



El imaginario religioso en la dramaturgia venezolana del siglo XX

Ocdilys Rodriguez

(La Sorbonne nouvelle, Paris 3)

Introducción: de dioses y de hombres

« On peut parler de l'imaginaire d'un individu mais aussi d'un peuple, à travers l'ensemble de ses œuvres et croyances. Fontpartie de l'imaginaire les conceptions préscientifiques, lascience-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques qui inventent d'autres réalités (peinture non réaliste, roman, etc.), les fictions politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, etc.»¹

La dramaturgia del siglo XX venezolano integra la poliformidad del imaginario religioso. Recorre con él la historia y los cuerpos del ser venezolano, su pensamiento y su imaginario. Hurgar en el pasado es una constante en este afanado descifrar del acontecer venezolano de la dramaturgia del siglo XX. Son también sus asuntos los relacionados directamente con las estructuras más o menos rígidas, con las que el venezolano ha imaginado, vivido y construido su sacralidad.

Tanto en la revisión de la historia y de sus componentes primordiales, así como en la exposición y reflexión descarnadas del acontecer presente, los imaginarios (sean los otrora únicos: autóctonos, o los más nuevos: occidentales y negro-africanos) presentes en esta dramaturgia ofrecen pocas respuestas, pero abundantes y variadas preguntas.

Destaca también la circularidad temporal: la repetitividad de la historia, la expresión de un constante presente, de un presente infinito. Un vertiginoso fluir entre mundos permeables viene a aliviar de vez en cuando la peligrosa inamovilidad de los héroes desesperanzados por el estancamiento temporal.

¹ Jean-Jacques Wunemberg, *L'imaginaire, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 2003; p. 5.



Al lado de la desazón, se subrayan también el entusiasmo y la alegría de vivir en y con la variedad. Alegría que viene a contrarrestar el caos, revelándonos las virtudes del mestizaje como distintivo de identidad.

Es del gusto de esta dramaturgia exponer una imperiosa necesidad de revelarse, de indignarse, de negarse². El *no* imperioso de *l'homme révolté* seduce con personajes, humanos o divinos, *révoltés* ante lo que consideran injusto. Esta aptitud *au retour*, al cuestionamiento de la realidad social e individual es una empresa recurrente en la mayoría de obras estudiadas. El retorno al pasado no deja de desestabilizar el presente³.

¿Qué formas toman estas revueltas? ¿De qué maneras el *révolté* insiste sobre su objetivo y defiende su postura?

Ciertamente, cuando la forma es conflictual, la estructura de la confrontación resulta improductiva, inútil. Otras formas y preguntas menos *ruidosas* se ofrecen en estructuras más envolventes, *amalgamantes*, fluyentes, dialogantes. De esta manera, los diferentes diálogos con lo sagrado fluyen, se encadenan, se enroscan, se tiñen de colores y danzan al ritmo de la música de dioses y de hombres. Estas formas, al menos, parecen ser menos inútiles. A sus creadores van dedicadas especialmente estas líneas.

En este trabajo se analizan los textos dramáticos y sus formas desde una perspectiva muy apegada al texto mismo, antes que a las consideraciones que de ellos se tenga. Permitir y favorecer este apego al texto y a los recursos dramáticos de sus autores tiene como única finalidad la de apartar afirmaciones apriorísticas o sin fundamentos textuales, susceptibles de desvirtuar sentidos propios a esta dramaturgia. Sin embargo, fundamentos teóricos y metodológicos han soportado nuestra reflexión y análisis, aunque no en un primer momento de la investigación, en una voluntad de pensar el teatro de manera lo menos parcial posible⁴.

² « La possibilité de questionner son propre être, de se chercher soi-même (se quaerere : quaestiomih factus sum) est donnée par cette aptitude « au retour », qui est simultanément remémoration, interrogation et pensée. », Julia Kristeva, *L'Avenir d'une révolte*, France, Calmann-Lévy, 1998, p. 18

³ « En la medida en que la rebelión se levanta siempre contra el orden establecido, aparece entonces como una voluntad *salvaje* de transformar el mundo ». Dans la mesure où la révolte se dresse toujours contre l'ordre établi, elle apparaît comme la volonté «sauvage» de transformer le monde.» Pierre Miquel, *La Révolte*, Paris- Montreal, Éditions Bordas, 1971; p. 27

⁴ Una influencia considerable en esta manera de tratar la dramaturgia tiene sus orígenes en autores como: Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain. Analyses des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan Université, 2002; Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyses du théâtre*, Paris, Dunod, 1991; *Lire le*



I. Identidad , historia, memoria

Rebelión y circularidad

Un rebelde es "un hombre que dice no. Aunque negándose, no se da por vencido: es también un hombre que dice sí, desde su primer movimiento."⁵ Este hombre, que *no renuncia*, mantiene entonces y, a pesar de su rebelión, un rayo de esperanza.

En la resolución de conflictos, ese intento formal que defiende intransigente un lado del problema y que se arroja en la marea de la queja y la confrontación y de la revancha, fracasa. Los personajes constatan la inutilidad de la rebelión como respuesta en la resolución de conflictos. En el andar han recuperado el sentido profundamente diverso, confluyente, mestizo de su identidad o no.

Las razones del fracaso parecen venir de la misma estrechez de la forma, pura relación de poder (de poder y de pobreza, de poder y de injusticia), cuyo mecanismo deviene arrogantemente repetitivo y, por tanto, inútil. Un mecanismo que gira, que da vueltas sobre sí mismo, resulta en personajes que se mantienen girando al interior de asuntos y estructuras dramáticas circulares, repetitivas o rotas.

La dramaturgia señala, apuntala las fisuras de la rueda del presente continuo. Resquebrajando las estructuras, esta desparrama sus contenidos y discursos, rememorados aquí y allá. Nuevos diálogos resultan de los encuentros inesperados que se ofrecen ahora desde los bordes recién creados.

théâtre Contemporain, Paris, Dunod, 1993; Jean-Pierre Ryngaert et J. Danan (dirigé par), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, Études théâtrales, 24-25, 2002; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi*, théâtres du monde, Paris, Circé, , 1995; *L'Avenir du Drame*, Paris, Circé poche, 1999; *Critique du théâtre*, Paris, Circé, 2000; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres* (dirigé par), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes théâtrales, 22- 2001; *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002; Jacques Sherer, *Dramaturgies du vrai-faux*, PUF, Paris, 1994; Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, (Trad. P. Pavis), Lausanne, L'Age d'or, 1980. Y otros citados en éste ensayo.

⁵ Albert Camus, *Essais (L'homme révolté)*, Paris, Ediciones Gallimard y Calmann-Lévy, 1965, p. 422.



La aceptación del mestizaje como identidad nacional y del sincretismo de su imaginario religioso garantiza más allá de la problematización de los conflictos evidentes, un sistema dialogal más bien cercano la danza.

Del silencio histórico a la reconstitución memorial

La inclusión del imaginario religioso en la dramaturgia venezolana del siglo XX revela su carácter históricamente conflictivo. Son testimonio de esto las temáticas relacionadas con rebeliones individuales o colectivas en gran número de obras.

La Conquista y la Evangelización se presentan como manifestaciones brutales (y frecuentemente olvidadas) de reducción al silencio de las culturas locales. Al origen de la formación de la nación y aún en sus modalidades contemporáneas, la imposición de nuevas reglas de comportamiento, de pensamiento y de expresión castiga a las culturas locales y modifica evidentemente su relación con lo divino. Esta problemática aparece como sujeto, central o periférico, en un gran número de obras.

Esta dramaturgia denuncia el silencio histórico al que los dioses vencidos han sido sometidos y propone, entonces, la revisión de la historia oficial. La historia de los llamados vencidos pareciera faltar. Hablar de mestizaje, de diversidad, de sincretismo religioso, sin reconstituir la memoria y el imaginario de alguna de las partes pareciera ser incoherente con la noción de identidad, puesto que para encontrar la unidad en la diversidad, hacen falta todas la partes.

Las consecuencias de esta *amnesia* están presentes en algunas obras que intentan reconstituir la memoria histórica como una voluntad de reapropiación y de ennoblecimiento de los ancestros vencidos. A través de un retorno al pasado histórico, con *Apacuana y Cuairicurián*⁶, César Rengifo constata la pérdida de la lengua y la cultura durante la conquista de Caracas. La obra trae al presente de su representación un episodio particularmente dramático de la derrota de los Caribes.

⁶ César Rengifo, *Apacuana y Cuairicurián. Poema dramático* (1975), en César Rengifo: *Obras de teatro*. Tomo I (Prólogo: Orlando Rodríguez), Mérida, Dirección de Cultura y extensión de la ULA, 1989.



Esta obra es representativa del malestar igualmente presente en otras obras que tratan el tema de la Conquista y Evangelización⁷.

*Una Historia de las tierras del cantón de Río Negro y el gobernador Funes*⁸ comparte la problemática de la aculturación de las culturas autóctonas, pero, esta vez, en el presente de estas nuevas formas de colonización de imaginarios que son las llamadas misiones contemporáneas⁹, que en la Amazonia venezolana se mezclan hoy también con asuntos políticos y de explotación de tierras y riquezas. Sugiere también este asunto, aunque de manera discreta, *Las Bisagras o Macedonio perdido entre los ángeles*. La obra hace un paralelo entre el juego que se lleva a cabo en la casa y el de la conquista, donde la búsqueda del dinero oculto, es un sujeto a repetición permanente. Así, por ejemplo cuando Jacob explica a Esaú, el extranjero recién llegado a casa:

Jacob: «Nosotros nacimos jugando. Heredamos este juego. [...] Esta casa, mi familia, más de cuatrocientos, más de cuatrocientos años jugando contra los depredadores.¹⁰

En *Anastasia. La esclava del santo*¹¹, los personajes representan esclavos de una hacienda en Maracaibo en el siglo XIX, que, inspirados en la revolución francesa se rebelan contra sus amos. La pérdida de sus culturas de origen y el miedo a olvidar sus dioses les sirve entonces de motor para levantarse. Sincretismo y mestizaje representan la salvación: el espíritu protector africano deviene santo católico (negro); el nacimiento del niño mestizo es el símbolo de aceptación y de esperanza

⁷ La veracidad histórica de Chicuramay-Cuairicurián aunque confirmada por varios autores es sin embargo puesta en dudas por otros. Luis Alfredo Pratlong Bonical (Hermano Nectario María) sostiene que la historia de Cuairicurián no se produjo jamás. El sostiene también que no fue Cristóbal Colón sino Abuso Sánchez Huelva quien descubrió Venezuela. Ver: *Diccionario multimedia de Historia de Venezuela*, Fundación Polar, videodacta multimedia, 2da Edición, Caracas, 1997; Carlos Gómez, *Los Caciques en Venezuela*, Ediciones Panapo, Caracas, 1996; Nectario María, *Historia de la conquista y fundación de Caracas*, Caracas, Consejo Municipal del Distrito federal, 1979.

⁸ Luis Chesney, *Una Historia de las tierras del cantón de Río Negro y el gobernador Funes* (1981), en *Maribel un amanecer y Una Historia de las tierras del cantón de Río Negro y el gobernador Funes*. Dos piezas de teatro. Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1994.

⁹ Los nuevos misioneros tienen el mismo rol "civilizador" que tenían los de antaño. Como entonces, se disputan ese mérito con el Estado: «Sin pretender arrancar a la Corona y a sus representantes el mérito que les corresponde, el civilizador por excelencia ha sido el misionero. El tenía el contacto más directo y constante con el indio y en él recaía el interés de civilizar para poder cristianizar.», Pedro Borges, *Misión y civilización en América*, 1ª Edición, Alhambra, 1987, p. 14.

¹⁰ Néstor Caballero, *Las Bisagras o Macedonio perdido entre los ángeles*, Caracas, Ediciones Fundarte, 1985.

¹¹ Marvin Pirela, *Anastasia, la esclava del santo*, Ediciones Universidad del Zulia, Maracaibo, 1991; p. 46.



de una nueva vida *mestiza* que conservaría parte del África perdida en una tierra adoptiva, de paz y de libertad.

En *La noche de San Juan*¹², los personajes celebran la noche más larga del año, como se acostumbra en algunos lugares en Venezuela, con una danza colectiva al son de los tambores de origen africano. En esta versión de *Sueño de una Noche de Verano*, el autor se aprovecha de los anacronismos propios de la obra de Shakespeare para incorporar personajes multirraciales venezolanos. A pesar del sufrimiento, manifiesto en algunos personajes indígenas y negros en sus relaciones desequilibradas con los blancos, la danza del mestizaje prevalece y la autocompasión deja paso a la aceptación del otro.

*El Cristo de las violetas*¹³ es también evocador del mestizaje. Su equivalente, el Cristo de Guacara es nombre aborígen arawako¹⁴. Esta antigua región indígena es ahora un centro de peregrinación del culto católico, también vinculada al contexto social en donde blancos, negros e indígenas se unieron en el propósito independentista. Es así como, a través del uso de lo simbólico, *El Cristo de las violetas* sugiere el encuentro de la historia y del imaginario religioso sincrético. La voluntad de definir una identidad mestiza en memoria del padre de la patria y de la unificación de América Latina es posible a través de la mitificación de los héroes de la independencia nacional (Simón Bolívar, Antonio José de Sucre). La redención deviene, entonces, inclusión de las razas oprimidas y perdón del enemigo.

*El Popol Vuh*¹⁵ es la versión teatral del texto legendario-religioso del mismo nombre. La puesta en relieve de este texto fundador de las culturas precolombinas (poco o nada conocido por la mayoría) es también signo de la voluntad actual de reconstitución de la memoria colectiva. En este intento de reivindicación del *derecho a la escena*, del *dejarse ver*, del *exponerse* abierta y libremente, la obra de

¹² Gilberto Pinto, *La noche de san Juan* (1978), en Teatro 1, Ediciones Far Valls, Caracas, 1987.

¹³ Andrés Eloy Blanco, *El Cristo de las violetas*, in: Teatro, Ediciones Cordillera, Caracas, 1960.

¹⁴ A la llegada de los Españoles (1624), Guacara era un pueblo de autóctonos. Las tribus repartidas en toda la región, se habían unificado alrededor del lugar. Aún existen petroglifos al norte de la ciudad como testimonio de la época. Ya en 1624 los aborígenes eran catequizados. Guacara, considerado aun en 1694 como «pueblo indio», deviene «parroquia eclesiástica» en 1803. Guacara es un paso obligado para parroquianos y visitantes. En su iglesia se puede admirar al Santísimo Cristo de Guacara o Cristo de las violetas, imagen considerada milagrosa, legada al templo por don Alberto J. Wallis en 1928. Ver: *Diccionario multimedia de Historia de Venezuela*, ob. cit.

¹⁵ Xiomara Moreno, *El Popol Vuh*, (Inédito, 2002)



Xiomara Moreno *Popol-Vuh* aparece como una voluntad de comprensión y de reapropiación del imaginario religioso precolombino. Con la inclusión del imaginario religioso, el texto dramático se convierte en una suerte de filtro caleidoscópico de un real multicultural. Se hace testigo de este encuentro conflictual y en lugar de denuncia de los orígenes pasados del silencio y del miedo contemporáneos.

El imaginario religioso indígena y africano, así como las ideas y valores de estas culturas excluidos en la construcción de la nación, emergen desde el presente de una manera clara y contundente. Sus formas y sonidos siempre han estado allí. Entremezclados con el imaginario católico, constituyen un todo amalgamado difícilmente separable.

El texto dramático contemporáneo es el lugar privilegiado de la denuncia, del rompimiento del silencio. Lo real incluye un imaginario religioso compósito que como parte integrante del engranaje histórico también está destinado al olvido. Su inclusión hace posible este cuestionamiento sobre las bases del presente, que se detiene en diferentes intentos de contestación del orden establecido, pero también en la observación de la pasividad y la sumisión como consecuencias del silencio y del miedo frente a los repetidos actos de criminalidad e impunidad.

Otras obras donde el asunto del sincretismo religioso es evidente y donde el panteón nacional se muestra en todo su esplendor son, por ejemplo: *Lázaro Morgue y el misterio de la fe*, *María Lionza**, *La Quema de Judas*, *Salto atrás**, *Diversos y perversos**, *Mata que Dios perdona**, *Gracias José Gregorio Hernández y virgen de Coromoto por los favores recibidos*.

A manera de palimpsesto, los imaginarios religiosos autóctonos y africanos, traspasan la cubierta católica, ya no como condenables, fuentes del mal, diabólicas, incivilizadas o anormales, sino más bien como un elemento fuerte en la consolidación de la identidad venezolana y ejemplo de reconciliación.

* Ida Gramcko, *María Lionza. Farsa dramática en tres actos* (1955), in: *Teatro*, Caracas, Ministerio de Educación, 1961.

* Aquiles Nazoa, *La Pasión según san cocho o ser santo no es ser mocho*, en *Humor y amor*, Fotoprin C.A., Caracas, 1961, p. 186-194

* José Migue Vivasl, *Diversos y perversos*. En *Nueva dramaturgia de Venezuela*. Casa de América, Colección Teatro Americano, Madrid, 2002.

* León Fébres-Cordero, *Mata que Dios perdona, Esperpento Caraqueño*, in: *Penteo, El último Minotauro, Clitemnestra, Mata que Dios perdona, Olimpia, Nerón*, Monte Ávila, Caracas, 2003.



Una memoria incompleta

La reivindicación de grupos étnicos olvidados por la historia de Venezuela y la revalorización del *brazaje* cultural son asuntos persistentes en el tratamiento de conflictos al origen de esta dramaturgia. Así, por ejemplo, el intercambio de salvación a cambio del renunciamiento y la sumisión y esclavitud, tan evidentes por ejemplo en una obra como *Apacuana y Cuairicurián*, permite a César Rengifo volver la mirada hacia el presente.

Tomar en consideración ciertas características de la aculturación de las culturas locales presentes al momento de la Conquista, representa un avance importante en el contexto venezolano¹⁶.

No resulta entonces extraño que los autores se conviertan en rememoradores de un pasado poco o mal conocido, incompleto en todo caso por su dispersión y su dilución en el curso de la historia.

En las piezas estudiadas, el imaginario religioso venezolano aparece como un elemento anclado en un imaginario social en ruptura contra toda forma de dominación. La voluntad de reconstitución memorial deviene urgente, indispensable.

Asuntos de fe

En la escena también se legitima el derecho a cuestionarse la fe y los asuntos de la fe, interrogarse, por ejemplo públicamente sobre la canonización de un santo nacional, sobre el abandono de la fe del propio santo, prelado o creyente, sobre el lugar de la mujer, de la familia, del cuerpo sexuado en las estructuras de cultos y develar los lazos entre los poderes políticos y los religiosos.

Una de las controversias más divulgadas de la Iglesia Católica y de su cuerpo eclesiástico es la prohibición a las mujeres al ejercicio del sacerdocio o ministerio de Dios, así como a la celebración de la misa. En algunas de nuestras

¹⁶ En la literatura dramática del país, la confrontación con esta historia olvidada toma una particular importancia en los textos de César Rengifo (1915-1980). De allí que se hable de él como el promotor de corrientes socio-históricas de la dramaturgia venezolana. Ver Leonardo Azparren Giménez, *El Realismo en el nuevo teatro venezolano*, Comisión de estudios de postgrado FHE-UCV, Caracas, 2002 y Rubén Monasterios, *Un Enfoque crítico del teatro venezolano*, Monte Ávila, Caracas, 1989.



obras, los personajes reaccionan frente a estas disposiciones que asimilan a sistemas excluyentes e injustos en sus experiencias cotidianas. La exclusión de la mujer en distintos ámbitos: sacerdocio, maternidad, matrimonio así como también la depreciación del cuerpo sexuado y la incomprensión de esta forma de justicia divina son algunos de los temas tratados.

En su enfoque de lo divino, estos personajes (hombres y mujeres) no tienen la intención de someterse a ciertos rigores humanos signados por la institución eclesial, temporal, a la que, sin embargo pertenecen. Recordemos, por ejemplo, ese diálogo entre Sor Ana y Pablo, el joven perseguido de *Golpes a mi puerta** donde Pablo se muestra directo e incisivo en relación a estos temas: Ana está amasando el pan que venderá para su sustento y Pablo piensa que se trata de la masa para las hostias:

Ana: ¿Hostias? ¿Y por qué?

Pablo: No sé. Se me ocurrió. Claro: como antes dije una idiotez. Es un disparate que una monja rece misa. No sé cómo se me ocurrió. Los nervios supongo...

Ana (*Indignada*): ¡Oiga! Que la Iglesia todavía no lo considere conveniente, no quiere decir que sea ningún disparate.

Pablo: Perdone. No quise ofenderla.

Ana (*Insiste*): ¡Ya llegará!

Pablo (*Escéptico*): ¿Usted cree?

Ana: Estoy convencida. Yo no lo veré, pero...

Pablo (*Polémico*): Claro que no: ni sus hijos, ni sus nie... ¡Perdón!

(*Silencio*) » (pp. 53-54)

La imposibilidad de consagración de la misa por una mujer es tan sólo uno de los temas álgidos tratados por las dos monjas protagonistas de esta obra. En esta escena, por ejemplo, donde Ana y Úrsula intentan rezar:

Ana (*Con visible emoción*): He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según su palabra.

Úrsula: Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tu eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.

Silencio. Ana parece ahora transportada a otra realidad. Úrsula la observa y responde sola, esperando ser seguida.

*Juan Carlos Gené, *Golpes a mi puerta*, (1983), Caracas, Ediciones Centro Gumila, 1984.



Úrsula: Santa María, Madre de Dios... (*Silencio*). Ana...
Ana: Úrsula... ¿nunca pensaste en tener un hijo?
Úrsula: ¡Por supuesto que no!
Ana: ¿Y no te duele haber renunciado?
Úrsula: No. ¿A ti? (*Ana asiente en silencio. Úrsula le habla con afecto*).
Yo creo que la Superior tenía razón.
Ana (*Con una sonrisa melancólica y serena*): Por nada del mundo cambiaría mi condición. Pero me duele. Es, creo... el sacrificio más grande que puedo hacer por Él. Y me siento alegre de sentir este dolor. Hasta que creo que te compadezco por no sentirlo...
Úrsula: ¡Ana, no empecemos!
Ana: No, querida, no, por favor...
Úrsula: Sigamos rezando.
Ana: Estamos rezando. Celebremos la maternidad de María. ¿Por qué no así? Ofreciendo nuestras maternidades frustradas
Úrsula: Yo no siento tal frustración. Sería hipócrita ofrecer eso.
Ana (*A boca de jarro*): ¿Y el amor, Úrsula?
Úrsula: ¡Ana, por favor!
Ana: ¡El amor de un hombre!
Úrsula: Ana, basta, estamos rezando el Ángelus.
Ana: Eso no puede ser que no te duela. Como a mí. Aunque te alegre esa renuncia. Pero tiene que dolerte para que pueda alegrarte.
Úrsula (*Cerradamente defensiva*): ¡Basta, Ana! (pp.75).

La sexualidad y la maternidad perdidas son también asuntos en los que los personajes no se ponen de acuerdo. Tampoco parecieran estar de acuerdo en la significación de la justicia divina.

Una variante del tema *je révolté* es dado por el tratamiento de personajes ya no terrenales, sino divinos. Estos personajes dudan, cuestionando a Dios o su propia divinidad y oponiéndose, directa o indirectamente, a Sus designios. Ejemplo de esto es la figura de Jesús (Cristo) tanto en *Lázaro Morgue y el misterio de la fe*^{*} como en *La pasión según san cocho o ser santo no es ser mocho*^{*}. El primero encuentra que las medidas de su Padre son inapropiadas. El segundo renuncia inclusive a su título, cansado de la injusticia y del papel que él mismo debe jugar en tanto que Mesías. Paradójicamente, es el mismo Cristo, símbolo por excelencia de obediencia y sacrificio, quien al rebelarse contra su propia naturaleza divina, incita a la inconformidad.

^{*} Ignacio Márquez, *Lázaro Morgue y el misterio de la fe*. Guión Teatral inédito (2004)

^{*} Aquiles Nazoa, *La Pasión según san cocho o ser santo no es ser mocho* en: *Humor y amor*, Caracas, Fotoprin C.A., 1961.



Inconformidad y demisión de la propia divinidad son comunes en el personaje de María Lionza, en la obra del mismo nombre. El erotismo que caracteriza a la diosa María Lionza (también evocado en otras obras como *Lázaro Morgue y el misterio de la fe*, *La Quema de Judas**, *Los pájaros se van con la muerte*) rivaliza con el ser divino del personaje legendario. Así, por ejemplo, a los reclamos de uno de sus subordinados, que le habla de su perdición, María Lionza responde:

María: Paso del verde al rojo
cual hoja de almendrón;
pongo mi carne al tiempo y al remojo
y la huelen el fraile y el capón.
¿Y qué me importa, qué? ¡Si huelo a la vida!
Si nadie puede contener mi piel,
si estoy alegre mientras más perdida,
¡si huelo a sangre, a toro y a clavel!
De todas estas muertes fantasmales,
de toda esta agonía de laurel,
salen de mis dos pechos catedrales,
campanadas elásticas de miel. (p. 83)

Su naturaleza divina es contrariada por la intensidad de sus deseos carnales. El personaje vacila entre la vida humana, que le permitiría disfrutar del amor y la sexualidad de una mujer común y corriente, y la infinita divinidad que le permitiría asistir a los seres humanos.

Con el cuestionamiento de la justicia de Dios, algunos personajes divinos intervienen en las luchas de los hombres. La virgen de Coromoto en *Gracias José Gregorio Hernández y virgen de Coromoto por los favores recibidos** interviene desde su aparición en los asuntos de la justicia terrena. En plena intervención quirúrgica, Juana les cuenta al doctor José Gregorio Hernández y a la *Virgencita* sobre los desmanes del terrateniente que somete a su pueblo:

Coromoto: ¡Pero este país tiene gobierno! ¿No?
Juana (*Un poco asombrada por la ingenuidad de la virgen*): ¡Ay, Virgencita, eso es en la capital! Aquí en el monte todo es lejos.
Coromoto: ¿Cómo lejos?

* Román Chalbaud, *Teatro II: La Quema de Judas*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

* Rodolfo Santana, *Gracias José Gregorio Hernández y virgen de Coromoto por los favores recibidos*, en: *Teatro II*, Monte Ávila editores, Caracas, 1995.



Juana: Las cosas son distintas...Uno vive como más atrás...cuando algo cambia es para peor...

Coromoto: Casi no puedo creerlo.

José Gregorio: Ese las va a pagar todas en el infierno.

Coromoto: ¡En el infierno! ¡En el infierno! ¿Por qué Nuestro Señor no castiga a esos sujetos aquí en la tierra?

José Gregorio: Tendrá sus razones.

Coromoto: ¿Cuáles?

José Gregorio: ¡Déjate de rebeldías!

Coromoto: Nada de rebeldías. Lo que pasa es que no puedo contenerme Cuando veo cierta gente destruyendo como si tal cosa la vida de los que no tienen nada.

José Gregorio: Dios los pone a prueba.

Coromoto: A veces las pruebas son demasiado largas. Duran toda la vida y eso no me gusta.¹⁷

La virgen se muestra rebelde y comprometida con la causa de Juana a la que promete ayudar. En otros momentos de la obra, aparecerá efectivamente para insuflarle coraje y bendecirla en su lucha. Lo cierto es que su ayuda no resulta eficaz y los personajes de la obra se encuentran, finalmente, tanto o más sometidos que al principio, ahora con la desesperanza añadida del abandono de Dios y de la inconsistencia de la justicia divina en la tierra.

El abandono de Dios

Una variante, que viene a cortocircuitar la esperanza mesiánica, es el sentimiento del fiel de que Dios lo ha abandonado. Las célebres palabras de Jesús en los Evangelios: *Elí, Elí, lema sabactini*¹⁸, es decir, "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" se corresponden con las de Juna de Arco: "Padre mío, padre mío: ¿me has abandonado?". Y encuentran su equivalente no en pocas obras, donde los personajes manifiestan sentirse abandonados por Dios. Son personajes creyentes, pues para sentirse abandonado hay que haber creído o creer aun a ese Dios que abandona.

¹⁷ Ob. cit.; p. 338-339.

¹⁸ Hugues Oltramare (traductor), *Le Nouveau Testament*, Ediciones Gallimard, 1998 y 2001, Evangelio según San Mateo, 27.



Tal como el escéptico sacerdote en *La Serpiente en el templo** y los personajes de *Los Ídolos**, Juana, el personaje de Rodolfo Santana, es una "abandonada de Dios" y se convierte en la abanderada de la lucha terrenal. En su réplica de la última escena de *Gracias por los favores recibidos*, en unión del pueblo que otras veces la acompañó, Juana pronuncia estas palabras al cielo:

Juana: (*En un grito, elevando el puño al cielo*) ¿Dónde está José Gregorio?

Ramona y Pancho: ¿Dónde está José Gregorio?

Juana: Dónde, la virgen de Coromoto? [...]

Ramona, Pedro y Pancho: ¿Dónde está la virgen de Coromoto?

Juana: ¿Dónde están los ángeles armados?

Ramona, Concepción, Pancho y Pedro: ¡Que vengan! ¡Que vengan!

Juana: ¿No nos iban a defender con sus espadas?

Ramona, Pedro, Pancho y Concepción: ¡Que se haga el milagro! ¡Que se haga!

Juana: ¡No toquen a los débiles! ¡A los que nunca han tenido! ¡No toquen a los pobres!¹⁹

Este creciente coro de voces se une para reclamar la ayuda ofrecida tantas veces por los santos. Pero los santos parecen hacer oídos sordos a su llamado y no se presentan esta vez. El grito de Juana es entonces un grito de indignación, un reclamo más que un llamado pues está basado en una promesa cuyo incumplimiento deviene deslealtad.

Recibe el mismo eco sordo de La Señora Santísima en *La Quema de Judas*:

La Señora Santísima: ¡Ay, Jesús, mijito! Te me has ido, te me has ido. Te mataron traidoramente. ¿Quién te mato, Jesús, mijito? ¿Quién es el culpable? ¿Por qué yo no estaba presente para ponerme delante de ti y defenderte? ¡Ay, Jesús de mi alma! ¡Ay, Jesús, mi muchachito! ¿Por qué tenía que suceder esto? ¿De qué somos culpables? ¡Dios mío! Yo que te he rezado toda mi vida, respóndeme. Míralo ahí, tendido, lleno de sangre. ¿Por qué es tan misteriosa tu justicia? ¿Por qué yo no comprendo tus decisiones? Respóndeme.²⁰

* ANGOLA José Tomás, *La Serpiente en el templo*. 2004 (Inédito)

* GALLEGOS Rómulo, *Los Ídolos*, (Inédito, ¿1910-1912?), Rf.: Carlos Salas, Caracas, 1910.

¹⁹ Ob. cit.; p. 382.

²⁰ Ob. cit.; p. 23.



El suyo es también un reclamo directo a un Dios silencioso, frente al dolor reiterado de una madre que llora a su segundo hijo muerto violentamente. La desesperanza en la justicia terrena agota el eco de su lamento que ahora le retorna también el cielo.

En *Juan de la Noche*, san Juan de la Cruz pone en tela de juicio los fundamentos de su fe. El personaje duda que sus actos para glorificar a Dios hayan sido más bien una revuelta inútil:

Juan: ¿Qué ha pasado Jesús mío y Dios mío? ¿Es que queriendo glorificarte hemos ido en tu contra? ¿Qué he hecho, señor, qué he hecho? ¡No me escondas tu rostro!

Espero..., «¡creo, ayuda a mi incredulidad!»

[...]

«Moríame por morirme
y mi vida me mataba,
porque ella perseverando
de tu vista me privaba.»[...]

¿Dónde te escondes, Trinidad Beatísima, que ya no iluminas mi noche?
Soy como el avecica sin rumbo en la tempestad. Disculpa Tú...²¹

Es la duda implícita de su propia fe y el hecho de no percibir la divinidad que hacen la *noche* de Juan. Pero, en el fondo, en esta obra, el cuestionamiento sigue pareciendo duda, escepticismo. Juan no clama directamente su desacuerdo con Dios, pero sí rompe con el silencio propio al misticismo, donde ordinariamente la relación con lo divino es por naturaleza incomunicable. A pesar de la dureza de su situación y de la expresión de su malestar, Juan acepta; y, como otrora el místico, el personaje se somete a la voluntad divina no sin una cierta alegría.

Los personajes de *Profundo** pocas veces vislumbran la posibilidad de una rebelión. Más bien siguen repitiendo rituales dedicados a venerar al difunto padre que a cambio les ofrece un tesoro escondido. Sólo Manganzón durante reiterados momentos de ira manifiesta su impotencia y la aparente banalidad de sus actos:

Manganzón (*Grita*): ¡No hay nada! ¡No hay nada! Allí en el hueco, no hay nada... Allí no hay nada... Ni un clavo, ni una tuerca vieja... ¡Nada! ¡Tierra! ¡Tierra! Es un hueco para mear... ¡Es un meadero! ¡Sirve para

²¹ Ob. cit.; p. 44-45.

* José Ignacio Cabrujas, *Profundo. Pieza en un acto*, Caracas, Tiempo nuevo, 1971.



mear...! ¡Suéltlenme! ¿Por qué no me dejan orinar? ¿Quiénes son ustedes para prohibirme que orine? ¡Suéltlenme!²²

Pero los otros personajes utilizan sus habilidades y poderes afectivos para regresarlo a su lugar. Esta vez, Buey, su padre:

Buey: (*Aproximándose a Manganzón*) Manganzón, no sigas. Manganzón, cálmate. Vístete, Manganzón. Otra vez. La batuca. La palita. La arenita. Manganzón perdóname. Yo sé. Yo sé que cuesta, pero no te pongas así. Cálmate. Ahora viene el café. Ahora lo trae Magra. Cálmate. Cálmate.²³

Convencerlo una y otra vez de que él es "el bueno", el elegido para excavar y encontrar el tesoro, es la manera de devolverle la esperanza. Así Manganzón vuelve a creer una y otra vez:

Manganzón: ¡Quiero la pala! ¡Quiero la pala! ¡Quiero sacar la tierra! ¡Profundo! ¡Profundo! ¡Profundo!²⁴

En *Tres esqueletos y medio**, Wendy también espera. En esta escena, ella es la siguiente en la lista de muertos de los dos asesinos. Ella les pide entonces que esperen un minuto antes de matarla:

WENDY: ¡¡¡Dame un minuto, un minuto!!!
HOMBRE: ¿Un minuto? Y ¿qué vas a hacer en un minuto?
WENDY: Rezar...Rezar.
HOMBRE: ¿Para qué?
WENDY: ¡Para ver si, si llega Dios..!
HOMBRE: Si llega Dios...¿Y?
WENDY: ¡¡Y cambia las circunstancias!!
HOMBRE: ¿En un minuto?
WENDY: ¡Por favor, no me mates, no lo hagas, dame un poco de tiempo, unos instantes! ¡No todavía, no, aún no!
HOMBRE: ¿Cuánto quieres?
WENDY: Un minuto, para rezar...Dios te salve María llena eres de gracia...
NICOLÁS: Wendy, mira, es mejor que me veas.

²² Ob. cit.; p. 61.

²³ Idem; p. 40-41

²⁴ Idem; p. 69.

* Gustavo Ott, *Tres Esqueletos y medio*, CELCIT, Caracas, 2004.



WENDY: ...el Señor es contigo bendita eres entre todas las mujeres...

NICOLÁS: Wendy, cállate y mírame

WENDY: ...bendito sea el fruto de ti vientre, Jesús...

NICOLÁS: No es por mí, Wendy. Lo has visto todo, sabes todo.

WENDY: No diré nada...no diré nada. Me uno a ustedes. Soy una de ustedes. Lo que sea, pero no víctima. No, victima no.

NICOLÁS: Wendy, tienes que irte.

WENDY: Más tiempo, aún no...

NICOLÁS: Tienes que irte. No te va a doler.

WENDY: No por favor, no, todavía no. Dame más tiempo...

NICOLÁS: ¿Más tiempo para qué...?

WENDY: Por si llega Dios.

HOMBRE: "Y cambia las circunstancias."

NICOLÁS: Óyeme bien: hace rato que pasó un minuto y Dios no ha llegado.²⁵

El minuto de Wendy se hace largo y Dios no da señales. Al igual que el difunto sacerdote y el tesoro oculto de *Profundo*, Dios aquí tampoco llega. Una vez más, su omnipotencia y su justicia son puestas en duda. ¿Si Dios no llega o no es capaz de salvar, quiere decir que esa es Su voluntad?

Esto es lo que se sugiere por ejemplo en *Mata que Dios perdona* cuando Mimina expresa a su hermana Tata su sentimiento de ser un *coroto* de Dios, puesto que es Él, en su omnipotencia, quien decide el destino de los seres humanos²⁶:

Mimina: Todos llevamos la vida de un coroto Tatá. Dios nos pone y Dios nos quita cuando y como le da su santa voluntad.

Tatá: Amén.

(Pause)

Mimina: Sólo que los corotos no sangran...²⁷

Con esta última réplica de Mimina, que responde al *Amén* de su hermana, el personaje ironiza sobre la manifiesta indiferencia de Dios y la consecuente impotencia del humano ante el sufrimiento infligido. Por tanto, ¿sería también por Su santa voluntad que Dios no se manifiesta?

²⁵ Gustavo Ott, ob. cit.; p. 50-52

²⁶ Un coroto en Venezuela es: *coloq*, cualquier objeto cuyo nombre se ignora, no se menciona o no se quiere mencionar/ *Coloq desp* Objeto inútil. NUÑEZ Rocío y PÉREZ Francisco, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, UCAB, Caracas, 2002.

²⁷ Ob. cit.; p. 190



Otros ejemplos donde el abandono de Dios resulta incomprensible, injusto o manifestación directa de su inclemencia, son elocuentes en *Golpes a mi puerta* y en *La Quema de Judas*.

En *Golpes a mi puerta*, el silencio de Dios frente a los tormentos terrenales es el objeto de la crítica de sor Ana. Los asaltos y persecuciones en la calle la llevan frente al altar. El abandono de los justos y su indulgencia con los injustos es motivo de preocupación y de incomprensión para la religiosa quien se dirige directamente al sagrario:

Ana: Bueno... ¿qué dices? ... (*Pausa*) No vas a decir nada, por supuesto. [...] Ahí están, ¿los oyes? Vienen masacrando pobres para defender a los ricos. ¿Qué debo hacer? ¿De qué lado estamos Tú y yo? ¿Con los ricos, con los que entrarán en tu Reino después que el camello haya pasado por el ojo de la aguja? ¿O con los pobres de quienes dijiste que verían a Dios? (*Silencio. Protesta desalentada*) No va a haber una señal, ¿no es cierto? Somos «la generación malvada», que necesita de señales... (*Desesperada se echa de rodillas*) Por lo menos quítame el miedo, como a Severa, aunque me guardes de la rabia. (*El silencio se hace insoportable. Se levanta con decisión, decidida a movilizarse*)²⁸

La demanda de *señales* de la existencia de Dios revela automáticamente la maldad del personaje y de los que como él requieren de pruebas del Dios silencioso. Ana quiere saber cuál es su lugar como humano activo al respecto. Inclusive si Dios guarda silencio y no le da su opinión, Ana debe confrontarlo para decidir su acción. Su estrecha relación con lo divino no la dispensa del miedo, que como la rabia son propios del humano.

En *La Quema de Judas*, es la incomprensión del silencio de Dios ante la muerte y el desamparo lo que lleva a La Señora Santísima a reclamar fidelidad a un Dios al que manifiesta haber sido fiel:

La Señora Santísima: Toda mi vida, Dios. Al levantarme, mi primer pensamiento. Al acostarme, mi último pensamiento. Mis oraciones han sido tantas que he perdido la cuenta. Y, de pronto, esto. ¡Si yo nunca lo he traicionado! ¡Si yo siempre he vivido bajo su calor y su protección! No comprendo, me es difícil comprender. Nunca le he exigido nada

²⁸ Ob. cit.; p. 48.



especial. He sido humilde con verdadera humildad. Y lo he soportado todo. Dolores tras dolores como cuentas de Rosario. Y yo siempre fiel, siempre fiel, porque es así porque Él es el Creador y yo su sierva. Porque lo acepto todo en su Santísimo Nombre. ¡Pero esto! ¡Pero esto! Uno es un ser humano. Hay límites para todo. Uno es un ser humano.²⁹

A pesar de conocer la distancia entre su humanidad y la divinidad de su interlocutor, La Señora Santísima no se priva en manifestar su desamparo y la magnitud de su dolor, que esta vez le resulta inaceptable. Y he allí los límites de su humanidad.

¿La inútil revuelta?

Las obras estudiadas evocan en su mayoría temáticas que sugieren la conciencia de rebeliones fallidas. Un presente infernal y repetitivo del que Dios ha desertado no deja mucha esperanza para las acciones de los hombres. Su rebeldía, con la ayuda de la divinidad, o sin ella, es innecesaria. Pero, al lado de la esperanza mesiánica (divina o humana), la manifestación del fracaso es inevitable. Los personajes, divinos y humanos, dan cuenta de su perplejidad ante un mundo donde los actos infernales y repetitivos de los hombres, devienen normales. La lucha de los hombres sigue siendo infructuosa y el tan anhelado cambio, no llega. Si hasta los santos se quejan de la naturaleza trágica del mundo de los hombres. La insistencia en la derrota llena entonces el espacio de silencio y de miedo.

Como testimonio paralelo del pasado histórico, esta dramaturgia expone temas relacionados con la conquista, evangelización, guerras de independencia y problemáticas de la democracia, socabando los ideales *civilizadores* y constructores de la nación. La referencia al pasado infiere necesariamente en cuestionamientos que, por su vigencia, atañen también al presente y al futuro.

Algunos de los sujetos tratados recurrentemente son: la impunidad, la risa del venezolano, la (des) memoria, la esperanza mesiánica (en personajes divinos y profanos), la exclusión de la mujer en la jerarquía y el celibato en el seno de la Iglesia, la imagen de la mujer en tanto que santa o diabólica, la discriminación del

²⁹ Ob. cit.; p. 24.



Negro o su hiper valoración, la liberación del oprimido, el abandono de Dios, el fin del mundo, y el eterno retorno.

Universalidad, fe y rebelión

La primacía de la razón ha tenido dos grandes momentos en la historia de Venezuela: una durante la conquista y colonización en el siglo XVI y otro durante la modernización del país en el siglo XX. Estos dos momentos tienen en común la negación del otro y su sometimiento brutal a una verdad única.

En el imaginario religioso evocado en esta dramaturgia, la univocidad de la verdad se refleja en el sometimiento al imaginario católico y a la idea de unicidad divina. Pero el despojo de las deidades y creencias de autóctonos y negros no han sido sino parciales y por lo tanto han dado lugar a las mezclas de hoy. Lejos de haber terminado, esta problemática renace en las temáticas del corpus, con la denuncia de las nuevas formas de colonización del imaginario religioso.

Es la noción de universalidad, innata a la Iglesia Católica, que se pone en tela de juicio. Sus implicaciones revelan numerosas paradojas tanto al exterior como al interior del cuerpo eclesial. Como resultado de traumas históricos y de una Historia oficial a tendencia unilateral, el resurgimiento de una memoria difusa es la fuente de una permanente búsqueda de identidad.

Las creencias oficiales coexisten con las *otras*, que a pesar de la evangelización y del advenimiento de la modernidad, siguen teniendo una presencia en la escena nacional. Destacar la permanencia de otras creencias a través del texto dramático permite su reivindicación. Testigo o recordatorio sintomático de las discordancias históricas, el texto dramático revela un imaginario religioso incluyente, mestizo de expresiones cercanas a la cotidianidad.

Cuestionando algunos de los fundamentos de la fe católica, como el mesianismo y la idea de la salvación, las obras también plantean cuestiones relacionadas con la idea de Dios y de la institución católica. A través de figuras mesiánicas variadas o del tratamiento de la noción del pecado, se develan personajes, humanos o divinos, que dan cuenta de estructuras religiosas asfixiantes.



Por último, estas pistas de reflexión de conjunto ofrecen testimonio de las dificultades presentes al origen de rebeliones individuales y colectivas.

La idea de un presente infernal por el abandono de Dios y por la convicción de su eterno retorno, convierte a la parusía en una *espera desesperada* o inclusive en una falsa promesa. La sospecha de que esta esperanza es una ilusión, hace del mundo un lugar inhabitable donde toda revuelta carece de sentido.

A través de una imagen desencantada de la nación, las obras generalizan desesperanza y pesimismo. La única acción que queda por hacer es señalar el funcionamiento de esta mecánica repetitiva, no sin riesgo de ser arrastrado en la espiral sin fin.

Sujeto de crítica o recurso dramático, la risa y la ligereza del humor, según parecen propios al venezolano, brinda alternativamente un efecto apaciguador o anestésico. El humor constituye una pausa en el infierno cotidiano y es un recurso dramático ineludible en esta dramaturgia.

II. REALISMO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS

Si bien el realismo como recurso dramático es el elemento común a todas las obras estudiadas³⁰, el que nos atañe no parece ser una *copia* fotográfica de la realidad local, caracterizada por el predominio de verosimilitudes históricas, sociales y culturales en el uso permanente de un vocabulario, de referencias locales y, en muchos casos, de la auto-designación. Sin embargo, esta dramaturgia *de la inclusión* permite, en la mayoría de los casos, una suerte de *fusión* entre lo real y lo imaginario. Lo religioso parece entonces como un carácter *natural*, espontáneo y cotidiano, sobre todo, no fotografiable, pero formando parte irrevocable de la realidad evocada. La *verosimilitud* es posible dada su relación con los códigos culturales habituados a sus referentes religiosos, francamente fusionales.

Las fusiones se producen, ya sea con la introducción de caracteres mixtos humano-divino, de santos y aparecidos, o bien con la ritualización del espacio-

¹¹ No olvidemos que según Leonardo Azparren Giménez: «El discurso del teatro venezolano del siglo XX encuentra en el realismo su modalidad expresiva dominante». Ver: « El discurso del realismo subjetivo en el nuevo teatro venezolano », Revista *Escritos*, Nº17-18, Caracas, enero-diciembre, 2003, p. 102. También del mismo autor: *El Realismo en el nuevo teatro venezolano*, Caracas, Comisión de estudios de postgrado FHE-UCV, 2002.



tiempo: enunciación, atmosfera, objetos, sonidos e iluminación que fusionan la pluralidad del imaginario religioso con las acciones cotidianas.

Los límites entre la ficción y la realidad se hacen, en la mayoría de los casos, a través de la discontinuidad como recurso dramático. Las rupturas en el desarrollo de la acción se llevan a cabo mediante el fortalecimiento de la narración, teatro en el teatro, personajes-narradores, presencia de la voz de autor y uso del humor como herramienta de distanciamiento. Estos medios, entre otros, hacen un todo con estructuras de fuertes tendencias caóticas, circulares o repetitivas.

Estructuras caóticas, circulares y repetitivas

Si bien la mayoría de las obras estudiadas se inscribe en un proceso de *fusión-ruptura*, que podríamos calificar de fuerte tendencia abierta³¹, la tendencia hacia estructuras más *clásicas* conservadoras de la continuidad se encuentra, sin embargo, en algunas piezas que hacen la excepción. Este es el caso de *El Cristo de las violetas*, *El Puente triunfal**, *La Virgen del Carmen**, *Los Ídolos**, *Amor rojo** y *María Lionza*. Aunque en estas dos últimas el carácter circular de los eventos aparece en las temáticas, la continuidad formal no se ve afectada.

En la mayoría de las obras la discontinuidad formal es subrayada por estructuras caóticas, o por la incorporación de rupturas en la circularidad o en la repetitividad estructural. Así, *Mata que Dios perdona*, *Las Bisagras o Macedonio perdido entre los ángeles*, *Agua Linda*, *Diversos y perversos*, *Animales feroces** y *La Quema de Judas*, por ejemplo, responden a estructuras especialmente caóticas.

Inclusive si *Mata que Dios perdona* responde a una estructura más segmentada que caótica, la *circularidad* aparece en la temática tanto como el caos

³¹ Ver: "Dramaturgia abierta/cerrada", Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, Ediciones Paidós Ibérica, 1998; *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Dunod, 1996. Así como también: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II-III*, Paris, Belin, 1996; Michel Vinaver (Dir.), *Écritures dramatiques*, Actes sud, Arles, 1993.

* Salustio González Rincones, *El Puente triunfal (Drama alteico en tres actos)*, 1909-1910, en: *Salustio González Rincones y la generación de La Alborada*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1998.

* Eduardo Innes- González, *La Virgen del Carmen*, en: *La Virgen del Carmen y Vivir para los demás (Comedias)*, Ediciones Élite, Caracas, 1941.

* Rómulo Gallegos, *Los Ídolos*, (Inédito, 1910-1912?), Rf.: Caracas, Carlos Salas, 1910.

* Pedro César Dominici, *Amor rojo (El drama de las multitudes)*, Teatro, Tomo III, Buenos Aires, Pelegrini impresores, 1951.

* Isaac Chocrón, *Animales feroces*, Teatro, Monte Ávila editores, Caracas, 2000.



en la forma de la obra, segmentada por bloques sin secuencia cronológica³². En esta obra a través de la segmentación la circularidad se hace manifiesta, puesto que permite conectarse con la repetitividad. En su relación simbólica del tiempo, dramática e histórica, *Mata que Dios perdona* coincide, por ejemplo, con *El Cristo de las violetas*. Pero, a diferencia de *El Cristo de las violetas*, donde la estructura formal (espacio-temporal) es un todo continuo, en *Mata que Dios perdona* la estructura corresponde a una totalidad no cronológica.

Como en muchas otras obras, esta fusiona el espacio-tiempo real con el de los muertos y aparecidos. En *Mata que Dios perdona*, la segmentación de la estructura dramática contribuye, por ejemplo, a reencontrarse con un tiempo histórico fracturado con el advenimiento de la modernidad, el boom petrolero, las condensaciones urbanas y los abruptos cambios de paisajes y de hábitos. Destacar diferentes momentos históricos no conduce a un desenlace final, sino que más bien reenvía a una especie de hilo conductor atemporal, fijando la obra en presente continuo. En al menos tres momentos históricos diferentes, las cuatro escenas que constituyen *Mata que Dios perdona* son presentadas en forma de mosaico, con cuatro fábulas autónomas. La primera sin continuidad lógica con las dos siguientes, que podrían ser continuas en tiempo, pero no en inmediatez, lo que, sin embargo, es posible entre la tercera y la última escena. Así, las cuatro escenas tienen formas de interconexiones diferentes a las de su lógica argumentaria, más bien relacionadas con una temporalidad no lineal.

En su discontinuidad formal y discursiva resalta el carácter mítico del tiempo: «este tiempo que regresa con una asombrosa facilidad, como si nunca hubiese partido», como una línea que atraviesa las épocas y que marca una distancia con *el fin del tiempo* único, consecuencia predecible de la lógica lineal, característica escatológica del cristianismo. En este sentido, la temporalidad en

³² Recordemos que en *Mata que Dios perdona*, como también en *Gracias...*, la circularidad aparece como sujeto discursivo por la sistematización de la impunidad. La muerte de Juan Vicente Gómez, el asesinato de Carlos Delgado Chalbaud y el proceso independentista tienen un hilo conductor único: la sangre. Señora relaciona el asesinato de Chalbaud con una de las ficciones de Perry Mason. Los intrínquilos propios a las novelas policiales de Mason coinciden con las de la historia nacional contada por Señora. En los dos casos los que Señora considera «crímenes a control remoto», también «[...] cierran un círculo, un círculo impenetrable, un círculo siniestro, un círculo mágico: *el círculo de la impunidad*. Hay víctima, hay culpable... pero no hay ni crimen ni castigo.» (pp. 193, 196). En *Amor rojo* también se trata la repetitividad histórica de las revoluciones político-sociales.



Mata que Dios perdona acerca la obra a las ideas sostenidas por Mircea Eliade en relación con el mito del *eterno retorno*, que caracterizarían la temporalidad de las antiguas culturas griegas y amerindias³³.

La forma del texto y el discurso de los personajes son testimonio de las alteraciones temporales. Estos elementos *inconexos* o sin lógica lineal crean vínculos no aparentes: el progreso y la pérdida del mundo, el agua, la sangre y los lazos generacionales más allá de la vida, el crimen e impunidad y el Apocalipsis. A través de este *tejido ilógico*, que atraviesa tanto la forma como los contenidos discursivos, *Mata Dios perdona* resalta el carácter circular del tiempo.

La afirmación de la naturaleza temporal del hombre, eterno y limitado al mismo tiempo, es el origen del carácter sagrado de esta pieza, ya que en la búsqueda de la a-temporalidad, de este infinito, el ser humano se encuentra confrontado a mundos paralelos. El acercamiento del hombre a lo religioso y lo ilógico de lo desconocido devela su vulnerabilidad temporal. En *Mata que Dios que perdona*, la noción de tiempo cíclico, unida a la segmentación, sugiere que los fenómenos que se despliegan durante un ciclo, se reproducirán exactamente idénticos en el siguiente ciclo. Si el mundo fenoménico es un presente eterno, lo que anularía cualquier posibilidad de intervención en el orden de los acontecimientos, el desánimo y el inmovilismo, anunciarían de antemano la derrota.

Dos obras de tendencia caótica, *Las Bisagras* o *Macedonio perdido entre los ángeles* y *Agua Linda*^{*}, comparten con *Mata que Dios perdona* esta relación fusional del tiempo histórico y simbólico. *Las Bisagras* y *Mata que Dios perdona* comparten también la ausencia de *desenlace*. *Agua Linda* parece tener uno, pero éste aparece en medio de un caos generalizado que casi podría intercambiarse por una suerte de *catástrofe* generalizada. Y este no es un caso aislado.

En su estructura, *Las Bisagras* y *Agua Linda* se definen por un caos aparente, lo que requiere una reconstrucción permanente para la producción de sentido. En ambos casos, la fábula se desmorona a lo largo de las obras y la

³³ Ver Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Ediciones Gallimard, 1969; p. 187.

^{*}Ricardo Acosta, «*Agua linda. Historia fantástica en dos episodios*», in Suarez Radillo, Carlos. *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila editores, 1971.



abundancia de personajes y de entradas y salidas contribuye con el *parasitage* del sentido y con la impresión de inacabado.

El caos se acentúa en *Diversos y perversos*,³⁴ haciendo casi imposible la reconstrucción de una fábula e incluso de una intriga coherente. Lo que aquí podría ser asimilado a la *catástrofe* es completamente disperso y únicamente recompuesto por fragmentos. Con dos partes numeradas y muy desiguales (la primera ocupando 8 páginas, la segunda sólo media), *Diversos y perversos* (Zoe) reconstruye, o más bien desconstruye el lugar escénico mediante la introducción de *indicaciones*: relatos poéticos, descripciones detalladas de ciertas acciones y de personajes silenciosos, de ruidos, sonidos y música, diapositivas con imágenes de pinturas o fotografías. Las voces de los tres personajes principales se mezclan con estos recursos, sin el menor indicio del lugar donde se produce la palabra. Sólo un lugar es indicado: la escena, donde flota el personaje de la difunta Zoe. La escena deviene entonces el único lugar posible para el desarrollo de una palabra fragmentaria e ilógica. Al mismo tiempo, el sentido de las acciones y de la enunciación en *ese lugar de posibles* es muy difícil de descifrar. El hecho más *legible* es que Zoe murió y que la niña tenía 12 años de edad. No así las razones y los detalles de su muerte. Las palabras, sonidos y gestos escénicos parecen, sin embargo, voluntariamente poco esclarecedores. Así, la obra requiere un esfuerzo importante de la puesta en escena o del lector-espectador, que en pocas lecturas reconstruiría difícilmente su sentido.

Animales feroces y *La Quema de Judas* comparten una estructura caótica con una *catástrofe* inaugural que favorece los flashback, los anacronismos y la variedad de sentidos. En ambos casos, siempre es posible la reconstrucción de fábulas coherentes, pero su sentido es a veces *perturbado* por la intervención de cortes, de saltos espacio-temporales, de narraciones, de la interacción de voces del *más allá*, de cambios bruscos de registros, etc. En ambos casos, hay un intento de comprensión a través de la reconstrucción. Lo que no es tan evidente en otras obras, como *Agua Linda* y *Las Bisagras*, por ejemplo, y menos aún en *Diversos y perversos*.

³⁴ Dentro de esta obra-mosaico, que comporta 13 sub-obras cortas subtituladas hemos escogido para nuestro análisis una pequeña llamada Zoe, nos servirá de fragmento ejemplar de la de-construcción formal de *Diversos y Perversos*.



Animales feroces, aparece como un mosaico de imágenes a reconstituir, tanto en el plano discursivo como en el espacial. El intento de comprender y ordenar a través de procedimientos formales contrasta profundamente con la fábula de esta obra. Así, al realismo de la fábula se opone la creación de una estructura *organizante*, que al menos formalmente *resolvería* las situaciones. Esta estructura casi coreográfica no se sustenta en acciones cronológicamente expuestas, pero, sin embargo, crea vínculos de coherencia espacio-temporal y refuerza la distinción escena-sala. En *Animales feroces*, escenas unidas por medio de analepsis, de prolepsis y anadiplosis permiten evocar figuras o voces *fantasmales*, que, como en *La Quema de Judas*, regresa a la escena personajes que sabemos muertos.

De tal manera que estos recursos poéticos tienden a difuminar la comprensión unívoca, creando sentidos inesperados entre un momento y otro. Al igual que un rompecabezas, cuyas piezas no serían nunca completadas con exactitud, los hechos no están organizados con un orden cronológico, sino por el sentido creado a partir de las correspondencias entre las piezas fragmentadas. Las fotografías de la familia en desorden son la analogía más cercana con la disgregación familiar evocada por el autor, pues tal parece que lo que interesa en cada fotografía son las figuras individuales y aquí, los egos de cada personaje.

La muerte de Ismael establece una parada mayor en el desarrollo de la intriga y fractura la continuidad dramática. Este dramático final del personaje es una suerte de *juicio final* para él y para los demás. El *juicio* mantiene una estrecha relación con la noción de *purificación*, de gran importancia en la fe judía, especialmente en lo que respecta a la alimentación, la sexualidad y la preservación de la familia como institución.

Purificar es un término vinculado a purgar, limpiar, organizar, esclarecer. En este sentido, la escena se convierte en un lugar de purificación: la muerte de Ismael es el principio de la búsqueda de la comprensión y, por tanto, de distinción de culpables o responsables.

En este incesante intento de purificación, los personajes asumen su parte de responsabilidad (o de culpabilidad) y la insistencia de Pura en organizar y limpiar es



manifiesta como una virtud en esta mujer de confesión no judía. Así, Pura repite en varias ocasiones "tengo que limpiar" y a ello se dedica. *Durante lo que sigue, Pura va recogiendo todos los muebles, dejando únicamente las mecedoras*, dice una didascalía en p. 47. El personaje «extraño a la familia» es quien advierte que el desorden en su entorno impide la comprensión:

Pura: ¿Pero van a dejar todas estas sillas en desorden?³⁵

Pura: (*notando que Sara no la ha escuchado*): Se oyen las voces, pero no se entienden.³⁶

Sol también nota su insistencia en limpiar y organizar:

Sol: [...] ¿Y Pura? Despideme de Pura. Ella sí sabe aprovechar el tiempo. Limpia... y limpia todo. ¡Mira las dos mecedoras!³⁷

El espacio se convierte en caos a partir de la catástrofe inicial que inaugura, al mismo tiempo, el único y quizás verdadero intento de la familia por poner fin al desorden. La presencia de este personaje purificador, su mirada testimonial, revela dramáticamente el caos reinante así como la necesidad de su reorganización.

Otras estructuras son especialmente circulares o repetitivas: *Gracias José Gregorio Hernández y virgen de Coromoto por los favores recibidos*, *Chúo Gil*^{*}, *Los Pájaros se van con la muerte*^{*}, *Profundo*, *Purísima*^{*} y *Las Bisagras*, son algunos ejemplos.

Como en *Animales feroces* y *La Quema de Judas*, en *Apacuana* y *Cuairicurián*, *Una Historia de las tierras del cantón de Río Negro y el gobernador Funes* y en *Gracias José Gregorio Hernández y virgen de Coromoto por los favores recibidos*, la catástrofe aparece al principio de la pieza. Pero en esta última, regresa al final, dándole así una forma completamente circular a la obra. Sin embargo, esto es cierto si se considera como catástrofe el confinamiento de Juana en un asilo

³⁵ Ob. cit.; p. 68.

³⁶ Ob. cit.; p. 134.

³⁷ Ob. cit.; p. 68.

^{*} Arturo Uslar Pietri, *Chúo Gil. Drama en un preludio y siete tiempos*, Caracas, Monte Ávila, 1973.

^{*} Edilio Peña, *Los Pájaros se van con la muerte* (1986), in: Teatro, Monte Ávila Editores, Caracas, 1986.

^{*} SÁNCHEZ DELGADO Carlos, *Purísima*, Monte Ávila, Caracas, 1989.



psiquiátrico. Pero también podría considerarse como catástrofe su pobreza cotidiana o bien su curación por los santos, lo que le impide actuar sin su ayuda. E, inclusive, en última instancia, como una obra sin *catástrofe*.

A pesar de su circularidad formal, en *Gracias* hay una ruptura permanente en la progresión de la acción, especialmente cuando se trata de escenas del presente o pseudo-presente. Desde el asilo, Juana entra y sale de su pasado, arrastrando al espectador en su propia confusión espacio-temporal. La obra avanza por oleadas sucesivas, sobre todo en la primera parte. En la segunda, los saltos de la acción hacia el presente del personaje ya nos son tan frecuentes. En general, no hay secuencias cronológicas en el desarrollo de la acción. La exposición y el desenlace se desarrollan al mismo tiempo, el presente de Juana. Asistimos entonces a un constante ir y venir de los personajes del pasado al presente y viceversa. La disposición de los fragmentos permite comprender el destino de la heroína, sellado desde el principio.

Sin embargo, una verdadera parada de la acción se produce con el relato de Juana a la Virgen de Coromoto, cuando le cuenta el motín del pueblo contra su opresor, recomendando por la propia Virgen. Pero a diferencia de los anteriores saltos temporales, éste no se hace hacia el presente de Juana, sino hacia una acción que al parecer acaba de suceder. Y la acción se inicia inmediatamente como si se pulsara el botón de *play* de un reproductor. De esta manera avanza la obra hasta el final de la historia relatada por Juana. El retorno al presente del asilo psiquiátrico cierra el círculo que lo une con el principio de la obra, que avanza entonces alternando entre dramático *presente-presente* y épico. La contradicción se pone de relieve de forma permanente. Los hechos son expuestos como ante un jurado llamado a discernir y el lector-espectador es siempre confrontado con al menos dos puntos de vista.

Los Pájaros se van con la muerte y *Chúo Gil* participan de una *catástrofe* final. Las formas de estas dos piezas dramáticas corresponden a círculos repetitivos, al igual que *Purísima* y, de una cierta manera, a *Las Bisagras*, en el desarrollo de las acciones. *Purísima* reenvía la *catástrofe* al final, pero sin que se produzca



realmente. *Chúo Gil* la reenvía al infinito, como lo destaca la advertencia enunciada al final de la obra, que la convierte en ejemplar.

En *Profundo*, este reenvío al infinito pareciera ser más bien una catástrofe *ignorada*, pues los personajes continúan en la búsqueda del tesoro, a pesar de su obvia derrota. *Profundo* es una obra más bien caótica, pero cuyo final sugiere la repetición. En *Los Pájaros se van con la muerte*, al efecto aterrador de la repetición ritual, se une la opresión del lugar escénico, la extrañeza desestabilizadora de las acciones y el advenimiento de una catástrofe inesperada. Toda la obra está marcada por la repetición incesante: el lenguaje, por ejemplo, se convierte también en un instrumento de opresión, de esclavitud y de alienación gracias a su codificación sagrada. Los personajes, tanto la hija como la madre, están sujetos a una intensa dependencia mágico-religiosa. Diálogos ágiles, cortos y repetitivos dan fuerza a ésta propuesta dramaturgica. Las continuas interrupciones en las repeticiones parecieran estar allí para reforzar el efecto desestabilizador de la repetición ritual.

En *Purísima*, el ritual y el claustro son a la vez opresivos y liberadores. La tan esperada catástrofe no se produce nunca, sino que es más bien reenviada fuera del tiempo del drama.

En *Chúo Gil*, la segmentación de la obra en jornadas que se siguen cronológicamente hasta el retorno del día 1 sugiere la multiplicación de catástrofes por el efecto de ejemplaridad del drama, que tiene como corolario la advertencia final:

Juancho: No ha terminado [...] Sería necesario que todos callaran, que todos dejaran de mirar y de hablar. ¡Deténganse! (*Volviéndose hacia el público, en voz muy alta*) ¡Deténganse! ¡No sigan!³⁸

Es también el fin de la obra que da la sensación de repetición en *Profundo*. Dado que la obra está fundamentada en la búsqueda de un tesoro y que, en su lugar, lo único que encuentran los personajes es "un sable, una bandera, un muñeco, latas, un barril, clavos, tuercas, una calavera" (*Profundo*, p. 69) y al dar finalmente con la cloaca, el todo debería derrumbarse en consecuencia. Pero, inesperadamente, los

³⁸ Ob. cit.; p. 314.



personajes reenvían el final de su búsqueda (y por lo tanto de la obra) a un nuevo comienzo, diciendo:

Buey: Mañana aparece. Magra. Seguro que aparece.

Magra: Seguro.

Buey: Allí se escucha. Allí se siente

Magra: Vamos a esperarlo. Mañana aparece, ¿verdad?³⁹

Como si ignorando el final, el milagro siempre fuera posible y la repetición infinita.

Tanto las estructuras caóticas, de apariencias segmentadas o inconexas, como las de aspecto circular o repetitivas, presentan rupturas significativas en su composición. Algunas de manera más evidentes, como en el caso de: *Lázaro Morgue y el misterio de la fe*, *Las Bisagras*, *La Quema de Judas*, *Boda macabra** y *Tres esqueletos y medio*.

En *Lázaro Morgue*, el detective se desplaza instantáneamente de una calle o de una oficina a lugares indefinidos, o medianamente definidos como en su encuentro con María Lionza en el cabaret "El encanto". Allí Lázaro se reúne con personajes sagrados: Jesús, La Virgen María (Coromoto) y María Lionza. Esto implica el uso de continuos *flash-backs* que fragmentan la narración de Lázaro, quien busca a La Fe y a José Gregorio Hernández. Numerosas estrategias dramáticas acercan esta obra a la novela policial⁴⁰. Un ejemplo de esto es la segmentación discursiva a la que se somete Lázaro, el inspector, que, como en un policial, nutre y alarga el suspenso a través de sus interrogatorios. En éste caso los interrogados, sospechosos, implicados y testigos son figuras y personajes divinos. Lázaro narra, dialoga, monologa y sueña, razonando en voz alta, en alternancia consigo mismo y con el público, en esta singular búsqueda de La Fe.

Las voces de los personajes se multiplican y entrelazan con las de otros personajes en su interpretación de la fe, de Dios y de otros santos y deidades. Las fusiones y rupturas, unidas, ofrecen perspectivas que van más allá del género dramático. Las voces, multiplicadas en espacios diversos y no siempre definidos,

³⁹ Ob. cit.; p. 75.

* Ugo Ulive, *Boda macabra*, (2001) in: *Ugo Ulive, Teatro 2. Después y Siempre, Boda Macabra*, Caracas, Ediciones Centro 4, 2004.

⁴⁰ Y recuerda la novela de Edgar Allan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, entre otras razones por la investigación a testigos directos.



hacen posible una escucha *multivocal* del imaginario religioso. El panteón nacional religioso, incluye también en esta obra tanto las imágenes y santos católicos como los provenientes del sincretismo religioso y popular como María Lionza y el Dr. José Gregorio Hernández.

Una verosimilitud extendida

La complejidad del imaginario religioso irrumpe en la dramaturgia venezolana del siglo XX provocando, en consecuencia, una ruptura con la acepción tradicional de realismo. Es este proceso de *asimilación-ruptura* que, bajo formas diversas, caracteriza la totalidad de textos estudiados.

La integración del imaginario religioso permite crear una distancia con el realismo como copia fiel de la realidad, o en todo caso cuestiona la visión unívoca de la realidad. Esta integración mantiene también el movimiento de ida y vuelta de la ficción al mundo, propio al teatro.

A través de las rupturas formales y de la auto-designación de la ficción, esta dramaturgia delimita las fronteras escénicas. Paradójicamente, el mundo fragmentado y reconstruido así, resulta más cercano a la escena y la escena a la sala. Al mismo tiempo, comprimiendo las distancias entre el imaginario religioso y la realidad, este teatro extiende las fronteras de lo desconocido y amplía así sus posibilidades.

El tratamiento de la enunciación es ejemplar de los procedimientos formales en esta dramaturgia.

Así, la obra puede *copiar* la forma y el contenido de la palabra religiosa, cuando por ejemplo, la enunciación transcribe textos o fragmentos de textos del Evangelio, oraciones o salmos. En segundo lugar, ella puede *copiar* solamente la forma, vaciándola de su contenido religioso e intercambiándola por uno profano. Esto puede hacerse siguiendo tres procedimientos diferentes o complementarios. El primero retoma únicamente la forma poética de la oración, salmo o palabra religiosa para *hacer hablar*. En este procedimiento, notable tanto en los diálogos como en las didascalias, el contenido puede ser religioso o no, pero no es nunca la transcripción exacta del texto religioso de origen. El segundo permite a esta forma



religiosa, enunciar asuntos exclusivamente profanos. Un ejemplo claro de esto son los diálogos entre Celio y Andrés en *Purísima* de Carlos Sanchez Delgado. Tal vez por el hecho de que su progenitor sea al mismo tiempo sacerdote (*papa-padre*, le dicen ellos) ha podido *formatear* la enunciación de estos personajes, que se refieren al mundo con réplicas cortas y repetitivas, muy semejantes a las de un recitativo o alabanza.

Finalmente, el tercer procedimiento es una variación del segundo, donde lo que cambia es la forma, que también contiene asuntos religiosos. El caso más común es cuando los personajes conversan y rezan al mismo tiempo, confundiendo y enriqueciendo en muchos casos ambos discursos.

El imaginario religioso y su *verosimilitud* en fusión con el realismo en esta dramaturgia, empuja los límites del mundo conocido (lo real). Y, al mismo tiempo, ese *probable*, ese *creíble* en el mundo real, deviene en el teatro *verosímil-maravilloso*⁴¹, ya que incluso cuando es excesivo, es extremadamente cultural.

Por otra parte, es la dramaturgia la que permite y favorece el cuestionamiento de otras verdades rara vez evocadas en otros contextos. Ellas reafirman los límites entre la escena y el mundo. La inscripción de rupturas en el desarrollo de la acción es una constante, con pocas excepciones. Estas *paradas* son también notables por su importancia en relación con temáticas y formas dramáticas a tendencia repetitivas. Las rupturas (a veces abruptas) señalan la preponderancia del carácter repetitivo de los eventos históricos y favorecen un efecto cercano al *distanciamiento* brechtiano.

Es así como con el fortalecimiento de lo narrativo y a otros recursos cercanos a una suerte de *epización*, se rompe la forma dramática y se tiende también a reformular la noción de mimesis⁴². La extensión semántica del término hacia la noción aristotélica (mimesis en tanto que *representación* o *hacer presente*)

⁴¹ Es ese «sobrenatural aceptado» que podría acercar esta dramaturgia a la noción del «realismo maravilloso» que a menudo se ha atribuido a la literatura latinoamericana. Ver al respecto: *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1972; *La littérature fantastique*, Jean-Luc Steinmetz, *Que sais-je?*, Paris, PUF, 1990.

⁴² En el sentido platónico del término, el de imitación (copia) de la naturaleza o *efecto espejo*.



sería entonces más adecuada⁴³. Por lo tanto, nuevas relaciones con lo real son introducidas por la integración de un *verosímil* que integra al *más allá*.

CONCLUSION

La introducción del imaginario religioso en la dramaturgia venezolana del siglo XX ofrece un nuevo espacio de libertad dramática. A partir de referentes del mundo conocido, de sus personajes, objetos, sonidos y luces, entrelazados con objetos de cultos variados, se *transparenta* un espacio-tiempo del *más allá*.

El realismo es la estrategia dramática más constante en las escrituras dramáticas venezolanas, que integra el imaginario religioso como parte de la realidad. Es una dramaturgia que *todavía cuenta*, puesto que sus fábulas (verosímiles o no) son fácilmente reconstructibles.

En su voluntad de *hacer visible* lo invisible en escena, el autor se impregna aún más de lo real, lo expone, fracturando así la forma dramática clásica. La obra deviene, por así decirlo, un objeto extraño que pone en evidencia nuestra precaria visión de lo real. La correspondencia entre el mundo de lo sagrado y el de lo profano insiste en una *desrealización de lo real* o una *realización de lo irreal*, donde el espacio-tiempo dramático hace sensible otras dimensiones de lo invisible.

Es una escritura que garantiza aún la coherencia fabular, pero que favorece también la incertidumbre sobre el origen de la palabra o del gesto escénico, generalmente por la introducción intermitente de la ruptura.

Sin embargo, no se trata de agotar la figura *bel animal* sino más bien de introducir variables que produzcan efectos *diversos*. Así, la diversidad referencial del imaginario religioso y su exploración en el mundo profano, ofrece *posibles* a la ficción dramática.⁴⁴

En la mayoría de las obras estudiadas hay, por un lado, un aumento de la *verosimilitud* por la introducción de diversos códigos referenciales en relación con el imaginario religioso y lo real; y, por otro lado, la voluntad reiterada de restablecer

⁴³ Ver Mimesis (crise de la), Jean-Pierre Sarrazac (dirigé par), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes théâtrales, 22/2001.

⁴⁴ Jean-Pierre Sarrazac sueña con un teatro que sea "una máquina insomniaca" que se sitúe "al margen del juicio, en el juego de los posibles" por el hecho de que no castiga ni consuela. Ver: Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, I-2002, p. 152



los límites entre la ficción teatral y la realidad referencial, que por el carácter a veces excesivo de sus manifestaciones, rompe en algunos casos con la continuidad escénica, y en todos, transforma la *realidad*.

ABSTRACT

20th Century's playwriting in Venezuela found more creative freedom through the introduction of the religious imaginary in its texts. The *solidarity* between the religious imaginary and *reality* allowed playwrights to highlight religious problems as well as social and political issues. Focus turned to questioning the nature of faith while exploring traditions and individual reactions against established rituals.

Abstract:

Through a process of *va-et-vient* between epic and dramatic discourses, this particular dramatic writing tackles question of the human sciences, their grasp of reality and religion. It does not attempt to study religious truths, it only tries to show how truthful of these religious representations appear in the people's shared imaginary. This imaginary field is brought up through the different themes and forms of the texts that give us a collection of religious representations and its relations with reality.

Palabras claves: Dramaturgia, Venezuela, Realismo, Imaginario religioso, Revuelta.

Key words: Drama, Venezuela, Venezuelan playwriting, Latin America, Realism, Religious imaginary, rebellion.