad de Valencia. Y para conmemorar tan digno acontecimiento, su excelencia, que es un condecorador conspicuo de los valores de la Cultura Universal más excelsa y sublime, ha seleccionado y preparado él mismo la representación de... *(ASUME LA POSTURA Y EL TONO DE UN PRESENTADOR DE CIRCO.)*... nada más y nada menos que... "La Tragedia del Moro de Venecia"... *(DE NUEVO SOLEMNE.)* Y ha querido reservarse su excelencia, para sí, para despliegue de su consabida capacidad histriónica, la recitación y encarnación del bravío moro Otelo, secundado por el siempre ecuánime, armonioso y cordial general Carlos Soublette, en el papel del no menos imponderable Señor Brabancio, padre de Desdémona, mujer del moro. El sagaz, ilustre y sapiente doctor Miguel Peña, consejero entrañable de su excelencia, en la difícil interpretación del pérfido Yago, alférez del moro. Mi honorable esposa, Francisca Romero de Alcázar, descollando su natural belleza y talento como la espléndida mujer de su excelencia... eh... quiero decir... Desdémona, mujer del moro... *(COMO RESPONDIÉNDOLE A ALGUIEN.)* Sí, mi esposa. ¿No parece? ¿Por qué?... Ah, sí, siempre juntos, siempre muy unidos, nunca-nunca nos separamos... para nada... eso es mucha verdad... En todo y para todo... Todo el que nos conoce lo comenta... definitivamente... Así mismo lo dicen... Que lo nuestro es una unión impertérrita... Eso mismo dice mi madre: un matrimonio sólido y definitivo... ¿Qué cosa dice? ¿Cómo?... Es que no le oigo bien... ¿A qué viene eso? ¿Por qué me pregunta si es tan sólido y definitivo como la unión colombiana? *(TRANSICIÓN RAPIDA. VUELVE AL TONO CEREMONIAL.)* Eh... En lo que respecta a los demás papeles, los mismos serán interpretados por otras distinguidas personalidades de nuestra sociedad valenciana... El decorado ha sido ejecutado por el señor Pedro Castillo, miembro también de una familia muy apreciada de nuestro entorno, todo un abolengo artístico... Debo decirles, finalmente, que su excelencia, además de la declamación y de la recitación dramática, es, como sabemos, un digno cultivador de la música... Excelente violinista, toca el piano con enorme y diestra soltura, barítono privilegiado para ejecutar las más difíciles y enrevesadas arias de la mejor ópera europea... Cantador pundonoroso en fiestas y saraos, porque para él los ornamentos y el protocolo ligados a la posición y a la jerarquía del poder, no son frenos de la espontaneidad y de la frescura del talante noble netamente humano... Por eso siempre ha compartido su dote y carisma artístico con su pueblo, ese pueblo que lo ha glorificado como el magnificante héroe vivo que es y siempre será... Así que, al final, habrá el deleite del canto

operístico de su incansable excelencia, quien en esta oportunidad entonará una parte de "El Barbero de Sevilla" de Rossini y algunos fragmentos del "Don Juan" de Mozart y del "Orfeo" de Claudio Monteverdi, que dicho sea de paso nada tiene que ver con aquel Monteverde realista que hizo capitular al Generalísimo... Ahora sí, la velada prometida por su excelencia. Celebremos infinito todo este obsequio virtuoso del Ciudadano Esclarecido. Y deseemos que no desmaye nunca hasta completar sus esfuerzos, para culminar la obra útil y digna de la civilización venezolana. ¡Viva el Excelentísimo Jefe Superior Civil y Militar de Venezuela, General en Jefe benemérito José Antonio Páez!... ¡Corran cortinas!... Da inicio ahora... con toda formalidad... con toda solemnidad... "La Tragedia del Moro de Venecia"... ¡Corran cortinas!... ¡Corran Cortinas!... *(SE INTRODUCE EN LA CONCHA DEL APUNTADOR.)* (Escena 1, Cuadro 1, p. 2-4. *Su Excelencia, Oteló-Páez*).

Se tiene entonces un personaje que se construye sin violentar -por ahora- en absoluto la noción de persona. Su funcionalidad en el discurso dramático es la de justificar la peculiaridad ficcionalizada de José Antonio Páez; él también se ficcionaliza, adquiriendo espacio propio fundamentalmente a través del recurso de la yuxtaposición, el cual lo va diseñando para definirlo como producto del lenguaje. Recurso magistralmente dominado por Carlos Sánchez Delgado en toda su obra. La yuxtaposición imprime un ritmo desde las primeras páginas del discurso para así proporcionar imágenes claves del personaje y marcar la mirada de su evolución en correspondencia con los hechos históricos que se indican y que entablan la ficción. En 1858:

*(VUELVE LA MANCA. HACE UNA SEÑAL A LANDA Y A LUNA PARA QUE ENTREN HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES. ÉSTOS LO HACEN CON GRAN CAUTELA, SIEMPRE VIENDO HACIA LA PUERTA CENTRAL. CONTINÚAN LOS TOQUES SOBRE LA PUERTA. LA MANCA VA DE INMEDIATO Y ABRE. ENTRA **RAFAEL ARVELO** CON LARGA BARBA Y CABELLERA POSTIZA).*

ARVELO.- ¡Un Feliz Año Nuevo, Manca!

LA MANCA.- *(EN VOZ BAJA. CERRANDO LA PUERTA)* ¿Señor Rafael Arvelo?...

ARVELO.- Sí...

LA MANCA.- ¿Y vuestra guarda custodia?

ARVELO.- (*DESPOJÁNDOSE DE LOS ATUENDOS POSTIZOS*) Mis dos escoltas se rezagaron un tanto porque vieron venir gente algo cerca de nosotros, no sabemos si es alguien que viene para acá también, ¿quién sabe?... Pero nadie me vio de cerca, nadie me reconoció y aquí estoy... ¡Listo para solazar y esparcir la carne con el espíritu del año nuevo!... ¡Benditos sean la madrugada y el camuflaje! ¡Porque nos permiten estas licencias a los hombres públicos!...

LA MANCA.- Claro, no vaya alguien a decir que el "tremendo" poeta Rafael Arvelo, "fácil y elocuente trovador", y para gravedad del caso, Secretario del Interior y Justicia, anda justo en la madrugada del año nuevo, hacia las entradas de Caracas, en una casa de dudosa pero resguardada reputación... Tan lejos de esa otra cara, tan aburrida y comprometida de la cosa oficial, de la moral republicana... (*RIE PÍCARAMENTE. SE ACERCA HACIA UNA DE LAS MESAS, AGARRA UNA COPA, UNA BOTELLA Y SE DISPONE A SERVIRLE UN TRAGO*).

ARVELO.- No envenenes, picuda...

LA MANCA.- (*HALAGÜEÑA*) Es de imaginar que "el fácil y elocuente trovador" habrá desbordado hoy, más que nunca, alguna de sus musas en el Palacio de Gobierno, con motivo del agasajo oficial del año nuevo...

ARVELO.- (*JACTANCIOSO*) Desde luego... Delante de todos los invitados el Presidente me ha rogado, una y otra vez, que repitiera y repitiera, casi hasta la infinitud, la última sextilla de un brindis que recité el 7 de julio del año pasado, en un banquete ofrecido al Ministro Representante de los Países Bajos...

LA MANCA.- (*ACERCÁNDOLE LA COPA*) ¿Y se puede saber qué decía esa última sextilla del brindis, señor Arvelo?

ARVELO.- (*SE INSPIRA Y RECITA*)

"Pasemos, pues, a otra cosa;
Bebamos la copa henchida
Porque a Monagas, su esposa
Y su familia querida
Conceda el cielo una vida
Dilatada y venturosa."

LA MANCA.- ¡Bravo!... Sin duda una muy elegante manera de pedir y demostrar la incuestionable adhesión a un régimen, que según algunos "angelillos" que vienen por aquí, "se tambalea día a día desde las alturas"...

ARVELO.- (*DESAHOGÁNDOSE*) ¿Para qué negarlo aquí, precisamente aquí, donde venimos a desembarazarnos de tanto falso pudor?... (*SACA UN HABANO E INICIA LOS PREPARATIVOS PARA ENCENDERLO*) Es un verdadero

privilegio poder venir aquí, aunque sea secretamente y en un instante, a deshacernos de las clasificaciones sociales y morales, del maldito protocolo y de la maldita conveniencia política... De hecho, nadie, ni siquiera mi mujer, me creería que puedo hablar con alguien tan simple como tú, así, sin más ni más, sin la reserva, la distancia y el estigma del "poeta" o del cargo público "de extrema confianza"... (*PROCEDE A ENCENDER EL HABANO. FUMA. MÁS CONFIDENTE*) Aquí no lo puedo negar, manca... ¿Cómo lo voy a negar aquí, precisamente aquí?... Aunque me pase todo el día negándolo, sobre todo en los últimos meses, a todo el que me hace la inevitable pregunta: "¿Cae el gobierno o sigue el gobierno?"...

LA MANCA.- ¿Y cae el gobierno o sigue el gobierno? (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 11-13).

En el enunciado teatral de un personaje se da una presencia del discurso cuyo estatuto es heterogéneo. Junto al discurso subjetivo se dan *discursos citados*: discursos sacados de la opinión común, de la sabiduría popular aforismos, proverbios, máximas—enunciados todos ellos en tercera persona, distanciados como elementos objetivos. No obstante, al menos en el teatro no estrictamente convencional, esta unidad es más aparente que real. Ubersfeld (1989) argumenta que: "El discurso teatral, aun el más subjetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad o, más frecuentemente, de la capa social en que evoluciona el personaje". (p. 91). Se puede decir que lo que se llama el conflicto interior del personaje no es otra cosa en la dramaturgia que una colisión de discursos. Se encuentra a cada paso un hecho básico, el texto dramático se asienta en el discurso dialogado, incluso en el monólogo el discurso del personaje es dialogante, implícita o explícitamente. Cualquier análisis que se aprecie de un mínimo de exactitud deberá mostrar que el discurso del personaje no consiste en una tirada interrumpida sino más bien en una yuxtaposición de capas teatrales diferentes que se integran en una relación generalmente conflictual. La relación discurso del personaje-diálogo es una verdadera relación dialéctica, es imposible analizar el discurso de cualquier personaje

como si de un halago aislado se tratase, y lo que permite relacionarlo con otros discursos no es otra cosa que su heterogeneidad.

El personaje no solamente se le escruta desde ángulos y disímiles, sino que, además, su definición padece del espejismo de la circularidad: se asume que se trata de un objeto unívocamente definido, mientras que en la práctica, el concepto de personaje suele describir objetos diversos, surgidos en el vaivén de los cambios de perspectiva. El pensamiento preceptivo, de cada época, constituye la silueta sobre el cual se dibuja el personaje posible y se hace carne el personaje realizado.

Un personaje “correcto” de la comedia, del drama, o de un género cualquiera ha sido, para el ojo de cada época, un personaje que tiene derecho a existencia. Un personaje incorrectamente construido ha desmerecido no pocas veces el estatus de personaje, siendo condenado a no ser más que un error, un esbozo fallido, un manchón en el lienzo. Esa es la razón por la que, a la hora de considerar la evolución del personaje, se dirige la mirada hacia el discurso preceptivo. Discurso de larga data, como se sabe, que se extiende desde la *Poética* con sus consideraciones acerca del personaje, que según como Aristóteles (1998), sugiere cuatro condiciones para la adecuada construcción del personaje: “debe ser bueno, apropiado, semejante y constante”. (p. 86). Se despliega así una extensa serie de normativas a la que se han sumado sus aportes dramaturgos, escritores y filósofos que han sistematizado las condiciones de existencia del personaje de la comedia, de la tragedia, de la novela y, hasta del guion cinematográfico. Es por esto que las situaciones son las que hacen que el personaje se vuelva un elemento que enuncia, que emite un discurso partiendo así de sus características y condiciones de existencia.

Dice Pavis (1980) en su imprescindible diccionario que el concepto de personaje, aunque es probablemente la noción dramática que parece más evidente, sin embargo es una de las que presenta mayores dificultades

teóricas. La paradoja del personaje teatral deviene de un efecto casi holográfico compuesto a partir de la acción, la palabra del autor y un imaginario colectivo que completa esa quimera que etimológicamente remite a la idea de máscara, alusión a la potencialidad de “algo” que espera ser rellenado, completado: la encarnación del actor. Sin embargo, el personaje dramático insiste en presentarse como una realidad autosuficiente desde sus comienzos allá por la Grecia clásica hasta la actualidad, a pesar de la crisis de identidad individual y colectiva que constituye al individuo.

Concibiendo en las obras dramáticas que se estudian al personaje como constructo de lo imaginario, lo humano, lo histórico y lo antihistórico, se consiguen entonces entes generadores de un discurso que emiten juicios ideológicos, que parten desde las situaciones donde se encuentran, y cuya premisa es interpretada por un interlocutor en relación con las otras marcas o condiciones de todo mensaje. Y todos se convierten en personajes “vencidos”, desde ese rol de resistencia ante los hechos históricos de Venezuela, que han escogidos estos dramaturgos para desarrollar las obras referidas. Son personajes que se interpretan a través de la imaginación, de lo que se percibe de él a través de las situaciones que el texto propone, y también de la relación que se establecerá futuramente con el actor y el lector-espectador. El personaje en el teatro venezolano pasa a la encarnación. Entre la palabra y el cuerpo. El personaje actual se ha dividido entre palabra y cuerpo, potencia y acto, entre ilusión y realidad.

Sánchez en esa presentación, y a su vez en el desarrollo de sus personajes desde el rol de los vencidos ante los hechos históricos, premisa que el autor ha perfeccionado en su dramaturgia antihistórica, debate el enunciado del fracaso repetitivo de las situaciones históricas. Sánchez afirma que la historia de Venezuela se fundamenta en un constante repetir de hechos históricos, desde los grandes problemas universales del hombre, que se vuelven temática para la dramaturgia: la política, el poder, el dinero, la

religión, la traición, el amor, entre otros. Por eso sus personajes como protagonistas de ese afán de entender la verdad histórica realizan trazos complejos, definidos en su cotidianidad y habitantes del margen, ya sea más allá del orden social que impera, o que son ilustres personajes en lugares socialmente lejanos a su envergadura. Estos personajes parecen ser lo que no son, se reconocen como producto de algo y, en general, parece haberseles negado la intimidad; son ese representamen, ese constructo, esa similitud de lo humano:

SOUBLETTE.- General, si me permite, yo quisiera decirle... es una cosa de... ¿cómo decir?... Un cierto conflicto de lealtad... a pesar de tantas cosas... mi amistad con el Libertador... y no sé qué hacer con eso, sinceramente, mi general...

PEÑA.- Definitivamente el calor aquí resulta endemoniado...

PÁEZ.- ¡Lealtad! ¡Exactamente, Carlitos! ¡Lealtad! ¡Muy de acuerdo contigo! Como Dominga, la madre de mis muchachos. Leal conmigo toda la vida. Esa mujer ha llegado a fustigar las ancas de un caballo durante leguas y leguas para salvarme el pellejo. Claro, eso fue en otro tiempo. Y Dominga sabe que a pesar de las lejanías y avatares yo siempre estoy muy pendiente de los muchachos y que le pongo oficio al corazón en esa materia. Y Barbarita es la dama que es. ¡Lealtad, lealtad y más lealtad! Muy bien, Carlitos, me encanta que no haya "divergencia crónica" como dice Peñita...

SOUBLETTE.- *(MIRA HACIA PEÑA Y ÉSTE LE SONRÍE CON IRONÍA.)* Disculpe, general... La verdad es que... Claro, yo sé que hay cuestiones en la Política que...

PÁEZ.- Exactamente, Carlitos... La Política... Y créeme que Peña aquí presente hasta me ha insistido en la necesidad de curtir en ti el cuero para la política... Así me lo ha dicho... curtir el cuero para la política... *(SOUBLETTE LANZA DE NUEVO LA MIRADA HACIA PEÑA Y ÉSTE LE SONRÍE UNA VEZ MAS IRÓNICAMENTE.)*

PÁEZ.- ¿Y? ¿Quién sabe? Tal vez, digo yo, más adelante... Peña dice que es posible en unos quince años aproximadamente, Dios mediante, después de unos dos o tres períodos de gobierno mío, podríamos apoyarte para una eventual presidencia tuya... *(SOUBLETTE LANZA OTRA MIRADA FULMINANTE HACIA PEÑA QUIEN VUELVE A SONREÍRLE.)*

PÁEZ.- Y, como también dice Peña, en Política hay que calcular los dividendos a futuro y no solamente en el presente. Y es tan así como el que se planta sobre una tierra y dice: esta tierra es mía.

Darse cuenta de la propiedad, del poseer. Y quiero que lo mío sea mío hoy, mañana y siempre. Y si uno no piensa en el "siempre", entonces, ¡carajo!... se queda uno en un pedacito e' tierra, en un conuco miserable, soñando con ser un hacendado... Y no puede quedarse uno toda la vida en la duda de aquel ser o no ser: o es conuco o es finca, ¿pero conuco y finca a la vez? Nunca. ¿Dónde y cuándo se ha visto? Y si uno es hacendado, Carlitos, quiere tener, por naturaleza, la finca más grande de la comarca... La ambición, que es humana y lo sabemos... Y cuando se quiere tener la finca más grande de la comarca, se da uno cuenta que alguien se adelantó... Siempre hay alguien que se nos adelanta, Carlitos... Y afortunadamente hay alguien que se retrasa con respecto a uno también... bien lo dice Peñita... Y entonces uno persuade y uno pacta con el que se adelantó, no con aquel que se retrasó... Lo dicho, como en la política... Y también lo dice muy bien Peñita... Negociar, ceder o sacrificar en procura de una ganancia posterior... Y, en tal caso, negocio o pacto entre mayores por no decir gigantes. Y es que no todos pueden poseer y atesorar la finca más grande, Carlitos, ojalá se pudiera, pero no es así y nunca será así. Y si uno ya no tiene el conuco sino la mejor y la más grande finca de la comarca, no va uno a platicar asunto alguno con los conuqueros, no va uno a privilegiar el conuco... La ambición tiene su jerarquía, por eso es que únicamente se hermana con una ambición de la misma talla. Y esa es la verdadera razón por la que los bastardos no son herederos. ¡Excelsas palabras de Peñita! (Escena 5, Cuadro 4, p. 38-39. *Su Excelencia, Otelo-Páez*).

De igual manera en 1858:

(MONAGUITA SE INTRODUCE DE NUEVO, TAMBALEANTE, HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES).

LANDA.- ¿Cómo es que le dicen al loco este que me hizo confundir la otra vez?...

LUNA.- Monaguita...

LANDA.- Ah, sí, Monaguita... "Artista de la escena y cantante lírico, como él mismo dice... Intérprete consagrado de cualquier papel o rol que se le otorgue... Hace poco lo vimos fingiendo un cura en la "boda eclesiástica" de la cieguita con el doctor Muñoz... *(RÍE)* Sí, intérprete consagrado... Pero ahora que tumbaron al gobierno va a tener que cambiar de personaje... Ya no se debería llamar Monaguita, sino Castrito... *(RÍE)*.

DON JOAQUÍN.- *(A ARVELO)* Castro es un ladino desvergonzado... En la mañana, cuando entre con su ejército triunfante a Caracas, asistirá a un *Te Deum* que se oficiará en la

Catedral... Nada de raro tendría que... (*LE HABLA MÁS EN SECRETAMENTE*) Friné no le desprecia precisamente... Además, al fin y al cabo las meretrices son completamente apáticas, neutrales, indiferentes... Y como Castro sabe muy bien estar con dios y con el diablo... Parece que el general desahoga un secreto delirio ardoroso por acá, cada vez que viene a principios de año o por la cuaresma... Con esa que llaman Abril... la misma que Friné, según me han dicho, no dejó escapar con el cronista, Leonidas, a quien en mala hora traje hasta aquí... Sí, nada de raro tendría que ese ladino desvergonzado viniera primero a visitar al diablo... ¿Y si apareciera por aquí?... ¿ahora mismo?...

ARVELO.- (*PONIÉNDOSE DE PIE DE REPENTE*) ¿El General Castro?... ¿Aquí?... ¿Ahora mismo?

(*AL OÍRLO, LUNA Y DESPUÉS LANDA, SE PONEN DE PIE Y SE MUESTRAN MUY ALERTAS. AFUERA HAY RUIDO DE CABALLOS Y LADRIDOS DE PERROS. LUEGO LOS TOQUES EN CLAVE SOBRE LA PUERTA CENTRAL. ENTRA LA MANCA*). (Segunda parte. Cuadro segundo. Marzo: Revuelta y revolcón, p. 33-34).

Es por esto que este autor trabaja, independientemente de la distancia temporal de la pieza, personajes similares a la realidad, pero se permite resaltar la cara oculta de dichos personajes y en su trazo aparece en muchos casos rasgos del esperpento: personajes frustrados y marginados que resisten desde esa alteración de la historia oficial. Definidos así desde sus carencias, gustos, manías o defectos, y siempre en relación con el tiempo que transcurre en el drama: en cómo lo conciben, lo usan o simplemente lo viven. Son personajes que casi siempre recurren a la imagen que creen irradiar para intentar reconocerse. Estos personajes, concebidos como una gran individualidad, son tan detallados en sus anhelos y tan cercanos a su viaje, que en el fondo son representación de grupos de la sociedad. Como diría Piñero (2017) en *Claves de la dramaturgia de Carlos Sánchez Delgado*: “En líneas generales, parecen marcados por la providencia, el rito o el tiempo, entretenidos en discernir los signos de los tiempos e incapaces de lograrlo, personajes indignos queriendo hacerse dignos...” (p. 82).

De igual manera sus personajes “históricos”, son el centro real de la pieza, como en el caso de José Tadeo Monagas “El Benemérito” y Julián

Castro, ambos expresidentes venezolanos, cuyas majestades se ven comprometidas a través de las trampas políticas que se tejen en torno a ellos en 1858. Un ejemplo también de la importancia de los personajes ausentes se encuentra en *Su Excelencia, Otelo-Páez*, donde las reacciones y la relación de todo el resto de los entes con Simón Bolívar y sus planes separatistas condicionan todo el drama. Es Simón Bolívar un personaje que no forma parte del drama, sino de la situación histórica concreta.

En estas dos obras dramáticas se hace presente la anulación de la distancia con respecto al espacio (Venezuela), pero se marca claramente la distancia temporal, esta elección ubica al lector-espectador en situaciones concretas de la historia del país, extremadamente delicadas, que marcaron el desarrollo republicano y cuyos protagonistas han pasado a ser parte de la historia con toda la idealización que les confiere el tiempo. Sánchez elige estas situaciones, quizás por el increíble paralelismo que se podría encontrar en la sociedad política venezolana al momento de escribir dichas piezas; y escoge a estos personajes y los humaniza, degradando la idea en que se mantiene el consciente colectivo, para dotarlos de debilidades, miedos y carencias, y desde allí construir las situaciones dramáticas, generando de forma indirecta una relectura de esas situaciones críticas de la historia.

Con este tipo de piezas teatrales, frecuentes en la primera década del siglo XXI, Carlos Sánchez Delgado hace transitar a personajes vinculados a la historia por espacios no “convencionales” respecto a su rol, haciendo el autor uso del discurso dramático para desarrollar los conflictos en toda su magnitud. El posicionamiento del personaje que habita el espacio metateatral permite de una forma más cruda exponer necesidades y deseos básicos que persigue, y su comunicación verbal en ese plano cumple una función didáctica-ideológica. Lo mismo pasa con Xiomara Moreno en *Gárgolas*, una pieza de finales del siglo XX.

La apuesta de estos autores se completa en la medida que se desdibujan los límites entre el espacio ficcional y la ficción dentro de la ficción histórica. Los ejemplos abundan en estas tres obras dramáticas, pero por señalar uno: proponer en *Su Excelencia, Otelo-Páez* a José Antonio Páez como actor de una representación teatral *Otelo*, con su respectivo Yago, Desdémona, etc. También se encuentra ese tratamiento en 1858 en el juego de máscaras sociales y de esconder lo evidente entre los visitantes del Burdel a las afueras de la ciudad.

En *Gárgolas*, Moreno presenta esa evocación al teatro, en el rol de Paula, una actriz reconocida en la Caracas de 1859. El hecho de la ficción teatral dentro de la historia hace nacer en Melquíades un entusiasmo:

en escribir algún drama que represente nuestra situación actual. No imaginas las ideas que se me han venido ocurriendo; Paula se emociona mucho cuando le cuento; está ilusionada con ser la protagonista y que yo mismo me encargue de todo. Veníamos en el viaje hablando de crear una compañía de teatro, que pudiera ser itinerante, que viajáramos por las ciudades y otros países. Paula es un polvorín de ideas. (La llegada del tío. p. 417).

Desde el punto de vista de conformación de los personajes, estas obras antihistóricas son de una considerable complejidad estructural, y se establecen dos niveles de paralelismo histórico desde sus protagonistas, uno entre los personajes metateatrales y el personaje principal de la ficción, haciéndolos coincidir en sus estrategias y objetivos, y otros entre los personajes del drama y la faceta pública de representantes políticos de la actualidad. De manera que se confiere al público un rol de espectador activo de la época, o casi un “espectador”, como lo definía Azparren (2000).

Las jerarquías y estatus de las relaciones entre los personajes son claras en todo momento, en el ámbito de las situaciones de acción. En cambio, desde el punto de vista de dichos personajes en el drama, el análisis y la separación es mucho más complejo, ya que los personajes de Sánchez, como los de Moreno, en estos tres textos, poseen, fascinantes arcos

dramáticos y todos sufren tantas modificaciones que, salvo el rol protagónico que es relativamente de fácil diferenciación, los siguientes roles son más difíciles de separar, abriendo un rico territorio para la dirección de la puesta en escena.

Estudiar el personaje en estas tres obras dramáticas de estos dos dramaturgos, ofrece una óptima oportunidad para rastrear una construcción que -siempre sustentada en la articulación de recursos particularizadores- transitan el camino que lleva de la “persona” al “personaje”, en una exacerbación de la autonomía de las leyes que configuran su funcionamiento. Estos autores plantean personajes de carácter complejo y variable; parecen física, emocional y conceptualmente en mundos de paraciencias. Son como muñecos o juguetes de la dinámica social, en la que ante todo deben mantener su rol. Parecen no plantarse nunca la posibilidad de abandonar, ni siquiera en las situaciones más extremas.

Se saben atrapados, vencidos y a su vez resistiendo en la diferencia que hay entre sus expectativas puestas en la vida y en sus anhelos y la realidad “presente” que los limita, en cualquiera de los planos del drama. Son así, entre ellos reconocidos como parte de “familias”, sectas, logias, algunos de ellos más claramente definidos en los propios diálogos, como en el burdel de 1858, en el que, a pesar de estar en el margen, no se perciben como distintos o ajenos, sino como una posibilidad real y muy cercana para cualquiera, y ese tratamiento pudiera ser la clave para que siendo casi esperpénticas, desde ese tratamiento antihistórico estas tres obras dramáticas, funcionen como un espejo social confiable.

Particularmente Xiomara Moreno en *Gárgolas* presenta a los personajes en un constante enfrentamiento de situaciones dentro de la obra, con elevado nivel de abstracción y contrariedades laberínticas. La dramaturga les otorga un momento sublime como “El sueño de Melquíades”. Entendiendo por sublime aquello que te supera y es colosal y extraordinario.

Como lo definiría Burke (2001):

El poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible; el asombro es el efecto de lo sublime, es su efecto más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto. (p. 42).

Por eso en “El sueño de Melquíades” los personajes afloran realmente de manera sorpresiva y drástica sus demonios, verdaderas inquietudes de vida, para así localizarse en la estructura “lógica” de la obra dramática, con la fuerza de la realidad y sus cambios imprevistos. Moreno hace que sus personajes se interroguen, se cuestionen y reflexionen en esta escena sobre las vivencias suprasensibles, aquellas que son limitadas por el hecho histórico que los oculta: la Guerra Federal.

Al igual que en Sánchez, en Moreno, sus personajes están caracterizados con rasgos precisos. Ambos autores, hacen énfasis en los atributos que más utilidad tengan para la vivencia del desconcierto, ante la historia oficial que buscan desmontar. Cobra un particular sentido como rasgo actitudinal porque las cosas cambien, y que a su vez el lector-espectador no deje de presenciar al personaje en esa analogía con lo humano, ante verdades históricas extraídas de ese desmontaje de la Historia oficial. Por ejemplo en *Gárgolas*:

EMBOZADO: ¡Se está burlando de nosotros! ¡No dejemos que continúe!

MELQUÍADES: ¡La Federación nos quitará todos los males que nos aquejan por culpa del gobierno central!

EUCLIDES: ¿Le quitará la joroba?

EMBOZADO: ¡Sí, la joroba!

MELQUÍADES: ¡Los males sociales...!

EMBOZADO: ¡La joroba! ¡Tiene joroba! ¡La joroba! ¡Es jorobado!
La multitud sigue el corillo del personaje embozado.

MELQUÍADES: Esto es un complot.

EMBOZADO: La joroba es un mal social.

MELQUÍADES: *(Intentando recomponerse)* Este es un discurso al cual yo he convocado.

EMBOZADO: ¡Para arruinar nuestra ciudad!

MELQUÍADES: ¡Yo cumplo con mi deber político! ¡Con el deber patriótico con el pueblo que me escucha y que necesita el liderazgo que yo represento! *Gran abucheo de la multitud.*

EMBOZADO: ¡Nosotros somos el pueblo y no nos gusta lo que nos dice! ¡Usted es un amarillo traidor!

MELQUÍADES: Me niego rotundamente a oír lo que ese sujeto tenga que decir. Señores, háganlo callar.

EMBOZADO: Tiene miedo de nosotros. El jorobado no quiere que lo descubramos.

MELQUÍADES: ¡Ese sujeto! ¡Ese sujeto sólo busca que tomen el camino engañoso del gobierno centralista!

EMBOZADO: ¡El único engaño es usted!

MELQUÍADES: ¡Barineses debéis levantar el sublime estandarte de la libertad para conquistar la soberanía arrebatada!

Abucheo general.

EMBOZADO: ¡No lo oyen!

MELQUÍADES: En mi dignidad.

EMBOZADO: ¡Muerta la dignidad!

MELQUÍADES: ¡Háganlo callar!

EMBOZADO: ¡Los federales son todos unos traidores, y el pueblo no tiene nada que ganar en esta guerra!

MELQUÍADES: ¡Háganlo callar! ¡Háganlo callar!

La muchedumbre agitada grita, abuchea, no lo escucha.

MELQUÍADES: *(Grita)* ¡Manden a callar a ese maldito jorobado!

Silencio repentino.

EMBOZADO: Usted me llama jorobado a mí, pero yo no soy jorobado.

El embozado se muestra como Celestino que deja su pecho desnudo. La multitud está expectante. Melquíades aturdido.

MELQUÍADES: Celestino, eres tú.

CELESTINO: Señor, usía, gracias a Dios, yo no tengo joroba, pero usted sí.

MELQUÍADES: ¡Eso no es verdad! ¡Yo no soy jorobado! ¡Yo no tengo joroba!

Euclides quita la capa del cuerpo de Melquíades dejando ver que no lleva el jubón de hierro y se ve perfectamente la joroba.

LA MULTITUD: ¡La joroba! ¡Tiene joroba! ¡La joroba! ¡Es jorobado!

MELQUÍADES: Protesto... *Sonido de caballos que llegan.*

MELQUÍADES: ¡Los federales, llegan los federales!

Sonido de disparos, caballos, gritos. Los personajes corren a esconderse, menos Melquíades.

MELQUÍADES: ¡Ojalá acaben con todos!

Cesan los sonidos, bajan las luces. Luz cenital sobre Beatriz.

BEATRIZ: Su cuerpo cayó al piso al mismo tiempo que los jinetes del Apocalipsis se arrojaron contra la ciudad. La polvareda hizo un torbellino rojizo que cegó mis ojos por un momento. Los gritos, los caballos, los disparos, los gritos, el galope, los cuerpos pesados de los caballos cayendo a tierra, el silbido de los machetes en el aire, el golpe seco cuando eran asestados en los cuerpos, la sangre a borbotones, chorreando como manantiales rojos y negros. Charcos y quebradas que se secaban haciendo costras en los hombres desfigurados, en las figuras amputadas. De la nada apareció la miseria en seres descalzos, apenas vestidos, con la delgadez del hambre y del paludismo. Sus caras como cueros, sus ojos sin brillos, desdentados y mal hablados, tomaban a las mujeres, arrastradas por los cabellos. Se hundían los puñales con gran velocidad. Era demasiado vertiginoso, corrían los invasores, la pólvora y el estruendo de los cañones que ensordecían. Los fusiles desde las ventanas. El crujido del cielo. No era sólo él quien caía. No era sólo una ciudad más que desaparecía. La guerra, la peste, la muerte, el fin y el comienzo del tiempo. El mundo se estaba acabando y era imposible arrodillarse a rezar porque a todos nos había llegado la hora, y todos, todos, estábamos perdidos.

“Qué pena, Padre nuestro,

Y qué vergüenza

El que por tanto dar,

Se te haya dado

Tan desalentadora recompensa”.

Se lee en un gran cartel proyectado: BARINAS FUE DESTRUIDA EN AGOSTO DE 1859. (El Discurso. p. 438-441).

En Su Excelencia, Otelo-Páez:

CAMBIO RAPIDO DE ILUMINACIÓN. SE ESCUCHA LA MÚSICA RENACENTISTA. VUELVE LA ACCIÓN AL PEQUEÑO ESCENARIO. EN ESCENA DESDEMONA Y OTELO. UN TELÓN PINTADO AL FONDO RECREA LA HABITACIÓN DE LA PAREJA.

DESDEMONA.- ¿Habláis de matar, mi señor?

OTELO.- ¡Sí, de matar hablo! (*VOLTEA HACIA EL PÚBLICO Y LE HABLA MÁS COMO PÁEZ QUE COMO OTELO.*)

PÁEZ.- ¡Es un mal que hay que exterminar! ¡Es inevitable! ¡Se desea con demasiada vehemencia! (*ENTRA EL APUNTADOR.*)

EL APUNTADOR.- Honorables invitados. Su excelencia lo que desea es reiterar algo que ha sido suficientemente reiterado: "Si la separación de Venezuela es un mal, ya parece inevitable"...

DESDEMONA.- Entonces, ¡el Cielo tenga piedad de mí!

EL APUNTADOR.- ¡Patria y Constituyente! ¡El General Páez Presidente! ¡Voto franco! ¡Voto franco! *(SALE EL APUNTADOR POR UN MOMENTO Y APARECEN EN ESCENA EL GENERAL SOUBLETTE Y EL DOCTOR PEÑA. SE DIRIGEN INMEDIATAMENTE AL PÚBLICO.)*

SOUBLETTE.- En verdad no se trata del capricho de un solo hombre. Es decir, la separación no es solo un capricho del general Páez.

PEÑA.- ¡Es todo un pueblo clamándolo con vehemencia!

PÁEZ.- Que cada uno reflexione y adopte la conducta que mejor le convenga. Pero por más vueltas que se le quiera dar a esta situación, no se encuentra en ella sino una revolución... ¡Y no hay que temerle a la palabra! ¡Una revolución que nació hace tres años!... ¡Una revolución que ya estaba decretada y adoptados los medios para llevarla a efecto!

DESDEMONA.- ¡No, mi señor! ¡Nunca os he ofendido jamás en mi vida!

OTELLO.- ¡Cambias mi corazón en piedra, y vas a hacerme cometer un asesinato en lugar de un sacrificio! *(DE NUEVO HABLA COMO PÁEZ.)*

PÁEZ.- ¿Hasta cuándo tanto sacrificio sangriento, horroroso y desgraciado?

PEÑA.- ¡La Unión Colombiana sí luce como el capricho de un solo hombre! ¡Un sueño necio y nefasto!

SOUBLETTE.- La... La idea... La idea es legitimar a la mayoría...

DESDEMONA.- ¡Oh, desterradme, mi señor, pero no me matéis!... ¡Matadme mañana!... ¡Dejadme vivir esta noche!.. ¡Media hora tan sólo!

OTELLO.- ¡Demasiado tarde!... *(LA AHOGA.)*

DESDEMONA.- ¡Oh Dios!... ¡Dios!... ¡Dios! *(DESDMONA TERMINA DE DESPLOMARSE Y QUEDA EN EL SUELO. ENTRA REPENTINAMENTE EL APUNTADOR. VIENE TOCANDO UN ENORME TAMBOR COMO SIGUIENDO EL COMPÁS DE UN RITMO FÚNEBRE. DESPUÉS DE VARIOS GOLPES AL TAMBOR SE DIRIGE AL PÚBLICO EN TONO GRAVE Y DENSO.)*

EL APUNTADOR.- Honorables invitados. Acaba de morir un sueño necio y nefasto. La vieja república está ahí, moribunda... Y moribunda se tambalea... Moribunda remueve su cimiento para refundarse y renacer... *(CAMBIA EL TOQUE DEL TAMBOR HACIA UN RITMO MÁS FESTIVO. GRITA.)* ¡Viva la Tercera República! ¡Patria y Constituyente! ¡El General Páez Presidente! *(SALE.) (OTELLO SE REINCORPORA Y SE LLEVA LAS MANOS A LA CABEZA.)*

OTELO.- ¿Qué hice? ¿Qué hice? ¡Oh, Desdémona! ¡Muerta!
(FUERA DE LA ESCENA SE ESCUCHAN VOCES.)

VOCES.- ¡Moro estúpido! ¡Te engañaron como a un imbécil! ¡Era casta, moro! ¡Te amaba, moro cruel!

OTELO.- *(MUY SOBREACTUADO.)* ¡Demonios!... ¡Asadme en azufre! ¡Sumergidme en las simas profundas del fuego líquido! ¡Oh, Desdémona! ¡Muerta!

PEÑA.- ¿Qué es lo que hay que sumergir verdaderamente en las simas profundas del fuego líquido? ¡Tanto sueño necio y nefasto! ¡La Unión Colombiana, por ejemplo!

SOUBLETTE.- Es evidente que la divergencia es mayoritaria.

VOCES.- Adiós, moro necio... necio... necio...

OTELO.- *(MÁS SOBREACTUADO AÚN.)* ¡No, no! ¡Que no se desvanezca todavía esta aparición celestial! ¡Una palabra o dos antes de que partáis!... *(AHORA LE HABLA AL PÚBLICO CON TOTAL NATURALIDAD, MAS COMO PÁEZ QUE COMO OTELO.)* He rendido un importante servicio a la patria y eso lo saben todos. Pero no hablemos de eso... Os lo suplico; cuando narréis estos acontecimientos, hablad de mí tal y como soy; no atenuéis nada, pero tampoco añadáis nada por malicia. Si obráis así, trazaréis entonces el retrato cabal de un hombre verdadero. Y un hombre verdadero no siempre actúa, piensa, respira y siente con plena y total cordura... Pintadme así... *(VUELVE A ENGOLAR LA VOZ PARA RECITAR EL ÚLTIMO PARLAMENTO DE OTELO, LUEGO DE DARSE LAS CONSABIDAS PUÑALADAS.)* ¡Te besé antes de matarte!... *(CAE CERCA DE DESDÉMONA COMO SI MURIERA, PERO LUEGO SE INCORPORA RAPIDAMENTE. HABLÁNDOLE AL PÚBLICO MÁS ABIERTAMENTE COMO PÁEZ.)*

PAEZ.- ¡Una Revolución! ¡Una revolución que nació hace tres años!... ¡Una revolución que ya estaba decretada! ¡Una revolución para llevarla a efecto!

PEÑA.- ¡La Revolución de la Separación! ¡Y para ello es preciso borrar definitivamente ese capricho, ese sueño necio y nefasto de la Unión Colombiana!

SOUBLETTE.- Habrá que llegar a una nueva forma de legalidad... nuevas instituciones... Es la opinión demostrable de la mayoría... *(DESDE AFUERA SE ESCUCHAN VOCES MUY EXALTADAS. PÁEZ, PEÑA Y SOUBLETTE ABANDONAN RAPIDAMENTE EL ESCENARIO CON GRAN DISCRECIÓN. EL APUNTADOR SE HA QUEDADO INMÓVIL, HACIA UN LADO, CON EL TAMBOR A CUESTAS Y SIN SABER CÓMO DISIMULAR CIERTO BOCHORNO. EN EL CENTRO, EN EL SUELO, PERMANECE TAMBIÉN INERTE SU ESPOSA FRANCISCA, SIMULANDO A LA YACIENTE DESDÉMONA.)*

VOCES.- ¡Muera la Unión Colombiana! ¡Abajo Bolívar! ¡Que se olvide el nombre de Bolívar!

EL APUNTADOR.- *(FINALMENTE LOGRA VENCER EL BOCHORNO Y LE HABLA OTRA VEZ AL PÚBLICO CON EXAGERADA SOLTURA.)* ¡“La Tragedia del Moro de Venecia” ha llegado a su fin, en los albores mismos de una Nueva República!... ¡Nueva y Feliz!... *(HACE GESTOS MUY COMPULSIVOS COMO DESARMANDO DEFINITIVAMENTE SU AMANERAMIENTO. GRITA.)* ¡Ay!... *(CON TONO MUY AFEMINADO.)* ¡Viva la Revolución de la Separación!... ¡Sí!... ¡Que viva la separación!... ¡Que se acabe de una vez la mentira de esta unión impertérrita!... ¿No es una especie de milagro? ¿Quién lo hubiera soñado? *(GRITA MAS FUERTE.)* ¡Un final demasiado feliz para una tragedia!... ¡Ay!... ¡Demasiado feliz!... ¡Feliiiiizzzzz!... *(SALE TOCANDO EL TAMBOR DE UN MODO MUY AMANERADO Y FESTIVO. FRANCISCA ABANDONA POR COMPLETO SU ROL DE DESDÉMONA, SE LEVANTA TREMENDAMENTE OFUSCADA Y VA A CERRAR EL TELÓN DEL PEQUEÑO ESCENARIO. SE ESCUCHA NUEVAMENTE LA MISMA MARCHA TRIUNFAL DE ÉPOCA QUE SE OYÓ AL PRINCIPIO. AFUERA, LAS VOCES SE SIENTEN MAS ENARDECIDAS. HAY RUIDOS QUE INCLUSO INDICAN SIGNOS DE RIÑAS ENTRE ALGUNOS DE LOS INVITADOS. SE APAGAN LAS LUCES.)* (Escena 6, Cuadro 4, p. 41-44).

Y en 1858:

LUNA.- *(A LA MANCA. BAJANDO EL TONO DE VOZ)* Me han dicho que tienes una Perla Negra que llaman "Perlota"... Además nos dijeron que tienes a disposición cierta carne india o casi india... de muy enigmática belleza, según dicen... y que ha desquiciado, incluso, a más de un alto jerarca de la milicia y de la política...

LA MANCA.- *(SE INCOMODA)* Parecéis más informados de lo que yo creía... *(OPTA POR EVADIR)* Ni la milicia, ni la política son cosas de mujeres... Y si para "la carne" hay buena paga, como es fácil suponer que la habrá... *(MIRA LAS MONEDAS QUE LE ACABAN DE DAR)*... tendréis todo cuanto os apetece... De todas maneras, la que llamáis india o casi india no estará a disposición en tan breve tiempo...

LUNA.- ¡De todas maneras yo deliro por una mulata!...

LANDA.- Y yo sueño con revolcarme con una carne muy blanca y de la más alta e inmaculada pureza europea... Pero termino transándome también por una carne de inconfundible estirpe africana, que en buena hora los Monagas liberaron de la

esclavitud... digo, de la otra esclavitud... ¡Tráeme la negra, manquita!... (*PERLOTA APARECE POR UN LATERAL*).

PERLOTA.- ¡Ey!... ¡Extraños!... ¡Si es buena la paga es mejor el sabor de la recompensa de este adorno azabache!... ¡Genuina perla africana, dura, brillante, negrura melosa, negrura almendrada para un rico paladar de madrugada!...

(*PERLOTA VUELVE A INTRODUCIRSE HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES*).

LANDA.- (*QUE HA QUEDADO IMPACTADO POR LA APARICIÓN DE PERLOTA*) ¿Qué pasó?... ¿Dónde se fue la negra, Luna? ¿O es que se desnudó la negrura, se confundió con la oscuridad y yo no me di cuenta?... Dime, Luna... ¿Eso fue una negrura de verdad o una transfiguración de la oscuridad?

LUNA.- (*TAMBIÉN IMPRESIONADO*) ¡La perla negra, Landa!... ¡La Perlota!... ¡La misma que nos habló el doctor!

(*POR UN LATERAL OPUESTO APARECE ABRIL. TRAE UNA COPA EN UNA MANO Y CON LA OTRA VA HACIENDO SONAR UNA MARACA, COMO ABSORTA EN UN EXTRAÑO Y ERÓTICO RITUAL ABORIGEN*).

ABRIL.- La carne indómita siempre retarda los ritos... Mi carne es indómita y cargada de misterio... Y el misterio es más indómito que la carne... la carne aguarda por ser descifrada en cada poro y en cada vibración... La buena paga compra la carne, nunca el misterio... El misterio es de otra sustancia... La carne se transa más fácilmente por lo material porque es materia... Pero primero debo terminar de descifrar los presagios que anuncian los espíritus para este año de 1858... ¡No hay momento más propicio que este!... ¡No hay momento más propicio!..

(*ABRIL DESAPARECE POR EL MISMO LATERAL. LANDA Y LUNA SE MIRAN ATÓNITOS EL UNO AL OTRO. LA MANCA SE LES APROXIMA COMO CON MAYOR CONFIANZA*).

LA MANCA.- ¡Vamos, caballeros!... ¡No pongáis rostro de perplejidad!... No olvidéis que para un mercader es preferible aguardar un tanto más, para tasar una mejor mercancía, en este caso una buena "carne"... Por lo pronto... ¡Seáis bienvenidos a la inmoralidad republicana!...

(*LANZA UNA RISOTADA, LOS MIRA DE ARRIBA A ABAJO Y SALE HACIA LAS HABITACIONES INTERIORES*).

LUNA.- (*LE HABLA A LANDA CON MUCHA CAUTELA*) Creo que esa manca mal nacida sabe o presiente cosas que no nos conviene...

LANDA.- (*AÚN IMPACTADO. DESPUÉS DE UN ERUCTO*). Una india y una perla negra... No está mal para empezar un año y casi terminar una década... 1858... ¿dos menos que sesenta?... ¿Cómo llegarán a ser los años futuros, verdad Luna?... Por allá

por el setenta, ochenta y noventa... y por allá, dentro de unos cien años... Me imagino que persistirá la gloria magnánima de la dinastía Monaguense, porque seguramente un tataranieta de mi general José Tadeo Monagas será el Presidente de la República y el Presidente del Congreso y el Presidente de la Corte Suprema de Justicia... Monagas, Monagas, Monagas... (PAUSA) ¿Y nosotros? ¿Y nuestra propia descendencia, Luna?

LUNA.- Nos basta y nos bastará siempre con hacer el trabajo sucio que el gobierno nunca se atreve ni se atreverá a hacer como gobierno... Sea quien sea el gobierno... Por lo pronto es preciso ganarse la confianza de esas meretrices para cumplir con el encargo mayor... Por cierto, el doctor Muñoz, que, por supuesto, se ha revolcado con todas, llegó a confesarme hace poco, incluso sin ninguna discreción, que "se extasía en el extremo de los extremos" con esa carne india o casi india...

LANDA.- ¿Así dijo?... ¿Que se "extasía en el extremo de los extremos con esa carne india o casi india?"... ¡Diantre!... La verdad es que... Viendo lo que muestra esa india o casi india, no es difícil imaginarlo... ¡Ay!... ¿Cómo será el éxtasis en el extremo de los extremos? (ERUCTA).

LUNA.- (COMO RECORDANDO ALGO) Abril...

LANDA.- ¿Cómo que abril?... Estamos en enero... Primera madrugada del año...

LUNA.- Abril se llama esa meretriz india o casi india que "extasía en el extremo de los extremos" al doctor Muñoz...

LANDA.- ¿Abril?...

LUNA.- Según el doctor Muñoz, Abril es el camino más directo para eliminar, definitivamente, a nuestra presa... Parece que también "extasía en el extremo de los extremos" a nuestra querida presa...

LANDA.- ¿Qué será lo que tiene la tal Abril, que quien la prueba inmediatamente se extasía en el extremo de los extremos?... ¿Cuál será el éxtasis? ¿Y cuál será el extremo de los extremos?... (VUELVE A ERUCTAR) Oye, Luna. ¿Y cuándo aparecerá nuestra querida presa?

LUNA.- (EN VOZ BAJA) Escúchame y recuerda fijamente, sin titubeos ni flaqueza, exactamente lo que te voy a decir, porque el doctor Muñoz insistió mucho en esto... Cuando nuestra querida presa viene a Caracas -y siempre lo hace con certeza para inicios de año y para la cuaresma o mediados de la cuaresma- siempre viene para acá, muy entrada la medianoche, cuando no hay moradores que puedan reconocerlo, identificarlo... De modo que si no viene a los inicios de año... tal vez lo haga para la cuaresma o mediados de la cuaresma...

LANDA.- (*LE SALE UNA RISOTADA*) De todas maneras nosotros recibimos nuestra paga por cumplir con el encargo mayor, ¿verdad, Luna?... (*LUNA ASIENTE*) Venga o no venga nuestra querida presa, venga para el año nuevo o venga para la cuaresma o mediados de la cuaresma... Y mientras tanto nosotros disfrutando de los beneficios carnales de este clandestino pero casi sagrado recinto... Y todo lo paga el gobierno... A través del doctor Muñoz quien es, literalmente, concañado de este gobierno; o sea, gobierno... Me encanta este encarguito que nos ha hecho esta vez nuestro amigo y connotado jurista, más que jurista... ¡El Mago de las Leyes, el único capaz de ultrajar una ley respetándola, sin necesidad de jurisprudencia!... (*RÍE*) ¡Y tú, el matón más certero a servicio del gobierno y yo el verdugo infalible!... ¡Vivan los Monagas!... ¡Viva el gobierno!... (*SE SIRVE MÁS VINO Y LE SIRVE A LUNA. VUELVEN A BRINDAR*).

LUNA.- (*MIRANDO FIJAMENTE A LANDA QUE SE TAMBALEA*) Será mejor que no vayas tú con esa... con esa india o casi india...

LANDA.- ¿Con la tal Abril?

LUNA.- Sí, con la tal Abril...

LANDA.- ¿Y por qué? ¿No te parece que vaya yo o pueda yo "extasiarme en el extremo de los extremos" con la tal Abril?

LUNA.- Lo que pasa es que tú estás demasiado borracho como para... como para cualquier cosa... pero en particular no estás en la mejor condición para una cosa tan sobria como sacarle alguna pista, alguna información sobre nuestra querida presa... Menos aun cuando ella misma dio a entender que no vendía tan fácilmente sus misterios...

LANDA.- Yo pedí la india o casi india, pero en vista de mi inevitable circunstancia... pues... será la blanca-blanca... ¿o será la perla negra?...

(*RUIDO DE CABALLOS Y LUEGO LOS TOQUES INSISTENTES SOBRE LA PUERTA CENTRAL, CON LA YA CONSABIDA CONTRASEÑA*).

LUNA.- ¿Será que nuestra querida presa ya llegó?

LANDA.- Parece que llegó nuestra querida presa... más querida y más presa que nunca... (*SE RÍE Y ERUCTA*).

LUNA.- Cautela... algo o mucho de cautela... a pesar del exceso de carne y de bebida...

LANDA.- ¡Grande cautela a pesar de todo evento o condición!... (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 8-9-10-11).

El hombre ha desarrollado un discurso histórico, ignorando las acciones que le sucederán, desde sus distintos roles, incluso los que han sido "magnificados" por la misma historia. "Toda persona que existe en el

mundo”, es decir, todo el mundo, cualquiera –*Jedermann*, se decía en alemán en los tiempos del expresionismo–, es precisamente esta figura, menos abstracta que impersonal. Y es lo que se proponen estos autores a través de sus personajes creados, en ese tiempo del *muthos aristotélico*, donde el personaje era y es el héroe activo, “actuante”, de una gran inversión de fortuna, de un drama en su propia vida. En esta época de la fragmentación, incluso de la disolución de la fábula, ya no es más que el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida, de esta vida que, por ironía, le pertenece supuestamente a título personal. “Lejos de mí”. Parece que corresponde estrechamente a este proceso en favor del cual el sujeto del drama moderno se proyecta a la más grande distancia posible de sí mismo, es decir en la nada, en la ausencia de sí para sí.

Con estas obras dramáticas se afirma que el personaje, para el discurso antihistórico navega en ese constructo donde confluye la expresión histórica, social, psicológica y ontológica de la literatura. La historia donde Moreno y Sánchez los desarrolla se les vuelve desafío, cuando aterrizan en el territorio, donde rivalizan en conflicto con su propia historia. Por eso, cada uno de estos personajes se convierten en acción dramática, que aunque al igual que el hombre, ignoren la voluntad todopoderosa de su creador, se desenvuelven en función de ese transitar e interpretar las situaciones a las que se enfrentan.

EPÍLOGO

CARLOS SÁNCHEZ DELGADO Y XIOMARA MORENO: DOS VOCES VENEZOLANAS ANTIHISÓTICAS EN LA PLURALIDAD DE UN CONTINENTE

La preocupación ante el pasado y el futuro presente en sus obras dramáticas hacen de Carlos Sánchez Delgado y de Xiomara Moreno unos autores incómodos ante cualquier intento de clasificación. Es la percepción más o menos general de la crítica.

Arocha (2002) afirma:

Producto de procesos internos y de una globalización cada vez más agresiva, nuestra dramaturgia se extravía entre responder a esa representación de lo nacional y las respuestas que tiene que dar a un nuevo concepto de ese “nacional”. Parece que no encuentra salida a esta doble necesidad de identificarse con lo venezolano y con lo global. Difícil problema para un teatro en construcción⁷. (p. 33).

El viaje por la dramaturgia antihistórica de estos dos autores profundizan en terrenos que retratan un contexto social y sus valores, como también creencias y expectativas, con esa raíz “histórica” que se transforma en espejos cercanos y directos de la realidad contemporánea.

Con las tres obras dramáticas que se estudiaron y analizaron, una, “ficción pura” (*Gárgolas*) desde un contexto histórico “real” (desarrollo de la Guerra Federal); las otras dos, también ficción, pero a partir de personajes, conflictos y hechos históricos de Venezuela, y que directamente están vinculadas a su proceso independentista, la joven vida republicana del país y los previos antecedentes a la Guerra Federal (*Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*); la apuesta dramaturgica por recuperar la memoria histórica pretende

⁷ Prólogo del Libro *Nueva dramaturgia de Venezuela*. Madrid: Casa de las Américas, 2002.

resaltar los rasgos increíblemente parecidos que encuentran los autores con el momento contemporáneo en que escribieron dichas piezas teatrales.

Carlos Sánchez Delgado comenta:

Me di cuenta que había unos paralelismos históricos tremendos entre lo que nos acontece y lo que aconteció y creo que el hecho de ser un pueblo que no tiene fresca su memoria histórica es lo que nos lleva a repetir la historia fatal. (2006)⁸.

La nueva historia o el nuevo historicismo en cambio, se interesan por la historia total. Todo es historizable y se vuelve antihistórico: la infancia, la locura, el clima, los gustos, el inconsciente, la construcción de la feminidad, la vida privada, el habla, el silencio. Parte de la idea de que la cultura es el fundamento de la vida social y, desde el texto dramático se indaga en la historia de la gente corriente, se desmitifica al héroe, se profundiza en las mentalidades colectivas, en registros no oficiales: fuentes visuales, orales, estadísticas, etc. Se aprovechan también las fuentes no completamente fidedignas, aunque se les corrobora por otras vías. Busca diversas explicaciones casuales a los hechos, relaciona hechos que los historiadores tradicionales no tomarían en cuenta, renuncia a la pretensión de objetividad comprometiendo que no hay una visión única, que el pasado se mira desde perspectivas particulares, busca respuestas en la multiplicidad de voces. En ese amplio panorama de las nuevas formas de hacer historia, desde lo microhistórico y lo intrahistórico, esa historia “desde abajo”, son formas que tienen íntima relación con la noción de lo antihistórico, que interesó explorar para el desarrollo de esta investigación. Privilegian la visión de lo histórico desde la subalternidad y se concentran en hechos locales, experiencias personales o de grupos reducidos, así como se interesan en el componente emotivo de las culturas del pasado. Ese enfoque de la historia “desde abajo”, tal como lo señala Rivas (2004), “abre al entendimiento histórico la posibilidad de una síntesis más rica, de una fusión de la historia, de la

⁸ <http://www.nacion.com/viva/2006/agosto/22/espectaculos8.html>

experiencia cotidiana del pueblo con los temas de los tipos de historia más tradicionales.” (p. 71).

En estas obras dramáticas, desde los hechos históricos, los autores recurren a demostrar la imagen-mito de personajes y situaciones que, por la propia idiosincrasia del país, han sido históricamente idealizados y elevados a niveles de semidioses.

En *Su Excelencia, Otelo-Páez*, el personaje de El Apuntador eleva en la Escena 1 del Cuadro 1 el rol de héroe del personaje General José Antonio Páez-Otelo:

...Debo decirles, finalmente, que su excelencia, además de la declamación y de la recitación dramática, es, como sabemos, un digno cultivador de la música... Excelente violinista, toca el piano con enorme y diestra soltura, barítono privilegiado para ejecutar las más difíciles y enrevesadas arias de la mejor ópera europea... Cantador pundonoroso en fiestas y saraos, porque para él los ornamentos y el protocolo ligados a la posición y a la jerarquía del poder, no son frenos de la espontaneidad y de la frescura del talante noble netamente humano... Por eso siempre ha compartido su dote y carisma artístico con su pueblo, ese pueblo que lo ha glorificado como el magnificante héroe vivo que es y siempre será... Así que, al final, habrá el deleite del canto operístico de su incansable excelencia, quien en esta oportunidad entonará una parte de "El Barbero de Sevilla" de Rossini y algunos fragmentos del "Don Juan" de Mozart y del "Orfeo" de Claudio Monteverdi, que dicho sea de paso nada tiene que ver con aquel Monteverde realista que hizo capitular al Generalísimo... Ahora sí, la velada prometida por su excelencia. Celebremos infinito todo este obsequio virtuoso del Ciudadano Esclarecido. Y deseemos que no desmaye nunca hasta completar sus esfuerzos, para culminar la obra útil y digna de la civilización venezolana. ¡Viva el Excelentísimo Jefe Superior Civil y Militar de Venezuela, General en Jefe benemérito José Antonio Páez!... ¡Corran cortinas!... Da inicio ahora... con toda formalidad... con toda solemnidad... "La Tragedia del Moro de Venecia"... ¡Corran cortinas!... ¡Corran Cortinas!... (SE INTRODUCE EN LA CONCHA DEL APUNTADOR.) (p. 3- 4).

Más adelante, el mismo General Páez se desmitifica él mismo, al conversar con Soubllette y confesar que es un hombre más, ambicioso, “soñando con ser un hacendado”:

PÁEZ.- Y, como también dice Peña, en Política hay que calcular los dividendos a futuro y no solamente en el presente. Y es tan así como el que se planta sobre una tierra y dice: esta tierra es mía. Darse cuenta de la propiedad, del poseer. Y quiero que lo mío sea mío hoy, mañana y siempre. Y si uno no piensa en el "siempre", entonces, ¡carajo!... se queda uno en un pedacito e' tierra, en un conuco miserable, soñando con ser un hacendado... Y no puede quedarse uno toda la vida en la duda de aquel ser o no ser: o es conuco o es finca, ¿pero conuco y finca a la vez? Nunca. ¿Dónde y cuándo se ha visto? Y si uno es hacendado, Carlitos, quiere tener, por naturaleza, la finca más grande de la comarca... La ambición, que es humana y lo sabemos... Y cuando se quiere tener la finca más grande de la comarca, se da uno cuenta que alguien se adelantó... Siempre hay alguien que se nos adelanta, Carlitos... Y afortunadamente hay alguien que se retrasa con respecto a uno también... bien lo dice Peñita... Y entonces uno persuade y uno pacta con el que se adelantó, no con aquel que se retrasó... Lo dicho, como en la política... Y también lo dice muy bien Peñita... Negociar, ceder o sacrificar en procura de una ganancia posterior... Y, en tal caso, negocio o pacto entre mayores por no decir gigantes. Y es que no todos pueden poseer y atesorar la finca más grande, Carlitos, ojalá se pudiera, pero no es así y nunca será así. Y si uno ya no tiene el conuco sino la mejor y la más grande finca de la comarca, no va uno a platicar asunto alguno con los conuqueros, no va uno a privilegiar el conuco... La ambición tiene su jerarquía, por eso es que únicamente se hermana con una ambición de la misma talla. Y esa es la verdadera razón por la que los bastardos no son herederos. ¡Excelsas palabras de Peñita! (Escena 5 del Cuadro 4, p. 39).

En *Gárgolas* la autora también logra con el personaje de Melquíades, (hombre adinerado que está a favor de los federales y no de la burguesía de Barinas), ese desmontaje del mito legendario de idolatrar a los próceres y a los poderosos, por eso él con su joroba presenta lo que Moreno llama “un mal social” (p. 438). Es su joroba un mal social. En este sentido Beatriz y

Euclides se valen de ese defecto para impedir que Melquíades apoye a los de la Federación:

EUCLIDES: ¿Y si se pudiera hacer otra cosa? Cómo exponerlo a sus propios miedos.

BEATRIZ: Mi tío no le teme a nada. En eso consiste su locura.

EUCLIDES: No, su insensatez le viene de olvidar lo que es... Quizás sería bueno recordárselo. Mostrarle su debilidad... Hay que mostrarle lo que es.

BEATRIZ: ¿Mostrarle qué? Él no quiere verse, él no quiere ver sino aquello que le refuerce sus ideas de hacerse un caudillo.

EUCLIDES: Pero hay secretos que usted y yo conocemos, que él no querría ver revelados. Estoy hablándole del escarnio público.

BEATRIZ: No sé, no nos los perdonaría nunca.

EUCLIDES: No tiene por qué ser ninguno de nosotros.

BEATRIZ: ¿Entonces, quién? ¿No estará pensando de nuevo en la actriz?

EUCLIDES: Por supuesto que no. Si no es usted, ni soy yo... Sólo Celestino puede saber cosas que son secretos de la familia.

BEATRIZ: Celestino no va a querer.

EUCLIDES: No esté tan segura. Yo me encargo de Celestino, siempre y cuando él sepa que usted está de acuerdo conmigo en esto.

BEATRIZ: No puedo evitar pensar que es algo cruel.

EUCLIDES: Es acabar con las ínfulas de su tío o esperar a que esta casa sea el cuartel general de las tropas federales.

BEATRIZ: Tiene razón. Llame a Celestino, yo lo autorizo y que sea lo que Dios quiera.

Beatriz y Euclides salen. (Escena: Preparativos, p. 430-431).

Y en 1858 hay una clara sátira hacia los personajes expresidentes de Venezuela; José Tadeo Monagas y Julián Castro. La acertada intención de llamar un personaje “Monaguita” que desvaría en borracheras, confundiendo al lector-espectador de ser o no ser el presidente del país que visita esa casa de citas, como después llamar a ese mismo personaje “Castrito”, es una acción del desmontaje solemne y heroico de los presidentes del país, tal y como lo ha retratado la historia oficial:

FRINÉ.- Monagas dará su mensaje ordinario dentro de poco, el nueve de febrero... sí, a pesar de los rumores... Pero Arvelo sabe que a estas alturas de la impopularidad presidencial, ese acontecimiento no tendrá ningún brillo como en otros años... él

sabe que será, sin más ni más, "un entierro de pobres" como dicen... Claro, porque las deserciones y traiciones a diario son tales, que poco a poco Monagas se va quedando solo con su sombra... Por eso, Arvelo compuso una "Oda Heroica al General José Tadeo Monagas y Reconocimiento de la Nación Venezolana..." para compensar precisamente el frío vacío que se va a sentir en palacio el nueve de febrero... Ahí estará Monagueta recitando la parte del caudillo y yo como la "alegoría de la nación"...

PERLOTA.- Amita... ¿Qué es una alegoría?

BERNADETTE.- La poétique... l'amour...

ABRIL.- ¿Es acaso ridículo que Leonidas se atreva hablarme de amor?...

FRINÉ.- Arvelo me ha enviado confidencialmente un escrito donde me aclara que habrá algunos cambios notorios para esa velada... si es que con tanto rumor se le puede seguir llamando velada... Ya no será una "oda heroica" con "reconocimiento"... Nos enviará luego otro libreto, según me acota... una especie de sátira que ha compuesto... (*LEE*) "Confesión de Julián Castro y Sentencia de la nación Venezolana"... Claro, porque él dice, que aunque Castro jure mil veces santa fidelidad y adhesión con el viejo Monagas, es claro que un pronunciamiento suyo es inminente... Porque, según Arvelo, es obvio que a Castro lo están tentando para que se ponga a la cabeza de lo que llaman "un movimiento de insurrección"... (*A ABRIL*) Y pensar que dicen que el aludido personaje se "extasía en el extremo de los extremos" con la carne indómita... (*A MONAGUETA*) De modo que se muda una oda heroica en honor a Monagas, en una virulenta sátira contra Castro... Para convencer y alertar al presidente de la inminente felonía de éste... (Segunda parte, Cuadro primero. Febrero: Pronunciamiento inminente, p. 23).

En estos textos dramáticos se hacen accesibles, frágiles y más humanos esos héroes y próceres de los que la historia oficial ha hablado. De esta manera, el tratamiento de estos personajes históricos (acentuado en el caso de Sánchez), más que un rasgo del tratamiento dramatúrgico del autor, puede considerarse en sí mismo tema vertebral o principal de su creación dramática.

En los textos de Xiomara Moreno, sin embargo, siempre hay cabida para el misterio y la belleza, los cuales subyacen en los momentos de sorpresas que tienen sus personajes. También, por medio de la

“desobediencia” de la dramaturgia hacia las normas clásicas de construcción del texto, hay espacios para el desconcierto y atmósferas “épicas” a las que el lector-espectador tiene acceso a través de los vislumbres de sugerencias que remiten constantemente a la atención y a la posibilidad de descubrir la forma que la dramaturga le ha dado a su obra.

Los personajes de estas obras dramáticas están llenos de contrastes y contradicciones, que luchan por entender lo que son desde esa identidad del ser, lo que representan y el lugar con que habitan. Habitantes del lumpen a quienes como minoría social estos dos autores dan voz.

Para desplegar el relato de estas piezas antihistóricas, y sin perder la perspectiva temporal de los hechos, ambos autores recurren a espacios y situaciones de ficción que suelen desembocar en un juego metateatral, donde la máscara social y la imagen del personaje se ven al descubierto. Todo permite trazar claros paralelismos históricos, dejando al desnudo los principios y posturas del pasado en el presente, haciendo patente desde la dramaturgia la facilidad con que se repiten esquemas de comportamientos y de toma de decisiones. Las situaciones antihistóricas a las que recurren Sánchez y Moreno están inscritas en el ámbito político y la puesta en relieve de los patrones, de sus detalles, no solo permiten brindar una nueva visión mucho más cercana y compleja de los hechos, sino además plantea una personalísima radiografía de los conflictos en torno al poder. Es posible pensar que, con respecto a lo anterior, se le brinda a un público actual la posibilidad de identificar espacios de cambio, sin que sean planteados como una posible lección ejemplar moralizante por los autores.

El interés de colocar ante los lectores-espectadores un espejo temporal de la realidad da cuenta indirecta de que dentro de la construcción de la categoría antihistórica en sus obras dramáticas, Sánchez y Moreno desarrollan uno de los temas más importante que caracterizan, incluso, gran parte de sus piezas teatrales: el tiempo. El tiempo como concepto, como

patrón, como medida vital. Lo que es, lo que significa, lo que representa socialmente, son temáticas siempre presente que signan a los personajes, a las relaciones entre ellos y con el contexto. Se puede considerar que estos autores juegan con el tiempo y con los valores sociales que se le confieren a este. Desdibujan lo que representan las medidas del tiempo, ¿qué es ayer?, ¿qué es mañana?, ¿qué es un minuto?; o ¿qué distancia puede haber de un siglo a otro si el patrón en cuestión se repite casi íntegramente? Así, contraponen el valor que da como dramaturgos a la puntualidad, o el dignificado vital que puede conferirse a un segundo.

La obra antihistórica de Carlos Sánchez Delgado, tal como se ha desarrollado y profundizado en el capítulo V, se ancla en torno al tratamiento del tiempo, desde esa presentación de la acción dramática como constructora de lo antihistórico para la presentación de una nueva historia. Es el tiempo recipiente de los fenómenos, sucesos, rutinas sociales, que por definición hace que se distingan entre pasado, presente y futuro, entre secuencia y duración, y que funciona como elemento cuantitativo que permite evidenciar la presencia del cambio a lo largo de la acción dramática. En este autor, la concepción del tiempo durante el drama podría considerarse inherente a la situación, y al valor que se asignan los personajes, dejando de lado su aspecto más absoluto y cuantitativo, característica que se percibe incluso en la repetición rutinaria referenciada por los personajes. Por ejemplo, en *Su Excelencia, Otelo-Páez* se diluyen los parámetros de lo que es pasado y futuro, y casi siempre desde un tono satirizante.

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. EL APUNTADOR SALE DE SU CONCHA.

EL APUNTADOR.- "Una analogía cuasi perfecta". Dos generales: uno en Chipre y el otro en nuestro digno cantón de Valencia. ¡Oh, Valencia, Valencia!... Uno es catire y el otro es moro, pero los dos muy vigorosos porque además hay que recordar que son generales igualmente los dos, con soberbias glorias de batalla además... Puro y recio temperamento en las más agudas vicisitudes y dilemas de la vida. El ímpetu humano del más duro

talante probado en mil batallas, sin perder jamás, ninguno, la serenidad requerida frente a un peligro imprevisto o cualquier hecho fortuito. ¿No es conmovedor? ¡La catarsis del teatro! ¡Y la catarsis de la política, claro! ¡Honorable invitados! Sabréis disculpar una vez más esta cadena patriótica de interrupciones del entretenimiento, tan necesarias como sucesivas. Y tan sucesivas por ser tan necesarias. Porque el entretenimiento puede esperar, la patria no. Su excelencia -ya lo he repetido en anteriores cadenas patrióticas de interrupción del entretenimiento- no quiere desaprovechar nunca ni el más breve espacio del tiempo, a propósito de esta honda, intensa y elevada jornada teatral, para propagar y expandir un gesto de conciencia espiritual y material sobre el importante momento que vivimos y el que nos toca vivir... ¡Candiles!... ¡Candiles!... ¿Está un poco oscuro por aquí, verdad? ¡Ya va a continuar la representación!... Ah, y ya se acerca, honorable invitados, el momento del pronunciamiento requerido, del discurso y de la proclama propagadora de las verdades definitivas sobre la Nueva Nación... ¡Y que se pronuncien los votos! ¡Los votos!... ¡Que nadie lo olvide!... *(GRITA.)* ¡Todo lo que deba adoptarse para una mejorr... república!... ¡Dicha! ¡Estabilidad! ¡Prosperidad!... ¡Patria y Constituyente! ¡El general Páez Presidente!... ¡Voto franco!... ¡Voto franco!... ¡Ya sigue la representación! ¡Y el discurso y la proclama final! Discurso, proclama y representación... Muy a tono todo, ¿verdad?... Todo encajado de una manera excelsa... ¡Excelso! ¡Es que no hay otra palabra para definirlo! ¡Excelso! ¡Y todo tan bien en el detalle! De los detalles me encargo yo, personalmente, cumpliendo instrucciones directas de la sobrada sapiencia artística de su excelencia... ¡Excelso!... Apenas una mínima proporción de la mucha sapiencia de su excelencia, de sus mil cualidades y dotes... Porque, ¿díganme si el general Páez no luce en todo su carisma? ¡Tan moro y tan llanero a la vez! ¡Excelso!... Ah, pero ese carisma no se puede quedar ahí, tenemos que reverenciar en ese carisma a un auténtico Mesías de la Patria. ¡Excelso! Porque, sencillamente, cuando la esencia de un pueblo se confunde tanto con la esencia de un hombre... entonces, puede decirse perfectamente que ese hombre encarna a la patria, que es como la patria, la patria misma... ¡Excelso! *(GRITA EXALTADO.)* ¡El General Páez es la Patria!... ¿Qué excelso, verdad?... Mientras dure este breve intermedio se puede degustar y disfrutar lo que resta del exquisito piscolabis que hemos ofrecido para esta velada... *(EL GENERAL SOUBLETTE SE APROXIMA DISIMULADAMENTE HASTA EL APUNTADOR.)*

SOUBLETTE.- Usted, definitivamente, se extralimita en las funciones que se le dieron en este acto... Y no cuenta usted,

definitivamente, entre sus virtudes, con la discreción, la ponderación, la pertinencia...

EL APUNTADOR.- Disculpe, general, con todo mi respeto y salvando siempre la distancia que merece su digna estatura... He de recordarle, necesariamente, que además de fungir de apuntador en esta jornada, sigo siendo el oficiante civil superior de protocolo, archivo y correspondencia del despacho de su excelencia...

SOUBLETTE.- ¿Y eso qué tiene que ver con las desproporciones que usted hace?

EL APUNTADOR.- ¿Desproporciones, mi general? ¿Usted me está diciendo que yo soy, en algún modo o en alguna medida, algo desproporcionado?...

SOUBLETTE.- Es una desproporción lo que hace... y no tan leve.

EL APUNTADOR.- ¿Tan grave desproporción, mi general?... ¡Ego acongojado el mío!... ¡Y eso, de verdad, no me parece nada excelso!

SOUBLETTE.- ¡No se extralimite en sus funciones! ¡No se requiere más! ¡No se pase de la medida, de la proporción! ¡Contenga sus desproporciones y sus desvaríos!

EL APUNTADOR.- Pero el doctor Peña me dijo que aprovechara para hacer propaganda...

SOUBLETTE.- ¡Pero no con tanta indiscreción!..

EL APUNTADOR.- ¿Indiscreto yo, mi general? Si no hay nadie más discreto que yo...

SOUBLETTE.- No se extralimite, ya se lo dije. Y deje el excesivo adorno a un lado. Evite tanta lisonja barata porque se nota... ¡se nota!... no es conveniente... ¿Está claro Licenciado Alcázar?

EL APUNTADOR.- Está muy claro, general Soubllette, sumamente claro. (AL VER QUE SOUBLETTE SE RETIRA.) ¿Pero cómo hago yo para evitar el adorno excesivo?

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. VEMOS A PEÑA, SOUBLETTE Y PAEZ EN LA SECCIÓN DEL DESPACHO DE ÉSTE. PAEZ ESTA SENTADO AL FRENTE DE SU ESCRITORIO Y LEE MUY DETENIDAMENTE UNOS DOCUMENTOS. TIENE UNA PLUMA EN LA MANO Y LUCE COMO A PUNTO DE ESTAMPAR SU FIRMA EN EL DOCUMENTO. CERCA DE ÉL ESTÁN LOS DOS GUARDIAS EN RÍGIDA POSICIÓN MARCIAL Y COMO AGUARDANDO IMPACIENTES LA ENTREGA DEL DOCUMENTO. PEÑA LE HABLA A PÁEZ, SOSTENIENDO A SU VEZ OTRO DOCUMENTO HACIA DONDE DIRIGE SU MIRADA DE VEZ EN CUANDO COMO PARA CHEQUEAR DATOS. SOUBLETTE, EN CAMBIO, ESTÁ UN TANTO SEPARADO DEL GRUPO. LUCE INAMOVIBLE. CASI

IMPÁVIDO, ENIGMÁTICAMENTE REFLEXIVO, COMO ABSTRAÍDO MAS ALLÁ DE TODA CIRCUNSTANCIA.

PEÑA.- Los invitados comprenden suficientemente que sus altos oficios le requieren, general, aún en medio de un acto de representación como este. Mientras tanto, se cambian los candiles, se disfruta un leve piscolabis, se conversa, se persuade, se seduce, se activa la vida social que conviene tanto a esta altura del plan prefijado, cuando usted va a descender de la imparcialidad más impoluta hasta la parcialidad más extrema y elocuente... *(PÁEZ DEJA POR UN MOMENTO A UN LADO LA PLUMA Y EL DOCUMENTO PARA ATENDER A PEÑA. LOS GUARDIAS MUESTRAN CIERTO GESTO DE IMPACIENCIA.)*

PÁEZ.- ¡Que la gente no se vaya a impacientar mucho, Peñita!

PEÑA.- Tómese el tiempo necesario, general, que el asunto es digno de un leve o bien prolongado retardo de la escena final del moro, matando a su mujer por celos... No se preocupe en lo más mínimo, siempre hay maneras de justificar el retraso de la grandeza. Además, le encomendé al apuntador que persuadiera a los invitados de que se trata de interrupciones del entretenimiento que guardan un sentido patriótico a toda prueba... Y que hiciera algo de propaganda camuflada... Claro, el hombre ha desorbitado un tanto el tono... En sí, él es... usted lo sabe... un tanto... desorbitado... Pero lo importante es que el acto y el gesto están cumpliendo su doble propósito... el propósito de la Alta Cultura Universal y el propósito de la Alta Política Nacional...

PÁEZ.- ¿Cómo ves tú sinceramente la situación, Peñita?

PEÑA.- Ay, general, todo va viento en popa... Muy satisfactorio... Dentro de poco, poquísimos, comenzarán a decirle "Presidente"... ¿Qué son dieciocho o veinte meses? Insignificancia.

PÁEZ.- Háblame de la agenda constituyente.

PEÑA.- En este muy próximo mes de enero usted convoca aquí mismo en Valencia el Congreso Constituyente, que yo estaré muy complacido en presidir para prepararle el paso. Meras formalidades de la Política. Pensaba sugerirle el 13 de enero concretamente como fecha cabalística... ¡Cábala constituyente!... Y ese Congreso Constituyente puede muy bien instalarse hacia el mes de mayo, específicamente el 6 de mayo. Cuestión numerológica: día seis del mes número cinco y la resta da uno, la unidad que es lo que construye, lo que constituye. ¡Lo constituyente! Y el 22 de Septiembre, justo en pleno inicio del equinoccio de otoño -usted sabe, buscando una armonía entre la eclíptica celeste y la eclíptica humana- se sanciona la constitución. ¡Una eclíptica constituyente!

PÁEZ.- ¿Y la Unidad Nacional? ¿En qué momento encarno yo la Unidad Nacional?

PEÑA- Justamente, general, justamente. Usted deviene como el resultado natural de esa eclíptica constituyente. Como la brizna, como la fibra genuina movida por un torbellino. (*MIRA LOS PAPELES.*) Para el 31, hacia mediados del mes de abril, preferiblemente un poco antes, como el 10 u 11 de abril que suelen ser días muy soleados, sin riesgo de lluvia... Por esa fecha precisa se le declara a usted como "Primer Presidente Constitucional de Venezuela para un primer período comprendido entre el año de 1831 y el año de 1835... Ahí, en ese instante, como Jefe del Estado de Venezuela, usted termina de encarnar definitivamente la Unidad Nacional...

PÁEZ.- ¿Con derecho a reelección inmediata?

PEÑA- Por supuesto que con derecho a reelección inmediata. Y habrá gran fiesta y regocijo público como le gusta a su magna excelencia.

PÁEZ.- ¿Y el momento es este, verdad Peñita? ¿No hay otro momento, verdad?

PEÑA- Es obvio que en lo más inmediato se están dando las condiciones más propicias para labrar buena parte de ese camino con muy buen pie, general. Y usted lo sabe perfectamente bien... En estos dos últimos meses del año se han estado alternando un sinnúmero de asambleas populares, tanto aquí en Valencia como en Caracas. Y en todas lo que se pretende es precisamente lo mismo: la separación. Y se ha firmado un acta y luego se ha suscrito otra y es muy probable que antes de que termine el año suscribamos otra más... Ah... Y déjeme decirle que hay alguna gente de Puerto Cabello que ha venido a ver la representación, y que quiere aprovechar la ocasión para convocar para este mismo 15 de diciembre a una serie de asambleas, en virtud de desconocer pública y definitivamente la autoridad de Bolívar. Y exigir que hasta su nombre sea olvidado. ¡Imagínese la magnitud!... ¡Borrar a Bolívar por completo!

SOUBLETTE.- (*POR UN INSTANTE HA SALIDO DE SU ABSTRACCIÓN, MIRA PRIMERO HACIA PÁEZ SUBORDINADAMENTE E INTERVIENE CON CIERTO TARTAMUDEO OTRA VEZ.*) Muy... muy du... Muy dura tarea...

PEÑA.- (*VOLTEA HACIA SOUBLETTE Y LO MIRA CON CIERTO DESAFÍO. IRÓNICO.*) ¿Será por eso que eligieron el día 15? ¡Cuestión de paradojas! (*PÁEZ HA TOMADO DE NUEVO LOS PAPELES Y LA PLUMA PARA ESTAMPAR FINALMENTE SU FIRMA. LOS GUARDIAS, AL RECIBIR EL DOCUMENTO, SE RETIRAN INMEDIATAMENTE, HACIENDO ANTES LOS SALUDOS DE COSTUMBRE.*)

PÁEZ.- He resuelto incluirlos a ustedes dos en la conformación de un primer gabinete... (Escenas 2, 4 y 5, Cuadro 4, p. 30-38).

Xiomara Moreno, tal como señala Hernández (2017): “rompe con la lógica del tiempo. Pasado, presente y futuro se mueven con autonomía propia de *ucronía*, confundiendo al lector-espectador que busque una continuidad en el manejo del tiempo”. (p. 117).

Por esta razón, no es de extrañar que la escena “El Sueño de Melquíades” en *Gárgolas*, esté escrita desde esa premisa de romper con la estructura “lógica del tiempo”, *-(H)histórico antihistórico-* complementándolo desde “el espacio irreal donde se desarrolla”; y que junto al espacio concreto donde se transcurre toda la acción dramática de la pieza teatral, vienen a formar los lugares que indica la autora como “concretos” y “un solo espacio” en el que cobran vida los personajes. Tiempo y espacio van unidos de la mano, (ver capítulo V).

Es una constante de Moreno desligarse del tratamiento convencional de lo temporal, para situar a los personajes en la ambigüedad de la no sucesión de escenas. Se constata el uso de la *elipsis* y la *pausa*. Ambos nexos permiten acentuar la incertidumbre y lo fugaz de los momentos que garantizan confianza en el futuro. “El sueño de Melquíades” es así una escena en la que los personajes se desligan del tratamiento convencional que estructura todo el discurso dramático de la autora:

Melquíades camina con un traje de alto militar, impecable.

MELQUÍADES: Padre Libertador, ¿cómo sería la inmensa decepción que configura la peregrinación de tu amargura? Allá iba yo, cuando me encontré con un angelito que no quiso admitirme.

Celestino con un traje de ángel morado, como si pagara promesa de Semana Santa, amenaza a Melquíades con una espada.

CELESTINO: ¡Oh, rosa roja! El mundo está afligido por extrema miseria.

MELQUÍADES: Preferiría estar en el cielo.

Celestino le quita con la espada el sombrero. Beatriz le reza a Euclides como si éste fuera una imagen religiosa.

BEATRIZ: “Soledad de la gloria en tu agonía
La aflicción de tu regia desventura
La languidez cubriendo sin premura
La majestad de tu melancolía”.

MELQUÍADES: El buen Dios me dará una luz que me alumbrará hasta que llegue a la vida eterna.

BEATRIZ: Cree que no naciste en vano, ni viviste ni naciste en vano.

MELQUÍADES: Ten fe, corazón mío. Confía en que nada perderás.

Celestino preparado para golpear a Melquíades con la espada.

CELESTINO: Se te sembrará para que vuelvas a nacer.

MELQUÍADES: Soy de Dios y a él quiero volver.

CELESTINO: Deja de temblar. El señor de la cosecha va recogiendo gavillas.

BEATRIZ: Con qué augusto desdén se acentuaría la voz de tu silencio reclinado en ti, como la noche sobre el día.

MELQUÍADES: Sufro grandísimo dolor.

CELESTINO: Dolor que todo lo penetras, muerte, tú que a todos vences.

BEATRIZ: Tú, corazón mío, resucitarás en un instante. Tu latido ha de llevarte a la presencia de Dios.

MELQUÍADES: Preferiría estar en el cielo.

CELESTINO: Lo creado tiene que perecer, lo perecido tiene que renacer.

MELQUÍADES: Vida inmortal. Inmortalidad te dará aquel que te llamó.

CELESTINO: Qué pena y qué vergüenza. Tan desalentadora recompensa.

Melquíades se va quitando la chaqueta y queda en bata de dormir.

MELQUÍADES: Muerte

Muerte has sido

Muerte has sido vencida con las alas

Muerte con las alas

Con las alas que te arrebaté

Con las alas que te arrebaté alzaré...

Has sido vencida

Alzaré vuelo

Hacia la luz jamás vista por ojo...

Muerte has sido vencida

Muerte con las alas

Arrebaté jamás vista

Ojo humano por tan desalentadora recompensa.

OSCURO. (El sueño de Melquíades, p. 420-422).

A través de los diálogos se percibe la problemática sobre el significado que le otorgan los personajes a su pasado, presente y futuro. Incluso pueden

obviarlo, pues no les interesa ceñirse a las pautas de Cronos. Por tanto, en *Gárgolas* hay una valoración de la subjetividad e interioridad, pues gracias a estas, el trabajo lúdico con las manecillas del reloj se da y fluye sin obstáculos. Las relaciones entre espacio, tiempo y personaje se expresan para cuestionar ¿de qué manera existimos? Interrupciones, suspensiones y paréntesis en las acciones de unos personajes que disponen su particular forma de apreciar el suceder. Este texto dramático, es motivo para indagar cómo se conforma la temporalidad. El tiempo, como lo trabaja Moreno permite establecer, a través de la abolición del calendario, distintos momentos donde se manifiesta la percepción que los personajes tienen del mundo, puesto que buscan ir más allá de lo tangible, a pesar de los dilemas que pudiera generarles.

Otros conjuntos temáticos que se ven afectados por el cuestionamiento simbólico del tiempo, y que es igualmente importante en las obras de ambos autores, están relacionados con el valor de la definición de la vida privada y pública de los personajes, la máscara social con la que se habita en la cotidianidad, y la idea de “escondersse” como fenómeno social. Ejemplos de ellos, la joroba oculta de Melquíades en *Gárgolas*:

MELQUÍADES: ¡La Federación nos quitará todos los males que nos aquejan por culpa del gobierno central!

EUCLIDES: ¿Le quitará la joroba?

EMBOZADO: ¡Sí, la joroba!

MELQUÍADES: ¡Los males sociales...!

EMBOZADO: ¡La joroba! ¡Tiene joroba! ¡La joroba! ¡Es jorobado!

La multitud sigue el carillo del personaje embozado.

MELQUÍADES: Esto es un complot.

EMBOZADO: La joroba es un mal social. (El Discurso, p. 438).

El afeminamiento oculto de El Apuntador (Lic. Jaime Alcázar) en *Su Excelencia, Otelo-Páez*:

EL APUNTADOR.- (APARTE, MUY EN SECRETO, CON UN EXTRAÑO MORBO REPRIMIDO MUY AFECTADO.) Francisca...

Dime algo, criatura... Es que te escucho y te escucho decir y decir tanto y tanto esa expresión que... eso del demonio... Y la verdad

es que me agota tanta intriga y tanta curiosidad... ¡Dímelo de una vez, criatura, que no resisto!... (*IRREFRENABLEMENTE AMANERADO.*) ¿Cómo es que aprieta el demonio? ¿El demonio aprieta?

FRANCISCA.- ¿Qué pasó, Jaime? ¿Te agotaste por un momento de "la ceremonia del disimulo" como tú le dices?... (*FRANCISCA SUELTA UNA SONORA CARCAJADA. EL APUNTADOR SE MUESTRA MUY CIRCUNSPECTO Y DELATADO. TODO LO QUE HACE ES MIRAR PARA TODAS PARTES Y SECARSE CONTINUAMENTE EL SUDOR CON UN PAÑUELO.*)

FRANCISCA.- Pero ten cuidado porque fue muy notorio... Se sintió cierto giro un tanto afeminado cuando dijiste aquello de lo robusto, de lo vigoroso y lo duro que resulta el talante del general comparado con el de Oteló...

EL APUNTADOR.- (*MUY CIRCUNSPECTO.*) ¿De verdad, Francisca? ¿Se sintió? ¿Se siente?

FRANCISCA.- Sí, se siente... Se siente y se huele... Por lo menos intenta un mayor disimulo... Ahora el general, casi en tus narices, continuamente me está... tú sabes... Ah, y él, descaradamente, se aprovecha de la representación para... (*RÍE.*) ¡Qué pícaro! En el fondo me sabe mucho más mujer suya como Desdémona, que "esposa tuya" como Francisca...

EL APUNTADOR.- Es preciso poner más esmero, entonces, en cada simulación... La unión debe seguir pareciendo impertérrita... No nos conviene que nos vean como separados... En todo y para todo...

FRANCISCA.- ¿Sabes una cosa, "esposo" mío? He podido comprobar que la simulación en sociedad no es tan duradera como en el teatro...

EL APUNTADOR.- Tampoco es despreciable alguna muy estrecha cercanía que complazca una apetencia o carencia del general... seduciendo al poder para que el poder seduzca...

FRANCISCA.- Como dice Desdémona, la mujer del moro, "¿quién no haría cornudo a su marido para ascenderlo a monarca?" (*RÍE.*)

EL APUNTADOR.- ¡Mentirosa! ¡Desdémona nunca diría eso!... Quien lo dice es Emilia, la mujer de Yago... Acto cuarto, escena tres...

FRANCISCA.- Tanto que te gusta el teatro, ¿verdad Jaime? Es ahí donde te sientes verdaderamente en tu más íntima sustancia... Porque es cierto que eres más Desdémona que yo... Te desvives contándome que hace como doscientos años se acostumbraba que un hombre hiciera el papel de mujer... Te imaginas tú mismo haciendo el papel de mujer hace doscientos años... Por eso el esmero en adiestrarme... Y te enorgullece que

no se me olviden los versos que debo recitar, ni los más mínimos modales que debo exhibir...

EL APUNTADOR.- Tienes que repasar los versos de la parte final...

FRANCISCA.- No hay que negar que te vinieron, como anillo al dedo, estos falsos deleites culturales del general... ¡Cómo te encanta esconderte en tu concha de apuntador!... ¡Y murmurar y murmurar!...

EL APUNTADOR.- Sólo las primeras frases... oficio de traspunte, de muy buen apuntador...

FRANCISCA.- Si fuera por ti te la pasaras todo el día escondido en tu concha de apuntador, como una ostra, como una perla marina... ¿Para qué quieres saber cómo aprieta el diablo, picarón?... ¿Para qué te apriete a ti también?...

EL APUNTADOR.- ¡Por favor, mujer! ¡Disimula y habla más bajito! ¡Alguien podría escucharte!

FRANCISCA.- Tranquilo... Sabes muy bien que soy experta en guardarte el secreto... Para eso nos casamos, ¿no? Y yo acepté... Claro, ejerciendo un correspondiente don de mando muy secreto, entre tú y yo, fuera de la vida pública y del protocolo que nos da de comer y que me proyecta como la esposa del futuro secretario del secretario de su excelencia... *(SALUDANDO A ALGÚN INVITADO.)* ¿Cómo está?... Muy amable... gracias... ¿Usted no sabe que mi esposo es?... ¡Sí, el apuntador de la tragedia! *(RÍE.)*

EL APUNTADOR.- *(NERVIOSO. SALUDANDO TAMBIÉN.)* ¿Qué tal?... Muy bien...

FRANCISCA.- No te preocupes, tonto... Siempre voy a estar volteando y volteando, como tú dices, para no darme cuenta de cuanta cochinidad te provoca, con el primer incauto que nos venda su complicidad... Eso sí, como lo acordamos: teniendo yo cierta escondida libertad para... *(Escena 3, Cuadro 4, p.32-34).*

O el retirado y oculto prostíbulo “casi a la entrada de la ciudad” en 1858, donde todos los hombres que lo visitan deben conocer la contraseña que se utiliza para poder así ingresar al recinto:

VOZ DE LANDA.- Venimos a mostrar y demostrar... nuestros más fuertes y grandes deseos... por el año nuevo, por supuesto... a todas y cada una de las dignas y distinguidas moradoras de esta "púdica" residencia...

(SE OYEN DE NUEVO LOS MURMULLOS Y LAS RISITAS. LA MANCA, A REGAÑADIENTES, ABRE LA ALDABA DE LA PUERTA CENTRAL. ENTRAN RAIMUNDO LANDA Y TOMÁS DE LUNA. UNA VEZ QUE ENTRAN, LA MANCA SE CERCIOA DE

QUE NADIE LOS HA VISTO ENTRAR. INMEDIATAMENTE CIERRA LA PUERTA CON UNA PARTICULAR DESTREZA Y RAPIDEZ, A PESAR DE SU LIMITACIÓN FÍSICA. LOS DOS HOMBRES TIENEN COPAS SERVIDAS CON VINO. LANDA LLEVA GUARDADA, ADEMÁS, OTRA BOTELLA DE MENOR TAMAÑO EN UNO DE LOS BOLSILLOS DE SU CHAQUETA. LUCE EVIDENTEMENTE MUCHO MÁS EBRIO QUE LUNA).

LA MANCA.- *(LES HABLA ENTRE DIENTES Y EN VOZ BAJA)* Más prudencia y discreción, caballeros... Que, aunque estemos casi en la entrada de la ciudad, las calles tienen ojos y orejas muy grandes... Y dicen que "en un lugar corto todo se sabe"... No es necesaria la extravagancia ni vociferar los secretos a los cuatro vientos... Mucho menos en la madrugada y ya casi amanecer de un año nuevo...

LUNA.- *(TAMBIÉN HABLA EN VOZ BAJA)* Como no hubo una rápida respuesta a la consabida contraseña...

LANDA.- *(EN VOZ ALTA)* Y es la contraseña correcta...

LA MANCA.- ¡Shhh!...

LANDA.- *(PROCURA HABLAR EN VOZ BAJA PERO SIEMPRE SE LE ESCUCHA MÁS ALTO)*... Se nos obligó a adiestrarnos y a ejercitarnos con esa dichosa contraseña... antes de darnos las señas exactas del lugar... Lo que quiere decir que... antes de la seña nos dieron la contraseña... *(RÍE Y LUEGO SE DIRIGE A LUNA)* Diga cuál es la contraseña, señor Luna...

LUNA.- Con mucho gusto señor Landa... Tres toques fuertes espaciados, tres menos fuertes y menos espaciados, y dos muy leves y muy seguidos, nada-nada espaciados...

LANDA.- ¡Contraseña y seña!... ¡Porque la contraseña vino primero y la seña vino después!... ¡No al revés!... ¡Contraseña y Seña!... ¿Y ahora quién enseña? *(RISA EBRIA. TOMA Y SE SIRVE MÁS VINO EN SU COPA)*.

LA MANCA.- De todos modos... es mucho mejor la observancia de la compostura... algo de compostura y mayor discreción, señores... un tanto más al menos... *(PAUSA. LOS OBSERVA DE ARRIBA ABAJO DETENIDAMENTE Y HASTA DISIMULADAMENTE LOS OLFATEA)* Nunca os había visto morando por aquí... Nunca olvido una cara... Y menos si se trata de... perdonéis mi sinceridad... de una cara de matón inconfundible como la vuestra... *(DIRIGIÉNDOSE A LUNA)* Y otra de verdugo inquisidor pasado de tragos... *(MIRANDO A LANDA Y HACIENDO UNA MUECA DE RISA)*.

LUNA.- No hay necesidad de insinuar tanta ofensa, lisiada... No sea que también te quedes corta del otro brazo... *(SE QUEDA OBSERVÁNDOLA MUY INQUISITIVAMENTE)*.

LA MANCA.- En cualquier modo, no os preocupéis en exceso... Porque aquí, en esta morada muy íntima de la "moral republicana", he visto entrar a más de un diablo con cara de santo... Todos tienen su estiércol, muy escondido o muy a flor de piel... (Primera parte. Enero: Una calma fingida, p. 4-6).

Las convenciones sociales, lo fingido del rol social, las formas y poses vinculadas al estatus, y la incapacidad del nombrar como recipiente de la definición de algo, el valor de lo eterno y lo efímero, y con ello la concepción simbólica y figurativa de la sociedad; son parte de los aportes categóricos que estos dos dramaturgos amplían a lo largo de las obras dramáticas creadas.

Por otra parte, la estructura textual que nos presentan Sánchez y Moreno como dos voces con discursos desde el otro lado de la historia: lo antihistórico en las piezas teatrales estudiadas, plantean diversas formas de organización formal del texto, como de contenido, desde la pluralidad estética y temática del continente, tal y como ha sido profundizado en los capítulos anteriores. En estas tres obras dramáticas, y por su carácter antihistórico, esa estructura textual es introducida desde los paratextos⁹ preliminares, ya sea por la selección de las citas que permiten adentrarse a historia o porque establecen el contexto histórico del que parten los tres textos teatrales.

En 1858 las citas que hace Sánchez al principio, sobre otros autores es un ejemplo importante paratextual, ya que organiza y argumenta teóricamente el discurso antihistórico que desarrolla a futuro en el texto dramático:

"El año 1858 se constituye en un momento clave en términos de la evolución de las ideas políticas en Venezuela. Después de la caída de la "Dinastía de los Monagas" que ejerció su dominio a lo

⁹ Presentaciones de citas, lugares, épocas o de espacios concretos que ubican el contexto histórico del discurso teatral, alterando la historia oficial mediante lo imaginado por el autor. Siempre el paratexto forma parte de ese argumento concreto que sustenta lo que el dramaturgo imagina.

largo de una década, se abre una etapa plena en expectativas vinculadas a un cambio radical en el régimen organizativo de la República.”

“La situación de Venezuela en 1858 es crítica ya que parece no existir ningún camino que permita conservar la paz y la estabilidad al mismo tiempo que la libertad. Será necesario reeditar una guerra de la magnitud de las libradas a favor de la emancipación para volver al punto de partida de la República.”

(CATALINA BANKO, *“Las luchas federalistas en Venezuela”*, Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, 1996.)

“En 1858, en Venezuela se veía “el rostro infantil de la gigantesca masa de cosas por venir.”

(LISANDRO ALVARADO, *“Historia de la Revolución Federal en Venezuela”*. Caracas, 1909.)

“Venezuela se hallaba en el umbral de la algarada que iba a dar paso a la Revolución Federal...”

(J. A. DE ARMAS CHITIY, *“Vida Política de Caracas en el Siglo XIX”*, Editorial América Libre. Caracas, 1976.)

“La guerra será a muerte y el incendio voraz se extenderá de un extremo a otro de la patria...”

(MARIO BRICEÑO IRAGORRY, *“Papeles de Urdaneta el Joven”*. Caracas, 1946.)

“Calla, amigo Sancho -respondió don Quijote-; que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza...”

(CERVANTES, *“El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”*. Madrid, 1605.) (p. 2).

En *Su excelencia, Otelo-Páez*, Sánchez también hace una descripción de lugar y de época como espacio escénico, permitiendo establecer en el lector-espectador un contexto histórico determinado, en este caso Venezuela en la Separación de la Gran Colombia: Unión Colombiana.

LUGAR Y ÉPOCA

VALENCIA, VENEZUELA, HACIA FINALES DEL AÑO 1829.

ESPACIO ESCÉNICO

Habrà de circunscribirse, por lo menos, a tres secciones fundamentales:

Una sección del patio de la casona donde destaca un pequeño escenario con su cortinaje, telones pintados en perspectiva y la típica concha del apuntador. Cubriendo el escenario se ve un tejado sobre el cual cae una parte del ramaje de algún árbol frutal característico.

Una sección de los aposentos interiores de la casona, donde está el despacho del general Páez. Se distingue un amplio ventanal.

Una sección entre el público. (p. 2).

De igual manera Moreno habla de un contexto histórico concreto en *Gárgolas* que deja expresado al comienzo de la obra: “**Época:** Abril, 1859. Ciudad de Barinas, durante la Guerra Federal”. (p. 409).

Dentro de la misma estructura textual, estas tres obras dramáticas se sustentan en el diálogo como componente verbal estricto a través del cual se despliega la fábula. Es decir, en líneas generales, el estilo marca a los personajes de forma caracterizadora, pudiendo variar el tono de dichos personajes según el espacio, el tiempo y la situación a la que se confrontan, y ayudando de esta forma el lenguaje a generar máscaras sociales para ellos. En 1858, (Segunda parte, cuadro primero. Febrero: Pronunciamiento inminente), por ejemplo, se perciben que las damas de compañías (prostitutas) modifican su habla ante un personaje de mayor jerarquía y respetabilidad. Los cambios en los estilos expresivos de los personajes acentúan el ritmo y el carácter en las piezas del autor.

*(SALEN. MONAGUITA SE APARTA DEL ESPEJO Y PERMANECE ESTÁTICO, ADOPTANDO UNA POSE DE GRANDILOCUENCIA HACIA LA PUERTA CENTRAL. VUELVE LA MANCA SOLA Y A UNA SEÑAL DE FRINÉ LA MANCA PROCEDE A ABRIR LA PUERTA. ENTRA **DOÑA ANNETTA CAROFALO**. LA MANCA LE HACE UNA ESPECIE DE REVERENCIA Y DOÑA ANNETTA VA DIRECTAMENTE HACIA FRINÉ).*

DOÑA ANNETIA.- ¡Carísima!... ¡Cuesta elegante soprano!... ¡Qué honore, señora Friné!...

FRINÉ.- Sea más que bienvenida a nuestra recatada morada, doña Annetta...

DOÑA ANNETIA.- Cuesta decoracione e veramente... veramente un rococó ya algo inmemorial... pero finísimo... apreciable gusto de una grande artista...

FRINÉ.- Amabilidad que me complace de sobremanera, doña Annetta... *(A LA MANCA)* Trae el café... *(LA MANCA SALE)*.

DOÑA ANNETTA.- La mía será una visita breve e muy parca... *(VIENDO A MONAGUITA QUE PERMANECE ESTÁTICO EN LA MISMA POSE)* El cavalieri debe ser el encomendado para "el Conde de Luna"...

MONAGUITA.- *(BESANDO LA MANO A DOÑA ANNETTA)* Praxíteles Montiel a su grato servicio...

DOÑA ANNETIA.- *(EXTRAÑADA)* ¿Praxíteles?... ¿Montiel?... ¿E per qué?... ¿De dónde e el cavalieri?

MONAGUITA.- De la muy caliente y lejana ciudad de Maracaibo...

FRINÉ.- Es mejor conocido como "Monaguita" desde sus célebres imitaciones del Presidente, contando con la anuencia directa del mismo benemérito...

DOÑA ANNETIA.- ¡Oh, qué distincione!...

MONAGUITA.- *(ENGREÍDO)* Por aquí han pasado muchas compañías de ópera italiana con las cuales he tenido participaciones importantes... Tuve la oportunidad de cantar en "La Favorita" recientemente presentada...

DOÑA ANETA.- ¡Oh!... ¡Donizetti!...

(SE SIENTAN. LA MANCA VUELVE Y PROCEDE A SERVIRLES EL CAFÉ).

MONAGUITA.- Claro... debo aclararle que la temporada hubo de ser suspendida... y la compañía quedó disuelta... debido, entre otros infortunios, a las calamidades políticas que atraviesa el país... Lo mismo ocurrió con las temporadas de "Lucrecia Borgia", "Norma", y con la muy breve presentación del "Atila"... También he tenido, al igual que Friné, apariciones en la Comedia y en el recio drama, no tanto en la tragedia pero sí en la tragicomedia, algo de sainete, algo de entremés... Tuve una aparición en "Cumaná en los días de Boves", donde tuve el gusto de interpretar "El Comandante Patriota"... pero también la obra hubo de ser suspendida por inconvenientes políticos... Ah... Casi intervine, además, no hace mucho, en otra comedia que también se tuvo que suspender, pero no sólo por la cuestión política sino por ciertas carencias económicas del empresario...

DOÑA ANNETTA.- ¿Ah, sí? ¿Y cómo se llamaba cuesta comedia?

MONAGUITA.- "Las inspiraciones del hambre"... de autor anónimo o avergonzado...

FRINÉ.- Puede entenderse por qué fracasó la comedia...

DOÑA ANNETTA.- ¡Lástima la cosa nazionale!... ¡Tutti revuelto!... Estamos a la tierra de la... de la improvisacione... ¡Te lo improvisano tutti!... quién má quién meno... ¡No se ve a ninguna parte del mundo!... ¡Qué paise!... Con el mío caro marido, mi Bruno Ferretti, hace poco fallecido, habíamos viajado por la Europa contratando nuevos artistas para una nueva apertura, justo este año de 1858, del vuestro Teatro Caracas... Luego aconteció su muerte y... y la inauguracione se pospuso, se pospuso y se pospuso tanto que ya no puede llamarse inauguracione... Y ahora que yo sono la cabeza de la compañía... no me gustaría... voglio que... en memoria del mío marido me gustaría ver que se hanno cumplido sus anhelos... Ma e difficile conseguir artistas... la mayoría tiene miedo o no sabe sacrificarse per el arte... Prácticamente hay que resignarse con un mediano talento o con un talento francamente mediocre...

(MONAGUITA IRRUMPE A CANTAR UN FRAGMENTO DEL ARIA DEL CONDE DE LUNA DE "EL TROVADOR". DOÑA ANNETTA ARRUGA UN TANTO EL ROSTRO. PRIMERO MUESTRA INCONFORMIDAD Y LUEGO RESIGNACIÓN).

DOÑA ANNETTA.- *(CON PROFUNDA RESIGNACIÓN)* ¡Bravo!... ¡Bravísimo!... ¡Qué ánimo grande del arte!... ¡Qué honore signore!... ¿Me ha dicho que se llama Praxíteles Monaguita o Monaguita Montiel?...

MONAGUITA.- Praxíteles Montiel... Monaguita es un apodo artístico de los últimos años...

(FRINÉ SE ANIMA Y PROCEDE A CANTAR UN FRAGMENTO DE LA LEONORA DE LA MISMA ÓPERA. OBTIENE IGUAL REACCIÓN ALGO REPULSIVA POR PARTE DE DOÑA ANNETTA).

DOÑA ANNETIA.- *(HIPÓCRITA Y RESIGNADA)* ¡Bravo!... ¡Qué honore, Señora Friné!... E veramente... e veramente... e veramente imponente... ¡Será una contratacione magnífica!... ¡Sin duda algo nunca visto en cuesto paise!...

FRINÉ.- *(A LA MANCA)* Puedes decirles ya a mis hijas que pueden pasar a saludar... *(LA MANCA SALE)*.

DOÑA ANNETTA.- ¡Oh, sí!... ¿Qué cantidad de descendencia tiene osté, señora Friné?...

FRINÉ.- Cuatro niñas... ya grandes... hijas de familia...

DOÑA ANNETTA.- ¿Cómo?

FRINÉ.- Cuatro perdices del reino de dios...

DOÑA ANNETTA.- ¿Friné Montesano, viuda de Lagrange, verdad?

FRINÉ.- Sí, exactamente...

DOÑA ANNETTA.- ¿Friné no era una cortesana de la época clásica?... ¿No?... ¿Sí?... Si cuesto e cosí... definitivamente no

sería un calificativo muy apropiado para una artista de la compañía que he heredado de mi difunto marido...

MONAGUITA.- (*DISIMULANDO*) Teatro de Corte, Clásicos de Corte... Se ha intentado hacer una que otra temporada... pero igual... los problemas de la política...

DOÑA ANNETIA.- (*A FRINÉ*) Comprenderá osté que me cuide de guardar un extremo de decoro en los asuntos que tienen que ver con la memoria del mío marido... Como osté sabe, acontece que los Ferretti son familia de la madre del Santo Padre de Roma Pío Noveno, cuyo nombre de origen es Giovanni María Mastai-Ferretti... Ferretti... Más de treinta años de pontificado y ahí en pie, sin ninguna mancha por la que avergonzarse, sin ninguna mácula que ensucie su santidad y su autoridad universal... (*REPENTINAMENTE CAPCIOSA*) Pero ese nombre... Friné... Montesano...

(*ENTRAN ABRIL, BERNADETTE Y PERLOTA QUE APARECEN CON SUS GALAS Y POSES MÁS RECATADAS Y REMACHADAMENTE "DECENTES". BERNADETTE CONDUCE A DIANITA QUE LUCE COMO SIEMPRE MUY EXTRAÑADA. DOÑA ANNETTA QUEDA MUY IMPACTADA AL VERLAS Y LAS CONTEMPLA A TODAS MUY DETENIDAMENTE*).

DOÑA ANNETTA.- ¡Qué espectacular la sua descendencia, señora Friné!... Má... ¿E per qué?... ¿Es un errare?... ¿E vero?... ¿Tutti cuanti?... ¡Madonna mía!... ¡E demasiada variedad en la raza!...

FRINÉ.- Circunstancias de la intimidad familiar que no van al caso mencionar...

DOÑA ANNETTA.- ¡Sí van al caso!... Para ser franca, he oído rumores a los que, por dogma de fe, no he dado mayor crédito, para no permitirle a la plebe un levantamiento de falso testimoni... Pero ahora que percibo... ahora sí... ¡No hay indulgencia posible!... ¡El suo nombre no e una denominacione normale, señora Friné!... ¡No!... ¡No e meramente una denominacione artística!... Nombre de cortesana clásica y apellido de camuflaje... ¿Mentesano?...

FRINÉ.- Sí, Mentesano... (p. 26-29).

El mismo tratamiento lo vuelve a presentar Sánchez en *Su Excelencia, Oteló-Páez*. Hace del uso de máscaras sociales que generan así un discurso a conveniencia e incluso hipócrita entre los personajes que participan de ellos. Es ese aparentar ser de lo que no se es que eleva la ficción del dramaturgo. (Categoría la imaginación por encima de la historia, capítulo IV).

CAMBIO DE ILUMINACIÓN. DEJA DE SONAR LA MÚSICA QUE SE OÍA DE FONDO. SE ESCUCHAN LAS VOCES Y MURMULLOS DE LOS INVITADOS. HACIA UN EXTREMO DEL PATIO VEMOS ENTRANDO AL GENERAL CARLOS SOUBLETTE CON SU UNIFORME MILITAR EN SUS MEJORES GALAS. EL DOCTOR MIGUEL PEÑA ENTRA EN LA MISMA ZONA. VIENE QUITÁNDOSE MOMENTANEAMENTE ALGUNOS ELEMENTOS CARACTERIZADORES DE YAGO.

SOUBLETTE.- ¡Mi estimado doctor Peña!

PEÑA.- ¡General Soubllette! *(SE ABRAZAN.)*

SOUBLETTE.- Debo decirle doctor Peña, que en este breve intermedio de la representación, mientras vuelven a encender las luces de los candiles, he oído a varios invitados decir fervorosamente: "¡Qué soberbia la recitación del Doctor Peña!"... Y alguien ciertamente muy conocedor de la materia ha llegado a decirme... "Es el mejor Yago que he visto desde que la vi en la Europa"... *(PEÑA LE SONRIE CON NOTABLE HIPOCRESIA Y SIGUE ARREGLANDO SU ATUENDO. SALUDANDO TAMBIÉN A UNO QUE OTRO INVITADO QUE PASA.)*

SOUBLETTE.- Claro, no ha estado ausente el comentario suspicaz y malsano de quien se ha atrevido a insinuar: "Al doctor Peña le viene al dedillo el papel de enredador e intrigante"... A ese le he salido al paso inmediatamente. Y le he replicado así: digamos que el doctor Peña, en cierta semejanza con Yago, sabe mover muy bien los hilos ocultos de las cosas... *(PEÑA LE VUELVE A SONREIR HIPÓCRITAMENTE Y CONTINÚA HACIÉNDOSE EL IMPERTURBABLE, APARENTEMENTE MAS PENDIENTE DE SU ATUENDO Y DE SALUDAR A UNO QUE OTRO INVITADO.)*

SOUBLETTE.- *(REPENTINAMENTE ZALAMERO.)* Aunque sí... desde luego... hay quien lo respeta a usted casi en demasía, doctor... Por haber sido como fue miembro de la Sociedad Patriótica, participante directo en el Congreso que proclamó la Independencia en el año once, vocero del Libertador en ese Congreso... Por ser como fue en otro tiempo, no muy lejano, Presidente del Congreso de Cúcuta que redactó la Constitución de la nunca bien ponderada Unión Colombiana... Y según se me ha informado: candidato predilecto de mi general para presidir el inminente Congreso Constituyente que...

PEÑA.- ¡Por favor, general!... ¡Respire!... La verdad no hace falta desperdiciar tanto aire para inflar el ego...

SOUBLETTE.- *(FRÍO Y CON CIERTA DUREZA.)* El problema, doctor, es que nunca falta alguien que recuerde que usted es un individuo que se ha creído injuriado... usted sabe a lo que me refiero... *(A MEDIDA QUE SU VOZ VA COBRANDO UN CIERTO*

AIRE SOMBRÍO, PEÑA LO MIRA FIJAMENTE CON UNA SONRISA MORDAZ MARCADA EN EL ROSTRO.) ...Que si hace unos años quebrantó las leyes... que si había sido llamado a juicio por una causa que no era honrosa a su reputación y delicadeza: la de haber defraudado a la república en una cantidad de dinero... (PEÑA SE ACLARA LA GARGANTA Y SIMULA EXCESIVO ACALORAMIENTO. LE DA LA ESPALDA Y VUELVE A FIJAR EVASIVAMENTE SU ATENCIÓN EN LOS DETALLES DEL ATUENDO Y EN LOS INVITADOS.) (Escena 3 del Cuadro 1, p. 6-7)

En *Gárgolas*, Moreno nos presenta los complejos personales (esas máscaras sociales) del (los) personaje (s), desde un defecto y una condición física, -la joroba- en Melquíades, como en Euclides; esto desde una ironía en el héroe, una voz que busca instaurarse (en el caso de Melquíades), procurando contribuir con una nueva sociedad en la que jamás será aceptado.

La identificación que presentan los dos dramaturgos con los complejos personajes en estas obras dramáticas, ya sean personajes históricos humanizados, conceptos y juguetes comerciales y erótico o la humanización de conceptos religiosos, parte de la visión de luces y sombras de cada uno de ellos, alejándose la empatía resultante de la división básica de personajes buenos y malos. Relativamente más directo es lograr con ellos una identificación o extrañamiento por la perspectiva ideológica que puedan defender dentro del drama y que, por lo general, va marcada por las jerarquías que representan: siendo dramas, que como ya se ha indicado están enmarcados desde un hecho histórico, por el posicionamiento real del personaje: *Su Excelencia*, *Otelo-Páez*, y el caso de *Gárgolas* y *1858*, por la perspectiva afectiva e ideológica que el (los) lector (es)-espectador (es) desarrollarán sobre los personajes y que es un fenómeno dinámico e incluso cambiante.

En *Gárgolas*, el detalle de que un personaje (Melquíades) oculte su joroba es sinónimo de maquillar y ocultar su verdadera vida. Es Melquíades una máscara social, mientras que Euclides (otro jorobado) no oculta su

“defecto”, su joroba, y sabe de sus limitaciones, como las consecuencias sociales que arrastran ser como es:

EUCLIDES: A veces me pregunto si no sería bueno golpearte, pero ni siquiera así, no tienes remedio. Y yo no puedo dedicarme a aclararte los sentidos. Son muchos años que estarían en contra de esa ardua tarea. Mucha miseria en un solo cuerpo. Me das lástima, Celestino. Siempre inclinado, humilde y obediente.

Celestino como respuesta va a salir.

EUCLIDES: Espera, ¿qué es eso de tener iniciativa?, aún no te he dado la orden de marcharte.

CELESTINO: Perdóneme, pero no he terminado de encender las luces de la casa, y la señorita Beatriz quiere que todo esté iluminado para cuando llegue su tío.

EUCLIDES: Beatriz, tanta poesía en un solo nombre. La blanca Beatriz. La única que podrá sacarnos del infierno, pero que se dedica a hacer de la llegada de su tío todo un acontecimiento. ¡Beatrice! ¡Mi Beatrice!

CELESTINO: Usted está hoy muy extraño. Es como si la llegada del señor no le gustara. Y perdóneme, lo siento, no debo meterme en lo que no me incumbe. Pero es que su manera de hablar. ¿Me permite que vaya a terminar lo que empecé?

EUCLIDES: Todavía no. El infierno estará bien iluminado para cuando llegue el señor.

CELESTINO: Es pecado hablar así.

EUCLIDES: *(Cínico)* Pecado, sacrilegio. Celestino, me atemorizas. Logras que tema perder el cielo. Aunque no sé si los jorobados van al cielo. Verdad que sería injusto, pero si nos dejan entrar, entonces ya no sería el cielo.

CELESTINO: Usted se burla hasta de las cosas sagradas.

EUCLIDES: Yo puedo hablar de cosas sagradas sin burlarme, pero quizás no sean tan sagradas para ti.

CELESTINO: Lo sagrado es la religión, la iglesia, los santos, la familia, también el trabajo.

EUCLIDES: El honor, la patria, el gobierno, la tierra, el pan. ¿Qué más falta por nombrar?

CELESTINO: Todas esas cosas que nos hacen buenos.

EUCLIDES: A mí nada de eso me hace ser bueno. Y ya cállate, eres tan cándido que me provoca golpearte. Aprendiste bien tu lección, sabes llamar trabajo a tu humillación y familia a una camada de perros hambrientos que, aunque labran la tierra de sol a sol, no tienen ni para llevarse un pedazo de arepa a la boca. Y la miseria que comen se la deben a lo que puedes llevarle de tu propia comida a esta casa. (La llegada del tío, p. 410-412).

También, en estas tres obras dramáticas la extensión de los diálogos de cada personaje varía del parlamento a la réplica, siendo un elemento dinámico que desde el texto brinda pistas del ritmo de escena. En líneas generales, los diálogos en los textos presentan la forma de coloquio con número variable de participantes, siendo frecuentes las escenas con un coro de interlocutores. En cuanto a la función teatral del diálogo son igualmente frecuentes, sobre todo al inicio de las piezas, los diálogos con función caracterizadora, casi siempre como recurso para dar claves sobre los personajes y las situaciones desde las que parte el drama. Por eso que desde estas obras dramáticas antihistóricas que parten de situaciones históricas concretas, se pueden encontrar diálogos con una función didáctica o ideológica que permiten entender el posicionamiento del personaje de cara al conflicto, dando indicios de la dimensión del momento político al que se enfrentan los personajes; pero sin dar un carácter narrativo o metadramático; es decir, siguiendo la línea del diálogo como acción.

Aunque menos frecuentes, si se considera transversal la obra dramática de estos dos autores, existen también apelaciones dramáticas a la audiencia, especialmente los soliloquios apelativos al público en *Su Excelencia, Otelopáez*, donde los lectores-espectadores se les confiere un rol en el juego metateatral de la pieza.

EL APUNTADOR APARECE DE NUEVO POR OTRO EXTREMO. LUCE MUY NERVIOSO.

EL APUNTADOR.- ¡Honorables invitados! Su excelencia, el benemérito general José Antonio Páez, en su condición de Jefe Superior Civil y Militar de Venezuela, no quiere bajo ningún concepto ni motivo, desaprovechar en modo alguno la presencia en este acto memorable, de tanto ciudadano digno y respetable: vecinos, padres de familia, comerciantes y agricultores del muy ilustre cantón de Valencia. Y yo, en mi condición también, ya no tanto de apuntador desde luego, sino más bien en mi rol esencial de oficiante civil superior de protocolo, archivo y correspondencia del despacho de su excelencia... debo informarles, muy gustosamente... *(SE HA PUESTO MAS TENSO. TOMA UNA RESPIRACIÓN PROFUNDA Y TRATA DE RELAJARSE. DISIMULA.)* Hay circunstancias... *(LA TENSIÓN AUMENTA.*

TOMA OTRO RESPIRO Y SE DECIDE HABLAR DE UN SOLO TIRÓN.) Hay circunstancias y situaciones que exigen una reflexión a tiempo de quienes primero nos dieron patria y a quienes ahora compete la responsabilidad noble y encumbrada de regir nuestro humilde y modesto destino... (SE CANSA. VUELVE A RESPIRAR. LUCE MUY TENSO. EN ESE MOMENTO ENTRA EL DOCTOR MIGUEL PEÑA. TRAE UNOS PLIEGOS DE PAPEL BAJO EL BRAZO. LANZA UNA MIRADA IMPERATIVA SOBRE EL APUNTADOR, QUIEN CAMBIA DE ACTITUD E IMPROVISA UNA ESPECIE DE PRESENTACIÓN CON MUCHA ZALAMERIA HACIA EL DOCTOR PEÑA.)

EL APUNTADOR.- Sin más preámbulos... Queda con ustedes el Doctor Miguel Peña, secretario, consejero de su excelencia y en un futuro no muy lejano, cuando el general Páez sea Presidente, el primer Ministro de... *(PEÑA LE LANZA OTRA MIRADA AÚN MAS IMPERATIVA PARA QUE SE CALLE Y NO PEQUE DE INDISCRETO. EL APUNTADOR SE DA CUENTA Y SALE DE ESCENA.)* (Escena 2 del cuadro 2, p. 16).

Los soliloquios y monólogos son formas de uso más frecuente, y en el caso de los primeros monólogos que se tiene El Apuntador, en muchas ocasiones permite entender el mundo imaginario y las aspiraciones del mismo. Los monólogos son una forma a la que recurre el autor de forma más frecuente. Incluso, en las tres piezas, se pueden conseguir diálogos cuyos parlamentos por su longitud y carácter se encuentran en el límite con el monólogo.

Con *Gárgolas* Xiomara Moreno profundiza la dramaturgia antihistórica a través de varios aspectos (ya expuestos a lo largo de esta investigación): a) la impresión del espacio, b) la ruptura temporal, c) los efectos de distanciamiento producidos a través de los soliloquios, d) la vida pública y privada de los personajes, e) los paratextos y, f) el concepto de antihistórico que maneja la autora en función de presentación de un hecho histórico -la Guerra Federal- que hagan conocer al país, desde su estructura política, social y cultural en el que se desarrolló tal hecho.

Con *Su Excelencia, Otelo-Páez y 1858*, Carlos Sánchez Delgado exige para el receptor un estado presente de construcción de símiles, de

recolección de datos y señales que le permitan erigir los paralelismos que pretende el autor; atribuyendo gran valor al rol subjetivo que juega el receptor como polo vivo hecho de representación. Así mismo la creación dramática de Sánchez no se instala en un patrón de construcción de ilusión de la realidad. Desarrollando la categoría antihistórica, el dramaturgo plantea los hechos históricos, humanizando los personajes relevantes supone un viaje que acerca el plano representante al receptor, a la vez dicho plano parece estar alejándose del plano representado. Sin embargo, en estos dos casos el autor teje personajes y situaciones dramáticas que independientemente de su aparente credibilidad se hacen cercanas al receptor, en una decidida apuesta por mínima la distancia entre representantes y receptores. Sánchez promueve la identificación explícita con el punto de vista de un personaje, pero esta no es fija a lo largo del drama, sino decididamente variable, como en el caso de *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* pueden interpretarse múltiple, promoviendo la identificación con varios personajes. Hay también en este autor a) una impresión del espacio y la acción con yuxtaposición de realidades, b) la ruptura temporal, c) los efectos de distanciamiento producidos a través de los soliloquios, d) la vida pública y privada de los personajes, e) los paratextos: profundizando en citas que argumentan sus discursos y, f) el concepto de antihistórico que maneja el autor en función de presentación de dos hechos históricos -La Guerra de independencia y el Inicio de la Guerra Federal-, que de igual manera hace conocer a Venezuela desde su estructura política, social y cultural.

Ambos dramaturgos, presentan en estos dramas una “raíz histórica” no indispensable, de las situaciones históricas que tratan, esto permite al lector-espectador manejar el contexto, anticipar los hechos o dejarse sorprender por los giros dramáticos propuestos. Y además le permite identificar más claramente el proceso de humanización o incluso de degradación que sufren los personajes. En general, estas tres obras dramáticas que se han

considerado para este trabajo de investigación, se pueden identificar secciones parciales cuyo efecto en la escenificación apuntan a la ironía dramática de la Historia oficialmente contada desde la hegemonía del poder. En *Su Excelencia, Otelo-Páez*, que es el caso más complejo se pueden constatar el valor literal del discurso, contra los anhelos de los personajes, la (s) expectativa (s) del o los espectador (es) y el resultado real a nivel histórico. Hay también un maravilloso uso de la ironía dramática histórica en *1858*, ejemplo el uso del nombre de los personajes, como su posicionamiento, más allá de la situación dramática en la que habitan, despiertan, en el (los) lector (es) – espectador (es) una evidente contradicción entre lo que son, lo que dicen y lo que representan; y sin embargo el autor invita en el recorrido dramático a viajar con ellos desde la identificación.

Se está ante la presencia de dos dramaturgos que desde sus discursos antihistóricos desarrollan múltiples temáticas en función de la diversidad del contexto en el que se desenvuelven las historias: Venezuela. Esto proyectándose así en un alcance latinoamericano, por ende universal. Son dos voces que están (re)escribiendo desde la imaginación histórica esa Historia oficial para así comprender la verdad histórica de Venezuela mediante las múltiples interpretaciones que pueden generarse y así existir y convivir en un único discurso.

Ellos saben que no hay una Historia oficial sin ser alterada para así ser mejor interpretada y comprendida. Prueba de ello estas tres obras dramáticas antihistórica que forman parte de la larga lista de textos teatrales venezolanos que son de *los del otro lado*.

REFERENCIAS

- Abirached, R. (1993). *La crisis del personaje moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Araujo, O. (1962). *El teatro que se escribe y se representa en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Aristóteles, (1998. 3ª ed.). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Arocha, O. (2002). "Prólogo" del texto *Nueva Dramaturgia de Venezuela*. Madrid: Casa de las Américas.
- . (2010). *Teatro americano actual: Nueva dramaturgia en Venezuela*. Madrid: Casa de las Américas.
- Azparren, L. (1987). *Teatro en crisis*. Caracas: Fundarte.
- . (1994). *La máscara y la realidad. Comportamiento del teatro venezolano contemporáneo*. Caracas: Fundarte.
- . (2000). *La tarea de historiar el teatro venezolano*. Caracas: Fundarte.
- . (2011). *Lecturas del teatro venezolano*. Caracas: Académicos actuales.
- . (2017). *Análisis de dramaturgia venezolana actual*. España: Ediciones Antígona.
- Baiz, F. (2004). *Del papel a la luz: personaje literario y personaje Fílmico*. Caracas: Comala.com.
- Barrios, A., Izaguirre, E. y Mannarino C. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO.
- Blanco, J. (2012). *Refórmese el gobierno, y los individuos ¿también se reformarán?* Ponencia presentada en la X Jornadas de Historia y Religión celebrada en la Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

- Borque, M. (1989). *Personaje y persona*. España: Colección Gallega.
- Brecht, B. (1977). *Diario de trabajo, II. 1942 / 1944*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Briceño-Iragorry, M. (1954). *Pasión venezolana*. España: Edime.
- . (1956). *Hora undécima*. Madrid: Independencia.
- Burke, E. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Burke, P. (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Bustillo, C. (1995). *El ente de papel. Estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas-Valencia: Vadell hermanos editores.
- Caballero, M. (1998). *Las Venezuelas del siglo XX*. Caracas: UCV.
- Cabrujas, J. (1997). *El día que me quieras / Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Caller, G. (1975). *Las agrupaciones de los personajes*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.mografias.com/trabajos23/elpersonajeliter/literaturadelper.stl>. [Consulta 2018, octubre 20]
- Carr, E. (2007). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.
- Carrera, G. (1995). *La disputa de Independencia y otras peripecias del método crítico en la historia de ayer y de hoy*. Caracas: Ediciones Ge.
- . (2013). *Temas de Historia social y de las ideas. Estudios y conferencias*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Castillo, S. (1980). *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- Chesney, L. (2008). *La censura del teatro venezolano (1900-1960)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Chocrón, I. (1988). *Análisis de nuestro teatro*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- Croce, B. (1970). *La historia como hazaña de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Stasio, L. (2002). *El discurso de Eduardo De Filippo desde el teatro hasta la TV y el cine*. Madrid.
- Dort, B. (1971). *Teatro y sociología*. Madrid: Colección estar al día.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Egri, L. (1947). *Como escribir un drama*. Buenos Aires: Editorial Bell.
- Estorino, A. (1975). *El robo del cochino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon (1972). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Freytag, G. (1990). *Técnicas del drama*. Madrid: Autores unidos.
- García, N. (1997). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- Gigena, P. (2009). *Made in Tucumán: ¿La nueva dramaturgia argentina!?* Tucumán: Ediciones La Gloriosa Vorágine.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- González, J. (1979). *La Tribuna fuera de la Convención. El Foro, Caracas, 13 de julio de 1858. En J.V. González, Selección Histórica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Guzmán, N. (2014). Sobre el caudillismo del siglo XIX y de la Venezuela moderna. En Bracamonte, L. (Comp.), *El siglo XX venezolano: análisis y proyección de una centuria*. Caracas: colección Nuestra América. Fundación Celarg.

- Hamon, P. (1977). *¿Qué es un personaje?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, P. (2017). *Ilusiones demolidas: la belleza de lo efímero en ruinas*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Howard, J. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Cuba: La imprenta.
- Izaguirre, E. (1983). *Técnica literaria: Drama*. Venezuela: Extensión Cultural de la Universidad de los Andes.
- Jitrik, N. (1995). *La extensión*. Argentina: Universidad de Buenos Aires-CONICET.
- Joffé, S. (2010). *Mis reflexiones para el teatro peruano*. Perú: Espacio-Libre.
- Kohan, N. (2013). *Simón Bolívar y nuestra Independencia. Una lectura latinoamericana*. Barcelona: Yulca Editorial.
- La Hoz, D. (210). *El otro aplauso*. Perú: Espacio-Libre.
- Lapesa, R. (1980). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- Lawson, J. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Lukács, G. (1961). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Casanova.
- Mannarino, C. (1997). *Dramaturgia de Búsquedas, experimentación y Crecimiento*. Caracas: Centro venezolano del ITI-UNESCO.
- Márquez, A. (1991). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Martí, J. (1973). *Nuestra América*. España: Editorial Ariel.
- Matos, T. (2005). *Elementos para la creación de un texto dramático*. [Documento en línea] Disponible: http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate03/Motos/creacion_drama.htm [Consulta 2018, noviembre 20]

- Medina C. (2000). *Intrahistoria, continuidad y localidad*. [Documento en línea] Disponible: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200009 [Consulta 2016, octubre 22]
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monasterios, R. (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. (2^o ed.) Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Moreno, X. (2013). *Teatro completo (1982-2012)*. Caracas: Fundarte.
- Múñoz, F. (2010). *El texto dramático*. [Documento en línea]. Disponible: <http://arteescenicas.wordpress.com/author/arteescenicas/page/11/> [Consulta 2016, noviembre 10]
- Müller, H. (1987). *Enfrentar al espectador vacío*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.ddoodd.org/articulos/entrevistas/heinermuller.htm> [Consulta 2018, mayo 25]
- O’Gorman, E. (2007). *Ensayos de filosofía de la Historia*. México: UNAM.
- Orsi, R. (2010). *Verdad literaria y ficción histórica*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.revistatales.wordpress.com/> [Consulta 2015, mayo 20]
- Pájaro, I. (2011). *Historia y antihistoria en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*. Tesis de Maestro en Estudios Históricos no publicada, Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Daidós.
- Peña, E. (2010). *Trama: proceso y construcción de la obra teatral*. Venezuela: Ediciones Actual.
- Picó, F. (1995). *La construcción del narrador en los textos historiográficos puertorriqueños en Historia y literatura*. Compilación de Antonio Gatzambide. San Juan de Puerto Rico: Historias Posdata.
- Picón, M. (s/f). *Crisis, cambio, tradición*. Madrid: Edime.

- Pino, E. (2013). *Ideas de los primeros venezolanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Pinto, G. (2004). *El texto teatral*. Caracas-Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.
- Piñero, R. (2017). *Claves de la dramaturgia de Carlos Sánchez Delgado*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Planchar, J. (1994). *La república de Caín*. Caracas: Fundarte.
- Pomian, K. (2007). *Sobre la historia*. Madrid: Cátedra.
- Prieto, R. (1996). *Teatro o literatura: una oposición artificial*. España: Bf.
- Quintero, I. "Prólogo". Del libro *La voz de los vencidos. Ideas del partido de Caracas, 1810-1821* de Tomás Straka (2007). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Bid & co. editor. c. a.
- Real Academia Española. (2000). *Diccionario de la lengua española*. (19ª.ed.). Madrid: España.
- Rivas, L. (2004). *La novela intrahistórica*. Venezuela: Ediciones El otro el mismo.
- Sánchez, C. (2001. a.). *El teatro en Venezuela actual, una mirada desde la historia*. Ponencia presentada en el Seminario del Taller de Teatro Venezolano en el I.P.C-U.P.E.L, Caracas.
- . (2001. b.). *Su Excelencia, Otelo-Páez*. [Obra de teatro no publicada]
- . (2004). *1858*. Venezuela: Universidad de Oriente. Dirección de Cultura y Extensión.
- . (2015). *Taller de dramaturgia histórica y antihistórica*. Caracas: Cuadernos de teatro venezolano del Centro Nacional de Teatro.
- Sardi, M. (2009). *Las obreras*. Argentina: Inteatro Editorial.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Scherer, O. (1950). *Dramaturgia clásica en Francia*. Madrid: Cátedra.

- Schmidhuber, G. (2012). *Antonio Buero Vallejo y Rodolfo Usigli: Historiografía y dramaturgia*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> [Consulta 2016, noviembre 25]
- Saussure, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Spang, K. (2010). *El Arte nuevo y la Dramaturgia de Hamburgo: los manifiestos dramáticos de Lope y de Lessing*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/3109> [Consulta 2017, diciembre 16]
- Szondi, P. (1956). *Teoría del drama moderno*. (5ª Edición en español). Estados Unidos: University of Wisconsin Press.
- Tacca, J. (1973). *Los personajes que construyen discursos*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.mografias.com/trabajos23/elpersodiscurso.shtml>. [Consulta 2018, abril 16]
- Tinoco, E. (1994). *Comedia y tragedia del poder*. Caracas: Ediciones Panapo.
- Torres, A. (2014). *El afán de ser nosotros. (Función utópica en la obra de José Martí y de José Enrique Rodó en el marco del debate político-cultural de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX)*. Tesis doctoral. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Unamuno, M. ([Ed. 1895] 2000). *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. (2006). *Manual de Trabajo de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. Caracas: Autor.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Unzueta, F. (1996). *La imaginación histórica y el romance en Hispanoamérica*. Berkeley: Latinoamérica editores.
- Usigli, R. (1943). *Prólogo para las tres coronas*. México: Instituto Mexicano de Cultura.
- . (1968). *Ideas sobre el teatro*. México: Instituto Mexicano de Cultura.

- . (1999). *El gesticulador*. México: Editorial Porrúa.
- . (2010). *Corona de Sombra. Corona de Fuego. Corona de Luz*. México: Editorial Porrúa.
- Uslar, A. (1949). *De una a otra Venezuela*. Buenos Aires: Losada.
- . (1962). *De hacer deshacer en Venezuela*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Valecillos, K. (2013). *Jazmines en el Lídice*. [Obra de teatro no publicada]
- Vázquez, R (2000). *Estructura de la obra dramática*. España: Casa de las Américas.
- Vitez, A. (1994). *Escritos sobre teatro*. España: Editorial Aragón.
- Wagner, F. (1952). *Técnica teatral*. México: Editorial Labor S. A.
- White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zeraffa, M. (1971). *El texto y el personaje*. Madrid: Anagrama.

Jan Thomas Mora Rujano

C. I. V- 15.831.012 [05 de septiembre de 1982]

Dramaturgo, director, investigador y productor de teatro. Presidente del Grupo de Teatro Jóvenes Actores de Vargas (J.A.Var.) y miembro fundador del Grupo de la Asociación Civil Jóvenes Actores para Caracas JACCS PRODUCCIONES. Profesor en Artes Escénicas con distinción Magna Cum Laude. Magister en Literatura Latinoamericana de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto Pedagógico de Caracas. Ha realizado estudios de Dramaturgia con Carlos Sánchez Delgado, José Gabriel Núñez y Rodolfo Santana. Realizó el Taller Superior de Puesta en Escena con el Grupo de Teatro Contra Juego. Patrocinado por la Embajada de los Estados Unidos en Venezuela y la Caja de Fósforos. (2017-2018). Con una amplia proyección de más de 35 obras dramáticas, destacan: *Bella a las once (obra publicada, 2008)*, *Benensuela en rojo alucinante*, *El cáliz amargo de una santera, (obra publicada en el año 2011)*, *El único*, *Mi camerino*, *Francamente Franco*, *Todos somos Judas*, *Yo, Federico (publicada en el año 2006)*, *No eres mi tip@*, *Otro que se va*, *Subir de rating*, *Fuera de regla*, *Amores en 15*, *Ponte que te toca*, *Asesinar(me)*, *Titirimeo*, *Mebendazol para divas*, *Culpable o inocente*, *Echo tierrita y no juego más*, *César Nuestro (ganadora del Primer Premio en el XIX Concurso Nacional de Literatura IPASME 2015)*, *Consulta por expediente (estrenada como lectura dramatizada en junio de 2016 en la sala de ensayos del Grupo IATI, en la ciudad de Nueva York, en marco del Programa de Desarrollo de Obras Teatrales Cimientos 2016 (Cimientos 2016 Play Development Program), Del otro lado*, *La taconera*, *Zapatos en el aire*, *Cosas de muchachos*, *Casi perfecta*, *Te vas o te quedas (a cuatro manos)*, *Lady Di: a la sombra de la corona*, *Aquí y allá*, *La Catalina agotada*, *La peluquera sin mordaza*, *Lo llaman Billy*, entre otras. Como investigador persigue ahondar en el análisis del discurso del personaje gay en la dramaturgia latinoamericana, como de la actuación del homosexual desde la realidad y la ficción en el contexto venezolano. De igual manera trabaja el discurso antihistórico en su dramaturgia. Sigue la línea de investigación *Cultura e identidad* del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, donde profundiza sobre estos temas y hace análisis del discurso en otros dramaturgos venezolanos y latinoamericanos. Ha representado el país en importantes eventos de dramaturgia a nivel Internacional, en los que destaca el IV Festival de Teatro del Sur; celebrado en la ciudad de Machala, de la Provincia de El Oro, Ecuador. Julio de 2010. II y III Encuentro Latinoamericano de Teatro del Barranco, celebrado en la ciudad de Lima, Perú, años 2010 y 2011. En el Programa de Desarrollo de Obras Teatrales Cimientos 2016 (Cimientos 2016 Play Development Program) del grupo IATI en la ciudad Nueva York, año 2016. Ha dictado ponencias y seminarios sobre la Dramaturgia y el Desarrollo del Personaje Gay en Latinoamérica en la provincia de San Miguel de Tucumán, Argentina. Avalado por la Universidad Nacional de Tucumán, y el Grupo de Teatro la Vorágine. En los últimos años ha producido y dirigido obras de teatro para la Fundación Rajatabla, como para la Fundación Teatro Teresa Carreño y la Sala de Teatro La Caja de Fósforos, entre otras. En la actualidad es Docente del Taller Nacional de Teatro (T.N.T.) y Director de Escena de la Fundación Rajatabla. Docente contratado en el Departamento de Artes del Instituto Pedagógico de Caracas.

Su portal web es www.janthomasmorarujano.com.ve.