

LOS DEL OTRO LADO

DE LA HISTORIA A LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA VENEZOLANA

JAN THOMAS MORA RUJANO

TEXTO GANADOR DEL CONCURSO NACIONAL DE ENSAYOS SOBRE TEATRO 2020

VEREDICTO DEL JURADO:

Por presentar claridad y profundidad en la construcción de un discurso teórico sustentado en las bases de la historia reciente del teatro venezolano desde una sólida pertinencia con respecto a la temática del concurso, la que aporta nuevas visiones y posibilidades de considerable estatura a la investigación de las artes escénicas nacionales. Además, cumple con la normativa, objetivos y naturaleza innovadora con profundidad en el objeto de estudio y el rigor metodológico que sugiere el Concurso Nacional de Ensayo Teatral.

CARLOS DIMEO

JOSÉ RAMÓN CASTILLO

GIUSEPPE GRASSO

Resumen

Tomando como objeto de estudio la dramaturgia antihistórica en la Venezuela contemporánea, desde la presentación e interpretación de su contexto, como de las obras dramáticas, y, por ende, los dramaturgos, que han venido desarrollando 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-*, se busca el reconocimiento de diferentes niveles de realidad (es) y de conocimiento (s), donde se permita una emancipada efusión entre esos niveles y el discernimiento de cada discurso histórico. Por eso, este ensayo es abordado teórica y metodológicamente desde el paradigma interpretativo-hermenéutico, concibiendo su soporte epistemológico en una relación eficiente entre el sujeto que investiga y aquello que se estudia, interpretando la realidad por medio de la dramaturgia, dilapidando las paradojas del paradigma clásico, y con ello, extendiendo el campo de validez del conocimiento sobre los hechos históricos de Venezuela que, los autores que en estas páginas se reseñan, ubican contextualmente los textos teatrales creados por ellos.

Descriptor: historia, dramaturgia, antihistoria, teatro venezolano.

A manera de preámbulo

Es la dramaturgia el arte de componer y representar una historia sobre el escenario. Presenta una estructura formal que puede dividirse en actos que, a su vez, pueden fragmentarse en cuadros y, por último, los cuadros se encuentran divididos en escenas. La estructura del texto teatral puede variar de acuerdo a la voluntad del dramaturgo. El trabajo que hace el dramaturgo, con el texto teatral, puede definirse como un gran diseño que orientará el proceso de la futura representación, desde la 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 que llegan a relacionarse y a unificarse entre ellos, contribuyendo con una estructura en la teoría y en la práctica.

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 dramaturgia, 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 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. 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 del encadenamiento y la simultaneidad de las 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 su vida en la dramaturgia. Las dimensiones de la trama 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, procurando siempre el replanteamiento de nuevas estructuras temáticas y estéticas que hagan que el discurso dramático se innove y se reinvente siempre. Por eso, las obras dramáticas que se han creado en América Latina y el Caribe pulsán por una revolución dramática que apuntan al replanteamiento de nuevos discursos, apostando a la reinterpretación de otras realidades, desmontando visiones positivistas y hegemónicas de la realidad.

Este ensayo 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).

Analizando e interpretando los argumentos de los autores anteriormente señalado, como los de los teóricos Aristóteles (1998), Unamuno (2000) y Azparren (2000), se proponen y exponen quince categorías de estudio, que, al ser identificadas en el texto teatral, desarrollan la premisa de lo antihistórico en la dramaturgia universal, hasta los indicios particulares que interesan 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) el teatro dentro del teatro como presentación o resolución de los conflictos dramáticos, 8) 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, 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. Estas categorías buscan teorizar y construir la terminología que determine una coherente apropiación de lo *antihistórico* para la producción ficcional de lo que se llamará *dramaturgia antihistórica venezolana contemporánea*, profundizando sobre otro (s) proceso (s) que desarrolla (n) esta manera de escribir teatro, ficcionalizando los hechos históricos con importantes innovaciones temáticas y técnicas, que, desde la crítica literaria, puntualiza lo que ha implicado el estudio y el análisis de la antihistoria y su relación con la Historia oficial.

La literatura latinoamericana y caribeña varía la lista de autores por sus reinenciones ficcionales de la historia, cobrando principal peso los escritores de obras narrativas: García Márquez (1927-2014), Carlos Fuentes (1928-2012), Ángeles Mastretta (1949), Rómulo Gallegos (1884-1969), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Rodolfo Usigli (1905-1979), Alberto Barrera Tyszka (1960), 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, traspasar fronteras con la dramaturgia venezolana. 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, y puede verse hasta extraño, ya que la literatura de Venezuela ha estado ligada con la historia desde el s. XIX. Sin embargo, se siguen hallando producciones nuevas, de dramaturgos que, desde propuestas discursivas que encuentran puntos de relaciones entre temas y acontecimientos históricos vividos en el país y desde esa mirada antihistórica: el hecho histórico elegido, funcionando como telón de fondo, hacen que la ficción presente situaciones y personajes que se instauran en las culturas de masas. César Rengifo encabeza la lista, con textos 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. 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). 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).

Este estudio dilucida lo antihistórico en la dramaturgia venezolana contemporánea, y expondrá como ejemplos, los discursos creados por la dramaturga Xiomara Moreno (1959) en la pieza teatral *Gárgolas* (1983) y el dramaturgo Carlos Sánchez Delgado (1955) con las dos obras dramáticas: *Su Excelencia*, *Otelo-Páez* (2001) y *1858* (2003), respectivamente. Se resalta que dichos discursos tienen una posición respetable para el teatro venezolano, e incluso latinoamericano, y responde a muchas tendencias continentales que se han visualizado a lo largo del análisis, tanto por los temas abordados, como por los planteamientos dramáticos, la particular y uniforme visión de mundo que cada uno aporta. Con estos tres textos dramáticos, se presenta una valoración significativa de que todo discurso dramático está inmerso y fundamentado 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).

En correspondencia con las categorías planteadas para el abordaje de los textos teatrales venezolanos y desde los estudios culturales y el análisis del discurso, este ensayo persigue como único fin, **interpretar lo antihistórico en la dramaturgia venezolana contemporánea**; buscando hacer una contribución al conocimiento y a la comprensión de la dramaturgia nacional, ante la crítica y la academia, desde los preceptos de esta significativa variable -lo antihistórico-. Reconociendo a los dramaturgos, como baluartes y constructores de un discurso dramático que ha sido poco estudiado, y que hoy día cobra un 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.

Estas páginas, 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 la polis, contribuía y sigue contribuyendo en registrar acontecimientos que las elites académicas y hegemónicas no han permitido que se instauren en el registro de la memoria de un colectivo, y por ende, en las páginas de los que escriben la Historia, donde no cabe la historia de los del otro lado.

DE LA HISTORIA A LA DRAMATURGIA ANTIHISTÓRICA VENEZOLANA

La dramaturgia ha servido para investigar y registrar la realidad. El lenguaje del texto dramático, 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. 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 y, específicamente, en Venezuela, con su historia petrolizada, hablar de dramaturgia, hacer teatro, querer que la dramaturgia sea 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 donde la conciencia es conciencia de sí misma, con lo que se pierde algo de espontaneidad, y se evalúan diversas alternativas previas de una acción. Se puede a conciencia, hacer del teatro una expresión consciente de la historia venezolana contemporánea, donde los teatreros venezolanos se plantean 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 teatro venezolano contemporáneo debe ser expresión de procesos materiales y espirituales más complejos, en 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, como gran tema contemporáneo y del 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, donde la dramaturgia pre-petrolera murió junto al país que la produjo al ser incapaz de trascenderlo. Las relaciones del drama con su momento social habían sido simples y si parecía ser un reflejo, en realidad no expresaba los roles sociales a los que suponía representar, donde 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).

El objeto del teatro es el sujeto exclusivo de la historia, en 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, 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 contemporánea, 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 heredero de tales confusiones. Urge de un drama que desarrolle grandes parábolas, que escudriñe la pequeña historia de tantos seres anónimos que en cada esquina esperan que algo suceda, que algo modifique el clima. Una dramaturgia que proponga un conocimiento más veraz del país a través de sus hombres, sus problemas y sus posibilidades. Azparren (ob. cit.) indica:

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 lo antes dicho, se busca 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 puedan desarrollarse nuevos métodos expresivos que transformen las categorías planteadas y utilizadas hasta ahora. No se puede plantear un nuevo drama si antes no se resuelve este imperativo, que incluye

conceptos históricos, científicos y sociológicos, donde 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. 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, donde los hechos históricos responden a motivaciones profundas de los grupos sociales, necesarios 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 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 hecho 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, en consecuencia, analizar el cambio sin negar la continuidad. Es un error estudiar el período que se inició en 1958 ignorando la historia del sistema teatral venezolano. Es necesario reiterar que la práctica teatral es 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”:

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 dramatúrgica, 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. (p. 107).

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 otros aspectos: 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):

En los estudios sobre teatro latinoamericano se aplican criterios de esta índole. Juan Villegas (1990, 1992 y 1997) ha hecho proposiciones importantes para encontrar un método general aplicable al teatro latinoamericano. (...) El problema lo resumió 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).

Analizar el teatro venezolano, posterior a 1958, es adentrarse en su naturaleza histórica y artística, dándole el carácter de sistema histórico. Es historiar el teatro venezolano contemporáneo desde un sistema histórico nacional. Esta labor 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 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. Según Azparren (ob. cit.), se han fechado *cuatro períodos históricos y dos transiciones*, sin ocuparse de las variaciones internas del sistema y de los discursos de cada período, esto, con el fin de señalar la ubicación histórica de lo sucedido antes y después de 1958 en Venezuela:

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. (p. 109-110).

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”, privilegiando la historia externa para periodizar.

Diálogo con la Historia contemporánea del país. La historia es 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”? 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. 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, 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. 122).

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 los 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. Por eso, 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; tanto pasado como presente se retroalimentan y recrean.

En conversación con esta “Historia” de Venezuela, los dramaturgos 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 la 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. 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, 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, esté en función de la vida e interroque 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).

Durante bastante tiempo, en la historiografía venezolana, estuvo presente 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, 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 vistas, todos son igual de válidos y no hay una verdad histórica “objetiva”. Tampoco 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 pregunta, consciente o inconscientemente, refleja una posición en el tiempo que dará una respuesta amplia a la pregunta: ¿qué historia 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 (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 las mismas conviven con el contexto social en el cual se interpreta. La mirada antihistórica busca refrescar y profundizar sobre los sucesos que varían en compuestos comentarios de verdades donde los hechos podrán ser sagrados, pero la opinión es libre. Y no todos los datos históricos acerca del pasado son acontecimientos históricos, ni son tratados como tales por el historiador. Los hechos se encasillan en una postura positivista, mientras que la interpretación reformula y rompe con esa estructura única y fiel de una solo Historia, con mayúsculas, enmarcada en una absoluta verdad.

La Historia es un gigantesco rompecabezas donde faltan numerosas piezas, donde 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, 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. 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 este 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... (...) 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).

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

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).

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 en Venezuela para la dramaturgia antihistórica y sus interpretaciones. Aristóteles, cuando trató 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.

En 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, tuvo sus inicios en las manifestaciones primitivas, Venezuela no escapa de 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. 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. 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 envanecidas 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 aquello? / ¿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 las 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 devoción a 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”¹ 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

¹ En el presente ensayo 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.

de sus propias vivencias “reales” y próximas a un imaginario que revaloricen tales hechos.

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 defiende 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 sobre todo 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 ariadnco 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 dividiendo en todo un proceso de luchas, 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), 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, como lo hizo la aparición del petróleo.

El petróleo ha irrumpido en medio de la existencia de una nación atrasada, pobre y débil. 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).

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. Estos son complementos de las categorías que desmonta la visión absoluta y hegemónica de la verdad histórica. 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 mexicano para conceptualizar lo “antihistórico”, término que bautiza la utilización de la ficción para desentrañar los intrínquilis de la historia. Y donde 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. 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 existieron para comprender los hechos históricos, en relación a la colectividad y la responsabilidad de los involucrados frente a la historia contemporánea.

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 el planteamiento de la democracia venezolana, siendo el contenido en el terreno político de la Venezuela contemporánea. Como lo señala Azparren (1994. p. 64): “El teatro venezolano actual es un fenómeno de la democracia y del petróleo”.

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 y José Ignacio Cabrujas 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 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 los 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 voces. 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 el estudio: la primera, son pilares importantes de la dramaturgia, y maestros de las

generaciones siguientes de creadores venezolanos. La segunda, sus tramas y personajes explican las constantes y categorías que se han venido desarrollando a lo largo de este punto sobre la dramaturgia antihistórica venezolana, sirviendo como antecedentes cada uno de sus discursos para el trabajo 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 dramáticos. 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 conciencia colectiva, expresada en todas sus manifestaciones artísticas. 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 adquieren la apreciación de la objetivación histórica. Desde la ficción, las obras dramáticas que construyen estos autores son representativas de la conciencia histórica de Venezuela. 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 perspectivas múltiples de la ficción contemporánea a la historiografía, permitiendo el advenimiento de una nueva objetividad histórica (p. 6).

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 re-entendido nuevo tiempo que se vive. 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 Rengifo, en una constante temática nacida a partir de hechos del pasado. Así como en México, 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. Rengifo, en dramas como *Lo que dejó la tempestad* procedió con el 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 los dramaturgos ya citados y otros como Elisa Lerner, Pedro Riera, José Gabriel Núñez, José Antonio Real, Roberto Azuaje, Ana Teresa Sosa, Jan Thomas Mora Rujano, 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. Y es que, 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 permitían preocuparse sobre esa convergencia entre pasado y presente, donde 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 la 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. 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; buscando así, reivindicar las “pequeñas historias”: las de aquellos grupos de mujeres, homosexuales, prisioneros políticos, 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 este ensayo, ahondan en su patrón de desarrollo, ese enfoque periférico, que en los autores referidos, vislumbran plantear y profundizar en el discurso dramático de las acciones construidas, que presentan personajes como “constructo 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 nombrados, permitirán reelaborar, rescatar y replantear vertientes y paradigmas que permitan abordar la compleja y supuestamente “inaccesible” realidad histórica desde una perspectiva autónoma, venezolana y crítica.

A manera de desenlace

Carlos Sánchez Delgado (1958) y Xiomara Moreno (1959) forman parte de los dramaturgos que debutaron en los años ochenta del s. XX, y que no continuaron

fielmente los propósitos del realismo crítico del teatro venezolano, forjado en la dictadura de Pérez Jiménez en la década de los cincuenta y, consolidados en el contexto de la democracia. 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, desafiando estilos discursivos modélicos. Ellos, forman parte de una generación proclive a ser posmoderna en un país que no lo era. Vieron el país con otros lentes, en algunos casos fragmentados, -liberándose 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. 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 de sus piezas que se enmarcan en la categoría de dramaturgia antihistórica venezolana, servirán de ejemplos para terminar de reflexionar y buscar concluir estas páginas en la que se buscó desmitificar y reinterpretar una Historia contada desde la mirada hegemónica de los vencedores sobre los vencidos. Las tres obras dramáticas se ubican en el *Período de la segunda modernidad: El nuevo teatro y abarca los años del 1958-?* según la 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, 2000. p. 101).

Con las lecturas realizadas a algunas obras dramáticas antihistóricas y específicamente a *Gárgolas*, *Su Excelencia Otelo-Páez* y *1858*, se puede precisar en ambos dramaturgos, distintos temas, pero, tienen como eje central una nueva interpretación incierta de los hechos históricos. Alimentan una nueva relectura que

hace que el receptor se aproxime a interrogar o a poner en tela de juicio lo dado como unívoco de la Historia oficial desde ese universo hegemónico de la verdad. Logran representar múltiples dimensiones reflexivas, pues sus personajes se detienen, valoran la pausa para contar sus particularidades, esperan y viven sin ataduras cronológicas, articulando momentos y visiones profundas del ser humano. 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”.

Gárgolas, ésta presenta, desde su óptica ficcional, un hecho ocurrido en la ciudad de Barinas en el año 1859: la lucha entre conservadores y liberales, previa a la Guerra Federal. Los acontecimientos suceden en la casa de Melquíades, personaje central de la obra. Éste llega a su casa, después de un tiempo en la capital, acompañado de Paula, excéntrica mujer “sacada” del mundo del teatro. 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 conservadora, no está de acuerdo con la Guerra, para ella, eso es una pérdida de tiempo que podría darse de otra forma. Cree que se le debe dejar a las personas que se dedican a la lucha por el país. 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 Beatriz y de Euclides, secretario de Melquíades, un jorobado, igual que éste. La burla que genera la sobrina y el secretario, por medio del sirviente es para que este desista de la idea de apoyar a la causa federal, revelando así condición de jorobado 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. Los invitados ya no oyen a Melquiades y desisten en 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 en el que se enmarca la acción dramática con la presentación personajes vencidos, símbolos de los ciudadanos venezolanos de la época.

En ***Su Excelencia, Otelo-Páez***, la acción 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 con 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 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 intermedios de la representación, que los tres intrigan, motivados por los intereses del poder que tendrán. *A propósito de lo histórico*, la obra discute el interés a fundar una república y tomar el poder. *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.

Y en **1858**, la acción 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). 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 al poder, en el ir y el venir, ocultos, 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 encubrir lo que allí ocurre: la búsqueda del placer y los encuentros políticos conspirativos.

La preocupación ante el pasado y el futuro presente en sus obras dramáticas hacen de Sánchez y de Moreno unos autores incómodos ante cualquier intento de clasificación. El viaje por la dramaturgia antihistórica de estos dos autores profundiza 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. Estas tres obras dramáticas, 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*); apuestan por recuperar la memoria histórica pretende resaltar los rasgos increíblemente parecidos que encuentran los autores con el momento contemporáneo en que escribieron dichas piezas teatrales. Sánchez, 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).

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 experiencia cotidiana del pueblo con los temas de los tipos de historia más tradicionales.” (p. 71).

Estos dos autores se vuelven dos voces incómodas para la Historia oficial, que apuestan con sus discursos, recuperar la memoria histórica, pretendiendo resaltar los rasgos increíblemente parecidos que encuentran con el momento contemporáneo cuando escribieron las obras. 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. 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. La presentación de la vida privada y pública de los personajes. La máscara social con la que habitan los personajes en la cotidianidad, y la idea de “escondarse” como fenómeno social: a) la joroba que oculta Melquíades en *Gárgolas*. b) el afeminamiento oculto de El Apuntador (Lic. Jaime Alcázar) en *Su Excelencia, Otelo-Páez* y c) el retirado y oculto prostíbulo “casi a la entrada de la ciudad de Caracas” en 1858, donde todos los hombres que lo visitan deben conocer la contraseña que se utiliza para poder así ingresar al recinto. Así pues, construyen personajes y situaciones dramáticas que independientemente de su aparente credibilidad se hacen cercanas al receptor, por medio de diálogos con componente verbal estricto a través del cual se despliega la fábula, del parlamento a la réplica: ritmo de escena, diálogos con una función didáctica o ideológica. Por otra parte, la estructura textual que nos presentan, desde el otro lado de la historia, plantean diversas formas de organización formal del texto, como de contenido, desde la pluralidad estética y temática del continente. Esta estructura textual es introducida desde los paratextos² 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. De igual manera, generan la ironía dramática de la Historia oficialmente contada desde la hegemonía del poder. Y no hay una Historia oficial sin ser alterada para así ser mejor interpretada y comprendida.

Ambos dramaturgos, presentan en estos dramas una “raíz histórica” no indispensable, de las situaciones históricas que tratan, esto permite al receptor manejar el contexto, anticipar los hechos o dejarse sorprender por los giros dramáticos propuestos. Además, admite identificar claramente el proceso de

² 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.

humanización o incluso de degradación que sufren los personajes. Se puede también hermanar 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 (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, *Monagueta, Perlota, La Manca*, entre otros, 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 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, esto, proyectándose así, en un alcance latinoamericano, por ende, universal. 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

- Aristóteles, (1998. 3ª ed.). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- 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.
- Briceño-Iragorry, M. (1954). *Pasión venezolana*. España: Edime.
- . (1956). *Hora undécima*. Madrid: Independencia.
- Caballero, M. (1998). *Las Venezuelas del siglo XX*. Caracas: UCV.
- Carr, E. (2007). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.

- Carrera, G. (2013). *Temas de Historia social y de las ideas. Estudios y conferencias*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Croce, B. (1970). *La historia como hazaña de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gigena, P. (2009). *Made in Tucumán: ¿La nueva dramaturgia argentina!?* Tucumán: Ediciones La Gloriosa Vorágine.
- Joffé, S. (2010). *Mis reflexiones para el teatro peruano*. Perú: Espacio-Libre.
- La Hoz, D. (2010). *El otro aplauso*. Perú: Espacio-Libre.
- 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.
- Pájaro, I. (2011). *Historia y antihistoria en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*. Tesis de Maestro en Estudios Históricos, Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Peña, E. (2010). *Trama: proceso y construcción de la obra teatral*. Venezuela: Ed. Actual.
- Pinto, G. (2004). *El texto teatral*. Caracas-Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.
- Rivas, L. (2004). *La novela intrahistórica*. Venezuela: Ediciones El otro el mismo.
- Sánchez, C. (2001). *Su Excelencia, Otelo-Páez*. [Obra de teatro no publicada]
- . (2004). *1858*. Venezuela: Universidad de Oriente. Ed. Cultura Universitaria.
- . (2015). *Taller de dramaturgia histórica y antihistórica*. Caracas: UPEL-IPC.
- 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]
- 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: UPEL-IPC.
- Unamuno, M. ([Ed. 1895] 2000). *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza.
- Usigli, R. (1968). *Ideas sobre el teatro*. México: Instituto Mexicano de Cultura.
- . (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.