



La historia como pre-texto y pretexto en el teatro venezolano

Leonardo Azparren Jiménez

(Universidad Central de Venezuela)

Precisiones preliminares

En su *Diccionario del teatro*¹, Patrice Pavis describe cuarenta tipos de teatro sin mencionar al teatro histórico. Para el teórico, el teatro cuyo tema son eventos del pasado no es un tipo de teatro, a pesar de que los hechos históricos como motivos, fábulas, intrigas y temas han saturado a la dramaturgia desde sus orígenes. Salta una pregunta: ¿qué es el teatro histórico? Y salta la respuesta del sentido común: un teatro que tiene por tema la historia; mejor dicho, eventos ocurridos en el pasado que, por alguna razón, el dramaturgo considera necesario o atractivo representar ante su espectador. Por *rescatar* la historia, es un teatro cultural porque pretende ofrecer al espectador la oportunidad de conocer e ilustrarse sobre diversos eventos pasados.

En una primera aproximación, el teatro histórico cumpliría la función ideológica de legitimar la narración oficial de la historia. Pero la intención del dramaturgo puede ser otra, criticar y poner en duda esa narración en su representación del evento que pone en escena. De ser así, el empleo de la historia como pre-texto por los dramaturgos no es una ecuación simple, porque puede depender, como en efecto sucede, de la mirada que cada quien le pone al evento que rescata para la escena.

Esto nos lleva a revisar qué entender por pre-texto. El *Diccionario de la lengua española*² dice que pretexto –sin el guión– es un “motivo o causa simulada o aparente que se alega para hacer algo o para excusarse de no haberlo ejecutado”. Parece no ser, el pretexto, algo impoluto del todo por ser una simulación o

¹ Barcelona, Paidós, 1998, p. 437-463.

² 22ª edición. Madrid, Real Academia española, 2001, p. 1830.



aparición. Lo que permite afirmar que un dramaturgo apela a la historia con propósitos no confesables del todo.

Ahora bien, ¿qué podemos entender por historia? Del *Diccionario* tomaré dos acepciones. La primera: "narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados". La cuarta: "conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc. de un pueblo o de una nación".

Pregunto: ¿el dramaturgo está en contacto con la "narración y exposición de los acontecimientos pasados" o con el "conjunto de los sucesos y hechos (...) de un pueblo o de una nación"? Creo que nadie está en contacto directo con "el conjunto de sucesos y hechos" del pasado, salvo que creamos en viajes a través del tiempo más allá de nuestra experiencia del sentido común. Lo que está a disposición del dramaturgo es una narración de aquellos eventos pasados que a él le interesan, presentados en un texto específico, el texto histórico. Es decir, el texto previo de naturaleza histórica, que aquí llamamos pre-texto, al que apela un dramaturgo para escribir su obra, es una o varias narraciones de esos eventos, lo que hace a la obra de teatro un texto que representa, en segundo grado, un evento histórico narrado por otro texto. En consecuencia, nunca los eventos históricos son, *per se*, los pre-textos empleados por los dramaturgo, o por cualquier otro artista para su obra, aunque su narración sirva de pretexto para otros fines.

En otras palabras, el dramaturgo se aprovecha de uno o varios discursos sobre hechos históricos para, a su vez, elaborar el suyo. De donde surge una inquietud. Si las narraciones históricas son elaboradas a partir de la observación, más o menos cierta pero relativa, de unos eventos del pasado, con la pretensión de tener un cierto grado de veracidad, ¿el texto teatral basado en esas narraciones también puede aspirar a tener un cierto grado de veracidad? ¿Tomaremos como verdad la representación teatral de eventos pasados previamente narrados por un historiador? Aristóteles es tajante en la *Poética*³. Dice que el historiador anda por un lado y el dramaturgo por otro:

³ Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.



El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder (1451b).

Añade que la poesía, es decir el drama, es más filosófica, porque habla sobre lo general; es decir, las situaciones y los personajes teatrales adquieren un significado simbólico universal que genera empatía. De no serlos, ¿por qué nos interesan Orestes, Hamlet, Tartufo o Arlequín? Y, aunque en las narraciones históricas figuran personas importantes, no es infrecuente que algunas de ellas merezcan nuestro rechazo y hasta las detestemos. En cambio, no conozco a alguien que deteste a un personaje teatral –Iago, por ejemplo- como detesta a más de una persona real, presente o pasada, inclusive si el personaje representa a esa persona –Calígula. Lope de Aguirre, tildado *tirano*, es una persona tenebrosa de nuestra historia, según coinciden todas las narraciones sobre él y nadie, supongo, quisiera asemejársele; pero el personaje creado por Adolfo Briceño Picón es fascinante y su interpretación puede llenar de gloria a un actor.

En resumen, el dramaturgo emplea textos que narran eventos del pasado como pretextos y pre-textos; como narración para re-presentar según sus propósitos e intereses y como excusa para decir algo que poco o nada tiene que ver con la veracidad del evento ocurrido en el pasado. En su mural sobre la Guerra Federal, César Rengifo critica la lucha de clases como motor de la historia de Venezuela. Además de imposible, representar en teatro verazmente un evento pasado sería labor arqueológica en nada parecida al rol del teatro. Como no existe una sola narración sobre el pasado, cualquiera que sea, y la variedad de narraciones no es unívoca, porque cada una es, en realidad, una visión e interpretación de esos eventos, cuando elige un pre-texto para su texto, el dramaturgo opta por una visión del pasado que, no siempre, coincide con otras visiones. Más aún, como las visiones de los textos que narran eventos del pasado son producto de personas con su propia visión del pasado, el pre-texto empleado por el dramaturgo y su texto están impregnados de ideología.

Nuestra historia nacional y teatral

Las relaciones de los dramaturgos venezolanos con las narraciones sobre nuestro pasado se remontan a los años de la aparición de nuestra dramaturgia, en el primer tercio del siglo XIX. Durante un buen tiempo, las narraciones fueron muy patrióticas centradas en glorificar a los autores de la independencia; es decir, a la primera generación de militares venezolanos. La narración de nuestra historia siempre ha sido oficial para legitimar el hacer y deshacer de los conductores nacionales. En consecuencia, hemos narrado una historia nacional de héroes, por lo general impolutos, que dedicaron y sacrificaron sus vidas por la libertad y la creación de una república, negadora acérrima del pasado nacional anterior a 1812.

Dos obras lo atestiguan. En 1817, cuando aún no se decidía quién sería vencedor de la guerra, Gaspar Marcano escribió *El encuentro del español Pablo Cabrera con el patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete*⁴; y, en 1842, Pedro Pablo del Castillo le dedicó al "Esclarecido Ciudadano", es decir a José Antonio Páez, *El 19 de abril, o un verdadero patriota*⁵. Ambos títulos hablan por sí mismos. Los eventos históricos vividos por Marcano y del Castillo fueron representados en su versión heroica, para legitimar lo que la independencia debía significar para la naciente sociedad republicana.

Siempre ha habido la tendencia de compartir y aceptar como pre-textos las narraciones oficiales de nuestra historia; la historia nacional es la relatada en los discursos heroicos; en consecuencia, es una historia militar. No conozco una obra con tema histórico que tenga por protagonista o, simplemente, por tema a un héroe civil como Juan Germán Roscio, el principal redactor del Acta de Independencia. En cambio, desde temprano, Simón Bolívar fue cosificado como personaje teatral. Marcano alude a él en términos heroicos; lo mismo hace del Castillo. En pleno fervor del guzmancismo, en 1875, Felipe Tejera escribió *Triunfar con la patria*⁶, en la que mezcla un incidente amoroso con la caída de la primera república. En la obra plantea una discusión entre las visiones monárquica y

⁴ Caracas, Talleres de El Universal, 1917.

⁵ Caracas, Imp. por George Corsier, 1842.

⁶ Caracas, Imprenta Federal, 1875,

republicana, en la que la figura de Bolívar reafirma a la república. Más recientemente, con motivo del bicentenario de su nacimiento (1983), José Antonio Rial escribió un *Bolívar*⁷ que es puro mármol blanco.

Nuestro teatro ha estado estrechamente vinculado con narraciones sobre nuestra historia oficial, vía legitimadora del proyecto de nación que las elites venezolanas impulsaron a partir de 1830. Es entrado el siglo XX cuando aparece otro teatro histórico con otro pretexto, para representar algunos eventos históricos con un tinte heroico pero con un tipo de héroe distinto.

El teatro como pretexto para legitimar el proyecto de nación, empleando como pre-texto la narración oficial de nuestra historia, tiene su máximo representante en Adolfo Briceño Picón (1846-1929), sin duda el mejor dramaturgo del siglo XIX. El otro tipo de teatro histórico, escrito a partir de un tipo de pre-texto distinto y con otro pretexto, es el de César Rengifo (1915-1980). La visión de la historia de Briceño Picón se inserta en la ideología de la leyenda negra con un discurso romántico; la de Rengifo, se inspira en la visión marxista de la historia, con un discurso que, en varios de sus componentes, remite al realismo socialista.

En esta oportunidad le prestaré atención a estos dos dramaturgos, sin olvidar que otros han acudido a las narraciones sobre nuestra historia para escribir sus obras, desde Alejandro Lasser con *El general Piar*⁸ hasta *Simón*⁹ de Isaac Chocrón, estrenada en 1983, pasando por José Ignacio Cabrujas, Rodolfo Santana y Carlos Sánchez Delgado.

Adolfo Briceño Picón

Adolfo Briceño Picón escribió en el último tercio del siglo XIX cuatro obras bajo el título *Teatro andino*¹⁰, aunque poco o nada tienen que ver con una temática andina; pero como él era merideño, quiso que así se conocieran: *El tirano Aguirre*,

⁷ En *Pipirjaina*, N° 23, Revista de teatro. Madrid, 1982.

⁸ Caracas, Talleres Patria, 1946.

⁹ *Clipper / Simón*. Caracas. Alfadil Ediciones, S. A., 1987.

¹⁰ Paris – México. Librería de la Vda. De Ch. Bouret. 1903.



Ambrosio de Alfinger (los alemanes en la conquista de Venezuela), Sacrificios por la patria y El amor filial (comedia).

Me detendré en las dos primeras, por representar el inicio del tipo histórico en nuestro teatro; tanto que, en más de una oportunidad, oí decir, entre otros a César Rengifo, que Briceño Picón es su creador entre nosotros. Además de su calidad dramática, ambas obras están basadas en dos personajes cruciales en las décadas iniciales de la conquista de nuestro territorio, según las narraciones históricas sobre ese período.

Surge una primera pregunta: ¿por qué Briceño Picón se interesó por personajes, eventos y años correspondientes al inicio de la presencia de los españoles en nuestro territorio y de su conquista? ¿Por qué Lope de Aguirre y Ambrosio de Alfinger?

Aguirre, *conquistador y rebelde*, descendiente de una familia hidalga y de cierta cultura, participó en el Virreinato del Perú en la sublevación de Sebastián de Castilla y en el asesinato del corregidor Pedro de Hinojosa, por lo que fue condenado a muerte y después indultado. Bajo el mando de Pedro de Ursúa, participó en una expedición que tenía por meta El Dorado. También sugirió el asesinato de Ursúa en enero de 1561 e hizo ejecutar a Fernando de Guzmán. Después de navegar por el río Amazonas con sus marañones, llegó a la isla de Margarita, en Venezuela, en julio de 1561, donde escribió su famosa carta a Felipe II y asoló la isla. En Borburata, repitió sus tropelías y el 22 de octubre de 1561 llegó a Barquisimeto. Pero el 27, sitiado por fuerzas españolas, mató a su hija Elvira antes de ser ajusticiado. Su cuerpo fue descuartizado y colgado en garfios¹¹.

La obra de Briceño Picón tiene tres actos, titulados "La conspiración", en el campamento a orillas del Amazonas; "La prisión", en el salón del gobernador de Margarita, adornado con suntuosos cortinajes y muebles; y "El parricidio", en un salón sin adornos ni muebles en Barquisimeto. La descripción de los lugares de la acción contribuye a comprender el sentido del ascenso y derrumbe de Aguirre.

Nuestro autor construye su personaje a partir de cierto aire de héroe libertario y ambicioso, para explicar la conjuración:

¹¹ Fundación Polar, *Diccionario de historia de Venezuela*, tres tomos. Caracas, 1988, p. 80.



Yo, sin embargo, no fui jamás malhechor en mis montañas de Vizcaya; pero vine a las Américas; tenía ambición: quisieron ponerme freno y no lo consentí. He aquí, mi viejo camarada, por qué soy ahora un bandido; he aquí por qué me he declarado en guerra abierta contra los nobles, a quienes odio con toda mi alma... Por otra parte, mi ambición no tiene límites: quiero poseer los espléndidos palacios de esos poderosos señores; quiero verlos humillados a mis plantas... ¡quiero, en fin, Antón, ser virrey del Perú, para que el oscuro y humilde labriego montañés, el despreciado domador de potros en Lima, se siente en el suntuoso estrado de Su Excelencia el poderoso Señor Marqués de Cañate!¹²

Briceño Picón creó un personaje según las motivaciones y objetivos de su estrategia dramática, siguiendo algunos hitos de la narración histórica que conoció pero orientado a presentar a alguien muy particular. En Aguirre, Briceño Picón representa una ambición depredadora de poder por el poder en sí, hasta alcanzar una rebeldía casi contra natura con una ira de dimensiones descomunales. Oigamos algunas de sus expresiones finales:

Lope de Aguirre no encuentra refugio ni en los montes más espesos; porque el dedo de Dios, a quien ha desafiado y con quien ha estado en pugna, le ha tocado... ¡Es necesario sucumbir...!

... ..
Sí, Cora: hace mucho tiempo que mi pecho sólo respira furias y maldiciones contra todo ser humano; y la carrera de mi vida ha sido una continua persecución a todo ser de mi especie.¹³

El Aguirre de Briceño Picón es un personaje que está más allá de la circunstancia histórica de la conquista del territorio venezolano, por tener las dimensiones de alguien o algo monstruoso que desafía a Dios y tiene por proyecto atentar contra todo ser humano.

Cuando escribió *Ambrosio de Alfinger*, señaló que siguió rigurosamente la historia para criticar a los alemanes de la casa comercial Welser. Según el *Diccionario de historia de Venezuela*¹⁴, Alfinger fue el primer Gobernador y Capital General de la provincia de Venezuela. Cuando llegó a Coro fundó una ciudad,

¹² Briceño Picón, ob. cit.; p. 44.

¹³ Briceño Picón, ob. cit; p. 17.

¹⁴ Cfr. p. 96.



nombró los primeros regidores y dotó al cabildo de las primeras instituciones. Realizó la primera fundación de Maracaibo y pacificó a varias tribus indígenas. Hizo varias expediciones hacia al sur del lago de Maracaibo y fue uno de los primeros exploradores europeos en tierra venezolana. Recorrió zonas cercanas a Pamplona y Cúcuta y, en el valle de Chinácota, él y sus hombres fueron rodeados por los indios, resultando herido en la garganta por una flecha envenenada. Al cuarto día murió.

Antes que la gesta de Alfinger, Briceño Picón representa la acción depredadora del conquistador. El primer acto, "El asalto", tiene lugar en la laguna de Tamalamaque o Zapatosa; el segundo, "El combate", en la misma laguna, del lado opuesto al campamento español; el tercero, "La venganza", en un camino del valle Chinácota. En su primer parlamento, el personaje describe su ambición de riqueza:

Yo admiro las grandes riquezas que hallamos a cada paso en este inmenso continente. Sus ríos arrastran arenas de oro; en sus mares se pescan las perlas en admirable profusión; las piedras preciosas saltan de sus rocas. ¡Oh, cuánto oro... cuántas riquezas! Deslúmbrese mi vista y palpita de gozo el corazón al contemplar tantas maravillas, ocultas hasta ahora a los habitantes del viejo mundo. ¡Oh, esto es encantador, querida Elena!¹⁵

El planteamiento es claro: el interés de Alfinger es expoliar. El conquistador español es un depredador con el único interés de su beneficio personal, facultado por Carlos V para cobrar las deudas de la corona española con la empresa alemana. Alfinger es una amenaza contra toda la cultura aborigen del continente, así como Aguirre actuó contra todo ser humano. Lo dice el cacique Tamalamaque:

¿No veis, príncipe, cómo todas las naciones de este vasto continente están amenazadas por esos monstruos que nada respetan, desde el gran Emperador Motezuma hasta la poderosa nación de los incas con Huayna Capac y el fiero Atahualpa; desde el lago de Méjico hasta los Patagones?¹⁶

¹⁵ Briceño Picón, ob. cit.; p. 195.

¹⁶ Idem; p. 236.



Muerto Alfínger, Tamalameque, desde los años iniciales del siglo XVI, cierra la obra con una premonición muy oportuna. Así, Briceño Picón deja constancia de su ferviente patriotismo y de su adhesión al relato histórico oficial:

¡Vendrá un día en que se levante un hombre que reconquistará nuestros derechos; os arrebatará lo que con crueldad habéis usurpado, y dará a los habitantes de este basto continente Patria y Libertad! ¡He visto en mis sueños a este ser privilegiado, rodeado de una aureola de refulgente luz y blandiendo la espada flamígera de la guerra! Su nombre lo he visto también en caracteres de fuego que dicen: ¡SIMÓN BOLÍVAR!... ¡Viva el libertador de todo un mundo!...¹⁷

Además de romántico, Briceño Picón profesó la ideología de la leyenda negra, según la cual nada del período de la colonia es rescatable y, en ella, el conquistador encarna las fuerzas negativas, perversas y depredadoras de las que habría sido víctima Venezuela.

Si las narraciones de la historia nacional en el siglo XIX sobre los siglos de la Colonia abonaron esa visión, necesaria para legitimar el proyecto nacional de los criollos, en su tarea de construir una sociedad republicana, también fueron un excelente pre-texto para el dramaturgo, quien, a priori, participó de la misma convicción ideológica.

César Rengifo

César Rengifo y Briceño Picón comparten algunos rasgos comunes. La historia nacional es una crónica del sucesivo despojo del que hemos sido víctimas; primero, por parte de los españoles; en el caso de Rengifo, además del conquistador, por la naciente burguesía nacional que, por intereses económicos, propició en el siglo XIX una guerra contra el pueblo. Si Briceño Picón, romántico, presenta personajes exaltados y sumisos, en quienes las pasiones determinan el clima dramático, en Rengifo, realista e ideólogo, el héroe positivo y popular, los llamamientos emocionales a través de personajes femeninos mancillados y el entusiasmo revolucionario son los mecanismos con los que estimula la empatía del espectador.

¹⁷ Idem; p. 306.



Según Rengifo, el teatro es “un arte profundamente vital y que conlleva toda la dinámica del hombre y de sus sociedades”¹⁸. Y esas ideas son, sin dudas, las de una época, de una sociedad y de quienes en ella actúan. Ahora bien, esas ideas no son cualesquiera; “no son sino las ideas de la clase dominante” por el dominio que ejerce “en la conciencia social colectiva, acción enajenante y que conduce siempre a asegurar una mayor subordinación por parte de los oprimidos”.

En ese artículo enuncia su ideario teatral:

No puede pensarse en un teatro como expresión de fe en los valores nacionales sin dos premisas fundamentales, las cuales han de ser: primero, creer en el teatro y en el conjunto de valores histórico-sociales que él contiene; creer en su función de manifestación de una conciencia social que es, a la vez, conciencia crítica de una sociedad históricamente determinada; lo segundo sería creer en los valores nacionales, en la vigencia de ellos y, sobre todo, tener un conocimiento lúcido de cuáles son esos valores y sus categorías de trascendencia histórica.¹⁹

Rengifo no describe ni define esos valores, tampoco dice en qué consiste su conocimiento lúcido. Fue, en sentido estricto, un hombre de fe en un tipo de teatro que represente una conciencia crítica. Por eso pidió creer en la acción humana y social del teatro, jerarquizar los valores nacionales, crear una obra dramática capaz de “expresar fe en esos valores”. En todas sus obras mantiene una perspectiva histórica para alertar sobre la destrucción de esos valores con el propósito de “desvincularnos de nuestro pasado”. Su nacionalismo histórico otorga mucha importancia a las narraciones históricas y a la representación de lo que él considera son valores nacionales, para contrarrestar su destrucción sistemática “desde el mismo momento en que fue intervenida y sojuzgada” la economía nacional.

El teatro histórico de Rengifo tiene el propósito de mostrar las raíces históricas de ese proceso de intervención y sojuzgamiento. Para ello, pone en escena personajes históricos populares que representan al héroe popular y bueno; no se ocupa Rengifo de los héroes épicos, quienes no ilustrarían su visión de la

¹⁸ “El teatro como expresión de fe en los valores nacionales: ¿es posible, ¿cómo?”. En *Obras*. Tomo VI “Artículos y ensayos”. Mérida, Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes, 1989; p. 145 ss.

¹⁹ *Ibidem*



historia. En el héroe popular y bueno estampa las huellas de la intervención y el sojuzgamiento, con el propósito de generar, por contraste, una reacción crítica en el espectador, colocado ante un tipo de relaciones sociales injusto, fuese por el poder despótico del colonizador o por el de las clases hegemónicas de la república.

Para ilustrar esta interpretación que proponemos, nos referiremos, en primer lugar, a *Joaquina Sánchez* (1947-1948)²⁰ y *Soga de niebla* (1959)²¹. La primera está inspirada en la vida de la esposa de José María España quien, junto con Pedro Gual, protagonizó una conspiración en 1797, precursora de la independencia. España murió ahorcado. Los relatos históricos dicen que Josefa Joaquina Sánchez fue encarcelada en La Guaira por esconder a su marido, la separaron de sus hijos y le confiscaron sus bienes. Liberada en 1808, fue desterrada a Cumaná. En 1810, regresó a Caracas para participar en el nacimiento de la república y recibió una pensión del nuevo gobierno.

En la obra, esta heroína hace honor a las narraciones históricas. Ahora bien, cabe preguntar por qué Rengifo se interesó por ella y no por José María España. La obra, por supuesto, tiene a España como telón de fondo; pero quien padece los rigores del régimen colonial es ella. Rengifo opta por una mujer sufriente, capaz de generar más empatía. En obras como *Las mariposas de la oscuridad* (1951)²² y *El vendaval amarillo* (1952)²³ también están presentes mujeres víctimas. Podemos adelantar la hipótesis de que el personaje femenino, víctima indefensa ante el poder masculino, es quien mejor facilita la construcción de situaciones dramáticas de contenido emotivo eficaz para alcanzar la empatía del espectador. Así es cuando Joaquina ve la muerte, fuera de escena, de su marido:

JOAQUINA (*Con sombría serenidad*).- Lo estoy viendo. Ya sale arrastrado a la cola de la bestia de albarda. Va entre los soldados y junto a su silencio, los frailes entonan salmos. Camina con serenidad y sus manos van atadas a la espalda, su frente está alta y tranquila... (*El rezo de las monjas cesa*) ¡Ah, esas terribles voces de los penitentes pidiendo limosnas y rogativas para su alma!
(*A lo lejos se oyen las voces de los penitentes.*)

²⁰ *Obras*. Tomo I "Teatro". 1989; p. 273-350.

²¹ *Idem*; p. 223-272.

²² César Rengifo, *Obras*. Tomo II "Teatro". 1989; p. 229-283.

²³ *idem*; p. 285-328



ISIDRA.- Ya no tengo lágrimas...

MARGARITA (*Como enloquecida*).- Si pudiera huir, huir ya de todo esto.
(*Corre hacia la puerta cerrada y golpea*)

JOAQUINA (*Absorta como si viera el cortejo ajusticiador*).- Allá va el terrible cortejo. Ya baja las gradas de la plaza, delante el pregonero grita con voz sombría: ¡Hagan bien cristianos, por el alma de un hombre que ajusticiarán...! ¡Ah!, José María. Yo estoy contigo ahora. Voy a tu lado, mírame, sufro junto a ti. Aprieta mi mano con la tuya... ¡Yo también seré valiente, amor!²⁴

Para fortalecer la empatía, Rengifo presenta esta enternecedora escena de esposa y marido, en la que el amor y el sufrimiento de ella se dan la mano con el dibujo del impecable perfil de él, un héroe popular derrotado. En *Joaquina Sánchez*, la crítica al poder colonial pasa por el estímulo de las emociones antes que por el señalamiento en escena de ese poder.

Inspirada en una interpretación de la historia nacional en la que la lucha de clases social es el motor de los acontecimientos, la estrategia discursiva de Rengifo organiza los datos de la narración histórica para generar una fuerte empatía con la víctima. Así ocurre en *Soga de niebla* con Agustín, quien negocia su condena a cambio de desempeñar el trabajo de verdugo. Al final, consciente de lo terrible de su oficio, se suicida fuera de escena, sin saber que iba a ser relevado de tan ominoso trabajo. Este dato acentúa el tono patético, antes que trágico, de la obra. Un azar poético, un desencuentro de información, es la causa que precipita el final, pero no sin la sanción al régimen colonial:

ALCALDE (*Sin disimular su contrariedad*).- ¡Es posible! Pero mañana no habrá verdugo y esos reos deben ser ejecutados... ¡Tengo órdenes severísimas! ¡No es para menos! ¡La provincia se ha convertido en un volcán! Si estuviera llena de ladrones y asesinos no importaría mucho... ¡Él no haría tanta falta!... Sobrarían miserables para ejercer su oficio... pero plagada de perturbadores que sueñan con igualdades y revoluciones... (*Señalando hacia el cuarto*) Cuide usted que lo descuelguen y le den sepultura... Ya encontraré quien lo supla...

CURA.- Quiera Dios que sea así.

ALCALDE.- ¡Lo querrá! Esta colonia del imperio requiere ahora más que nunca de verdugos... pero duros... (*Señala hacia el cuarto*) Ése era un animal manso... ¡Veré qué hago! (*Sale*).²⁵

²⁴ César Rengifo, ob. cit.; p. 344.

²⁵ César Rengifo, ob. cit.; p. 271.



En el tríptico sobre la Guerra Federal (1859-1864), Rengifo hace su planteamiento más ambicioso; abarca el hecho de la guerra, ofrece su versión sobre sus causas y reflexiona sobre sus consecuencias. *Los hombres de los cantos amargos*, *Un tal Ezequiel Zamora* y *Lo que dejó la tempestad*²⁶ son un mural en el que transcurren situaciones y personajes que muestran el horror y los trasfondos de una guerra civil que implicó un antes y un después en el panorama venezolano del siglo XIX.

La figura central es Ezequiel Zamora, el "más importante líder popular venezolano del siglo XIX", según el *Diccionario*, muerto a comienzos de 1859 de un balazo en la cabeza en el asalto a la ciudad de San Carlos. Comerciante prestigioso y respetuoso de las transacciones con sus clientes, de mentalidad liberal por formación, se convirtió en dirigente del partido liberal. "Tierra y hombres libres", "Respeto al campesino" y "Desaparición de los godos" fueron las consignas que le hicieron ganar el respaldo popular, hasta recibir el título de "Valiente Ciudadano". Según el *Diccionario*, su programa "era de naturaleza esencialmente intelectual, primordialmente político y más bien moderado que radical".

Germán Carrera Damas, por su parte, considera que su programa fue "una abigarrada mezcla de ideas conservadoras con propósitos 'revolucionarios populares'"²⁷, en el que invocó el perdón y el olvido del pasado y exaltó el orden y el respeto a la propiedad. Carrera cita parte de su Orden General del 23 de febrero de 1859:

La moral, el orden, el respeto a la propiedad y el amor ardiente por la libertad de su patria, es el distintivo del carácter coriano; como civil: el denodado valor contra el enemigo armado, la generosidad y clemencia con el vencido y la subordinación es su divisa como militar.²⁸

Alrededor de este personaje, Rengifo escribe su mural de la Guerra Federal. La estrategia discursiva centra su atención en los sectores populares, en particular los negros y esclavos, contrastados con quienes desde el poder desencadenan la guerra. El propósito es denunciar a las clases dominantes, la vejación del pueblo y

²⁶ *Obras*. Tomo II "Teatro". 1989; p. 5-228.

²⁷ *Una nación llamada Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983; p.99.

²⁸ *Ibidem*

la derrota de sus ideales. Así, muestra las conexiones ocultas de ese proceso histórico. En una historia de derrotas, Rengifo postula un ideal revolucionario.

En *Los hombres de los cantos amargos*, el elenco de los personajes representa la división de clases que actúa como motor de la intriga y causa del conflicto. Un grupo está formado por el Secretario de gobierno, su esposa Gertrudis, Banquero, Hacendado, Aprovechador I y II, Capataz de la hacienda y Voz del amo; el segundo lo forman Birongo, Mindiola, Tilingo, Ganza, Pascualón, Popo (curandera), Guiomar, otros negros y otras voces. En los tres actos permanece, como uno de los lugares de la acción, la casa del secretario de gobierno. La agrupación esquemática –maniquea– de los personajes permite distinguir con claridad los dos discursos en conflicto que enuncian las causas de la guerra, tema de la segunda obra. Gertrudis y su marido se autodefinen oligarcas:

GERTRUDIS.- Me parece que están llevando muy lejos el republicanismo. ¡Si por mí fuera, ni la independencia se hubiera hecho! ¡No nos ha traído sino bochinches!

SECRETARIO (*Sonriendo*).- Eres goda hasta la raíz de los cabellos. Yo también lo soy, a mi manera. Oligarca nací y oligarca moriré, aun cuando me guste coquetear con el liberalismo... Pero ahora hay razones de mucho peso para dejar libres a los negros y manumisos.²⁹

Gertrudis quiere, incluso, que su hija se eduque bien para que se vaya al extranjero y se case allá: “¡Somos un país de bárbaros!”. En la argumentación de la oligarquía, económicamente hegemónica, la liberación se debe a razones económicas, como lo dice el Banquero: “el mantenimiento de esclavos está siendo ya una carga onerosa para los hacendados y para el movimiento financiero en general...” En contraste, la conversación de los negros: “los negros no debemos tener hijos”, “los amos nos van a vender...”, “si me van a vender que me vendan con Tilingo”, “los negros estamos condenados a sufrir”, etc.

Con cuidado y detalle, Rengifo construye la situación que da origen al conflicto. La libertad de negros y esclavos plantea un serio problema, por lo que, según el Capataz, “el gobierno no va a permitir negros realengos por los caminos”. Es necesaria la movilización de tropas ante una sublevación popular:

²⁹ César Rengifo, ob. cit.; p. 92.



PASCUALÓN.- Cuando regresábamos, nos cruzamos con algunas avanzadas enemigas, pero sin consecuencias... ¡Eso está feo! (*Bebe agua*) Todos los caminos están cundidos de tropa. Por el río arriba están peleando, parece que contra la partida del negro Turumo; hacia los cacaotales del norte también echaban plomo, y si es por el camino que cae hacia la costa tienen rodeados a unos campesinos que manda un tipo llamado no sé cómo. Mindiola y cuatro más se movieron hacia allá para observar.³⁰

De esta manera, Rengifo cumple dos objetivos; presenta la situación preliminar de la guerra federal e introduce la figura central de su mural, Ezequiel Zamora, el referente permanente que trasciende las contingencias de la guerra por su significación mítica y popular.

La obra, como es de esperarse, tiene un fin optimista. El pueblo en armas avanza hacia la victoria. Una Voz lo arenga: "¡Peleen hombro a hombro con todos los desesperados y la obtendrán!".

En varias de sus obras, incluyendo las no históricas, Rengifo emplea una imagen purificadora: el fuego. A la narración histórica, suma una metáfora sobre la destrucción del orden establecido para obtener una purificación histórica. Quemar e incendiar las propiedades de los poderosos es el arma a la que apela el pueblo, como acto de justicia popular:

PASCUALÓN.- ¡Por el camino de atrás están tratando de subir! ¡Birongo, podemos atraparlos, pues se han metido mucho!

BIRONGO (A Pascualón).- ¡A eso vamos! (A Mindiola) ¡Busca toda la yesca y los tizones que haya y dáselos a éstos...! (*Señala a los negros que han llegado con Pascualón. Mindiola procede a hacer lo ordenado por Birongo. Éste habla a Pascualón y a Mindiola al mismo tiempo*) ¡Ahora vamos a pelear nosotros como los buenos! (*Se tercia una canana repleta de cartuchos. Habla a los negros que han recibido tizones y yesca de Mindiola*) ¡Ustedes y los otros a sus puestos! ¡Péguele candela al monte desde abajo, aprovechando el viento...! Sopla fuerte... ¡Es mucho el que se irá achicharrado para el otro mundo!³¹

³⁰ César Rengifo, ob. cit.; p. 144.

³¹ César Rengifo, ob. cit.; p. 162.



Un tal Ezequiel Zamora también comienza con una definición de clase, “en el piso alto de la mansión de la rancia familia” se inicia la acción. La otra familia, los Yari, vive en “un rancho de bahareque y paja, en las llanuras de Barinas”. Con las acotaciones, Rengifo define su perspectiva ideológica. La acción tiene lugar durante la guerra federal, en la que los sectores populares están con Zamora. La toma de posición tiene motivaciones distintas en la rancia familia y en la de los Yari:

DON ELISEO (*Con aire muy señorial*).- ¡Lo vengo repitiendo por todas partes! ¡No podemos permitir que se impongan el desorden y la anarquía! Porque, mi joven amigo, anarquía y desorden es lo que quieren Zamora y esos otros aventureros que se le han unido.

MÉREZ.- ¡Nadie lo duda!

DON ELISEO.- ¡Qué sería de Venezuela si esa gente entra triunfante a esta ciudad! ¡Pobre Caracas! ¡Las hordas de Atila! ¡Las doncellas y las matronas de la aristocracia caerían víctimas de esos nuevos hunos!³²

Estos enunciados tienen el efecto de desacreditar, desde el inicio de la acción, a la clase social hegemónica, contrapeso estratégico adecuado para el momento de presentar al otro grupo social, el popular comprometido con Zamora. La discusión sobre las razones por las que el pueblo lo apoya (“es su miseria la que le da la razón ahora”, dice un personaje) vienen de los Yari:

EL PADRE.- ¡No! ¡Algo hicimos! Creamos esta república, esta patria; pero los de arriba siguen fuñendo y se la han cogido para ellos solos... Y no para mejorarla... Y los pata en el suelo siempre igual, con el yugo sobre el lomo... y el hambre dentro del cuerpo... Con mis setenta años, he llegado a creer que pobre es pobre hasta en el cielo...³³

Esta filosofía popular es repetida a lo largo de la obra para acentuar la victimización de los sectores populares, por causa de su apoyo a Zamora. Gema, la hija joven de los Yari, cree en un futuro mejor (“Zamora, cuando gane, le devolverá todas sus cosas...”).

¿Cuál es el propósito al enaltecer a Zamora hasta mitificarlo, en una obra que concluye optimista sobre el futuro de la guerra popular, si las narraciones históricas

³² César Rengifo, ob. cit.; p. 8.

³³ César Rengifo, ob. cit.; p. 25.



empleadas como pre-textos informan de su temprana muerte, en el primer año de una guerra que duró cinco? Rengifo construye la imagen mítica de un caudillo popular que no triunfó, como parte de una estrategia ideológica más amplia: la interpretación y re-presentación de la historia nacional, en las que dos clases sociales en conflicto, maniqueamente valoradas, están enfrentadas y una de ellas es víctima del poder despótico.

El plan de *Un tal Ezequiel Zamora* da particular atención a Gema y a su familia en los llanos barineses, a merced del ir y venir de ambos bandos en guerra. El giro de la intriga hacia el mensaje final surge con la decisión de Gema de informar a las tropas de Zamora sobre el peligro de la presencia de las fuerzas centralistas. Gema muere en el intento y sus padres, derrumbados por el dolor, deciden incorporarse a las fuerzas zamoranas. Así, el planteamiento político inicial, que enfrenta a dos clases sociales, cede espacio al drama emotivo. Estrategia similar fue empleada en *Joaquina Sánchez*. Los padres, ante el cadáver de su hija, experimentan una catarsis. Acto seguido, el Padre le ordena a su hijo, José Antonio, incendiar todo

MADRE (*Cobrando conciencia de lo que José Antonio ha hecho*).- ¡Qué han hecho! ¡Se quemará el rancho! ¡Es nuestro rancho!

PADRE (*Con dura gravedad*).- No lo necesitaremos... Además, no es nuestro, como no lo es nuestra tierra que pisamos, ni la papa, ni nada...³⁴

El Padre desentierra unas lanzas que usó en la guerra de la independencia y todos se enrumban a incorporarse a las tropas de Zamora. La obra cierra con el canto liberal, que concluye con su famosa estrofa: “¡Oligarcas, temblad! / ¡Viva la libertad!”.

Desde la perspectiva de estas obras, la Guerra Federal trajo como consecuencia la derrota de los sectores populares de la época. ¿Cómo, con una derrota tal, un dramaturgo puede darle forma a un mensaje *positivo*, más allá de la cualidad *positiva* de sus personajes populares?

Según Carrera Damas, en el momento de la guerra el pensamiento revolucionario era el de Juan Crisóstomo Falcón, por representar a la burguesía en

³⁴ César Rengifo, ob. cit.; p. 83.



ascenso con su concepción modernizadora de la sociedad. A través de Falcón hablaba Antonio Guzmán Blanco, el gran mandón de la política venezolana a partir de 1870. El *Diccionario* precisa que “la Guerra Federal no modificó las estructuras de una sociedad agraria tradicional” y añade que “dentro de la realidad histórica concreta de la Venezuela de mediados del siglo XIX, el fundamento material de una sociedad oligárquica continuaba intacto”.

Ante el fracaso popular, por morir temprano Zamora, Rengifo completa su mural con *Lo que dejó la tempestad*, excelente título para su visión crítica y nostálgica de aquellos eventos, objeto de tantas narraciones históricas. Más exactamente, esta última obra es una elegía al héroe muerto por lo que pudo representar, por lo que pudo hacer y por lo que pudo transformar; es decir, una elegía por una revolución que no tuvo lugar.

El personaje de Brusca siempre ha sido considerado el hallazgo de la obra; en primer lugar, por ser, quizás, el mejor personaje de toda la obra dramática de Rengifo; además, por poner en boca suya los textos más recios del mural, con los que Rengifo invoca y reivindica la capacidad de resistencia popular, a pesar de su fracaso; además, el personaje y su situación son productos genuinos del imaginario del autor. En este sentido, es necesario señalar que el mensaje tiene mucho de utópico, al tiempo que crítico; en el primer aspecto porque, con su muerte, los cinco años de la guerra no pertenecen a Zamora, para bien o para mal; pero, al mismo tiempo, su figura es erigida como símbolo del cambio revolucionario gracias, precisamente, a su muerte temprana que no afectó sus postulados.

En el plan de la obra, cuya intriga en nada se corresponde con algún hecho contenido en las narraciones históricas, el rol central está a cargo de personajes femeninos, al igual que en otras obras en las que este tipo de personaje es fundamental para generar emociones y simpatías hacia los personajes populares. En el Cuadro I del primer acto, por ejemplo, la atención está centrada en la búsqueda de Teresa de su hijo, palabra que es pronunciada catorce veces. La relación madre/hijo, también presente en otras obras de Rengifo, le da un toque personal orientado a lograr la identificación del espectador con el conflicto, por vía de los sentimientos.

El carácter elegíaco del texto está presente desde el mismo comienzo de la acción: “¡Ahora el pueblo tendrá que hacer de nuevo / duros caminos para su esperanza!”, afirma Rosalía. En respaldo a este postulado, para Brusca, mujer desquiciada por la brutalidad de la guerra, Zamora no ha muerto:

BRUSCA (*Violenta*).- ¿Quién murió? ¿Zamora? (*Estupor. Pausa*) ¡Ja, ja, ja, eso quisieran los oligarcas para gozar y poner un baile...! Yo acabo de verlo en la trinchera ordenando con voz de bronce: ¡fuego cerrado, fuego cerrado!³⁵

Ver a Zamora vivo es un tópico principal de la obra, para significar que lo que él hizo y representa debe ser un principio permanente en las luchas populares. Zamora, cual Robin Hood, “le quitaría la plata a los ricos para dársela a los pata en el suelo”. Pero la realidad, como reconoce Perro, es otra: “Solo faltaba tomar San Carlos, luego Valencia y después Caracas... ¡Pero la cosa se torció!”. Esta nostalgia del fracaso plantea diversas preguntas sobre el plan general del mural de la Guerra Federal.

Rengifo ofrece una representación de la historia nacional según su interpretación de diversas narraciones históricas, usadas como pre-textos y pretextos con el propósito de reivindicar las luchas populares. Rengifo se apoya en las narraciones de unos eventos para proponerle al espectador que comparta su representación crítica de la historia nacional. “Si no hubieran matado a Zamora – comenta Olegario- quizás otro gallo cantaría...” Así piensa Rengifo, razón por la cual postula la permanencia en el tiempo de los ideales del héroe popular del siglo XIX venezolano. Y para fortalecer este propósito, Brusca lo ve y habla con él, brevemente, en el cierre del segundo acto.

Por el carácter elegíaco de esta obra, en buena parte de ella los diálogos se asemejan a monólogos entrecortados, con los que cada personaje contribuye a construir la imagen mítica del líder revolucionario:

BRUSCA.- ¡Yo les digo que solo está dormido! ¡Lo digo y lo diré porque es cierto! ¿Lo oyen? ¡Bastará que lo pongan en su potro y resuene un

³⁵ César Rengifo, ob. cit.; p. 181



clarín alto y violento, para que toda su pasión despierte y sobre la llanura vuelva el fuego! ¡Hay que cargarlo! ¡Arriba! ¡Vamos!³⁶
¿Cómo el Mio Cid?

La historia y el teatro entre pretextos y pre-textos

En general, los dramaturgos de cualquier lugar y época aceptan las narraciones históricas como pre-textos para urdir la trama de sus obras. La obra, a su vez, termina siendo un pretexto del autor para enviar un mensaje que poco o nada tiene que ver con los eventos narrados, porque está destinado a un espectador ajeno y alejado a los hechos representados.

¿Qué sucede si la obra no acepta la narración histórica como pre-texto y procede a revisar y cuestionar su validez, al punto de cuestionar la verosimilitud de la narración dramática? ¿Cuál sería el pretexto de tal estrategia discursiva? ¿Qué ocurre si la imaginación manipula a su real saber y entender datos y eventos de la narración histórica y se impone sobre ella?

Para intentar responder, veré qué sucede en *Barbarroja, o nuevo viaje a las regiones equinocciales*³⁷ de Rodolfo Santana. En su primer nivel, es la historia de un país llamado Barataria, gobernado por Gran Juan, adonde llega el pirata Barbarroja para conquistarlo y colonizarlo en nombre del imperio, comandado por Pecos Bill. Como parábola política, su interpretación no presenta dudas. Pero, la manera elegida por Rodolfo Santana para representarla contiene un segundo nivel, el de los historiadores White y Black, quienes discuten un manuscrito del que es autor el primero, titulado "Historia contemporánea de Barataria", escrito después de haber vivido algún tiempo en ese país. Ambas historias dramáticas están íntimamente relacionadas, para validarse y negarse.

Santana plantea el problema de la veracidad de la narración histórica y su empleo como pre-texto en una obra de teatro. De hecho, la obra cuestiona su propio discurso. Ambos historiadores discrepan sobre la visión que White tiene de la historia de Barataria, pues Black considera que algunos hechos deben omitirse o, en todo caso, matizarse en la narración en beneficio de una visión de la historia

³⁶ César Rengifo, ob. cit.; p. 226.

³⁷ Caracas, Monte Ávila Editores, 1971.



acorde con otros intereses. Para ello, se disponen a leer al manuscrito y analizarlo capítulo por capítulo. El mensaje es claro: la narración es un *constructo* intelectual según los intereses del narrador, es decir del historiador.

En escena comienzan a representarse las situaciones y los personajes de Barataria:

GRAN JUAN.- Voy a contarle algo, doctor White... Hice construir una cárcel en el centro de la ciudad. Los domingos, la gente pasea cerca de sus muros. Ríen, cantan y se aman. Saben que bajo tierra hay sótanos donde mis enemigos mueren. Hice construir respiraderos con la única finalidad de que multipliquen los gemidos y los impulsen a la luz. Afuera, los hombres escuchan, tiemblan y se sienten felices por ser pacíficos, alegres, y no sentirse torturados. Me aman porque yo amo sus silencios. Mis rivales llegan a ser sus rivales. Todos permanecen tranquilos. Ellos cantan y yo callo... Quien turba el equilibrio, muere.

Se ilumina el despacho de White. Decece la luz en el escenario.

BLACK.- Hay que acentuar más ese comportamiento sanguinario.

WHITE.- ¿Por qué?

BLACK.- Por lo que tiene. Así, los eventuales... "actos de fuerza" cometidos por Barbarroja quedarán atenuados.

WHITE.- ¡No estamos preparando un pastel, Black! ¿Tiene mi despacho aspecto de cocina?

BLACK.- No seas ridículo.

WHITE.- ¿Yo? No soy quien pretende cambiar el tiempo y las personalidades, tal como si fueran cantidades de vainilla y canela.

BLACK.- Es el pastel de la historia, y para bien o mal somos nosotros quienes lo preparamos.³⁸

¿Qué nos dice Santana? Que la narración histórica es producto de las motivaciones, intereses y propósitos de quien la escribe; que en ella prevalecen valoraciones ideológicas según sea la visión del historiador. La narración histórica es el pretexto empleado por alguien para presentar de una forma particular eventos del pasado, de la misma manera que la obra de teatro emplea esa narración como texto previo, como pre-texto, para darle forma a una representación según las motivaciones, intereses y propósitos del dramaturgo. Por eso, Aristóteles afirma que el poeta escribe sobre lo que podría suceder. La narración histórica o la historia como pre-texto es la selección y organización de eventos del pasado según el plan del historiador. De igual manera, una obra de teatro con tema histórico es la

³⁸ Rodolfo santa, ob. cit.; p. 27.



representación de una selección de hechos del pasado según el plan del dramaturgo. Es decir, en toda obra de teatro el plan es determinante para comprender el sentido.

Por esto, para comprender bien el rol que desempeña la historia como pre-texto de un dramaturgo, debemos considerar el lugar que ocupa la imaginación en el proceso de escritura del texto dramático, porque la imaginación y no la memoria es el factor que determina la validez de un texto dramático. Así lo dio a entender Aristóteles cuando habló de lo verosímil en el teatro:

En los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es necesario buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra (1454 a 33-36).

Queda uno tentado a desechar la importancia de cualquier narración histórica como pre-texto y/o pretexto, porque lo importante es lo necesario o verosímil en el diseño de los personajes y en la estructuración de las situaciones dramáticas para que un discurso teatral entretenga y convenza. Necesario por la lógica que enhebra los hechos de manera secuencial, sean de historia patria o de ciencia ficción; verosímil porque creemos en ellos, se trate de Zeus, Caperucita Roja o Pío Miranda, hasta procurarnos un placer imperecedero.

La historia, y no precisamente las narraciones históricas, enseña que la perdurabilidad en el tiempo es un peso específico que, en arte, nada tiene que ver con las condiciones materiales y percederas de la historia, sino con la verosimilitud con que los sistemas de valores, creencias y costumbres contenidos en un texto teatral nos son representados.

leazparren@gmail.com

Abstract:

The relations between Theatre and History are analyzed as historial and theatrical speechs. Neither historian and playwright have a direct relations with the historial event. This speechts ara ideological interpretations.

Palabras clave: Rengifo, Briceño Picón, Santana, historia, relato, teatro, ideología.

Key words: Rengifo, Briceño Picón, Santana, History, Narrative discourse, Theatre, Ideology