

CÉSAR RENGIFO

Apuntes teatrales

0987





CÉSAR RENGIFO

Nace en Caracas el 14 de mayo de 1915. Escritor, artista plástico, periodista. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Caracas entre 1930 y 1935. En 1937 vivió en México y tuvo contacto directo con el movimiento muralista mexicano. De regreso a Venezuela en 1938, se involucró en las luchas políticas, afiliado al Partido Comunista. Reportero, redactor y coordinador de páginas culturales, formó parte del equipo fundador del diario *Últimas Noticias* en 1941. En 1953 fue fundador del grupo teatral «Máscaras», dedicándose por entero a la dramaturgia y la puesta en escena. Paralelamente, su actividad pictórica le valió galardones en los salones de arte de la época, y el Premio Nacional de Pintura en 1954. Entre 1954 y 1955 ejecutó su famoso mural *Amalivaca* en el Centro Simón Bolívar. Fue Director de Extensión Cultural de la Universidad de Los Andes de Mérida entre 1958 y 1960. Desde 1959 concurrió con sus obras al Festival de Teatro Venezolano, obteniendo varios premios. En 1980 se le otorgó el Premio Nacional de Teatro, poco antes de fallecer, el 2 de noviembre, en Caracas.

501514

LF
1000 m²
oapel



© Fundación para la Cultura y las Artes, 2016

Apuntes teatrales

© CÉSAR RENGIFO

Imagen de portada

CÉSAR RENGIFO

Al cuidado de: HÉCTOR A. GONZÁLEZ V.

Corrección: MARÍA KAROLINA CASTELLANOS

Diseño y concepto gráfico general: DAVID J. ARNEAUD G.

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: G34201100101481

N° ISBN: 978-980-6567-46-7 - 2

FUNDACIÓN PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, Tajamar, PH

Zona Paseo 1010, Distrito Capital, Caracas-Venezuela

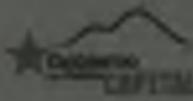
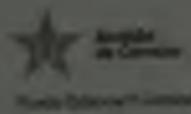
Telfax: (58-212) 5798343 - 5710320

Gerencia de Publicaciones y Ediciones

772.0582
13312

Apuntes teatrales

César Rengifo



BIBLIOTECAS NACIONALES
ESTADO DE COLOMBIA
ESTADO DE COLOMBIA
ESTADO DE COLOMBIA

DIRECCIÓN NACIONAL
DE LIBRERÍA
Y DISTRIBUCIÓN

Apuntes teatrales

César Rengifo

Prólogo: Viento, candela y camino

«Yo soy un catálogo de patologías», dijo alguna vez César Rengifo ironizando los golpes de la Enfermedad sobre su magro cuerpo. Enfermedad, así con mayúscula, porque era un karma, amanké, fatalidad, hada perversa o buitre devorando las vísceras de un hombre que llevaba luz, que tiene luz y alumbría.

Para mí, su mejor autorretrato es *La Voluntad* (1980). Ciertamente no está allí el rostro del pintor, ni el propósito de un autorretrato, pero en ninguna de sus pinturas se da como en ésta el sentido trágico de la vida con cuya capa de incendios, César dio color al mundo. Allá, monte arriba y tempestad al fondo, un hombre sube planetariamente hacia una cumbre que nuestra vida no alcanza. Escala y sube voluntariosamente llevando sobre sus espaldas un madero en llamas. No vemos el rostro, sino el ímpetu alimentado por el fuego y por lo que debe estar arriba. Es Sísifo. Tal vez no llegue, pero el destino de ascender se realizará en cada recomienzo. Tal César Rengifo venciendo enfermedades, pobrezas, persecución y envidia, pero lleno de amor sobre la tierra yerma alumbrando con luz propia el camino hacia la tierra prometida.

La pintura de César es una pintura caminante: los personajes están casi siempre de espaldas y dando un paso *adelante*. ¿Qué adelante los espera o qué *adelante* buscan? A veces se detienen y nos dan el frente. Es un frente de cansancio y de un alto en el camino. A veces se detienen sin siquiera mirarnos, curvados hacia delante como si descansaran caminándose por dentro hacia un horizonte que está más en ellos mismos que en la desolación de cardo y sol y aullidos de perros metafísicos.

El viento. El viento es un personaje batiente en la plástica y literaria de Rengifo (*La Tempestad*). Los perros menguantes de paticas de fósforo y caras de exilio van dejando atrás latas vacías y alargan sus cuellos de cisnes de bario en la misma dirección del viento, como humeando un olor desconocido que se escapa. Es un viento que descuaja árboles, rompe hasta el hueso las entretelas de la tierra, alimenta candelas y despeina a Bolívar, estremecido de esperanza, a punto de acción y de proclama. Es el hombre de madera ardiente que sube, cae y recomienza.

El amor, la nostalgia, la música y el duelo, las flores exiliadas. Cuando un personaje de Rengifo se detiene y se sienta en el suelo, en un tronco o en un pipote vacío y circunfleja los ojos, no nos mira directamente a los ojos sino que da una vuelta inclinada y se nos mete adentro, se adueña de nosotros y nos pone a mirar junto con ellos; somos sus ojos, somos su melancolía; y el dolor de ausencia de la miseria que dejamos atrás se nos mete por la nariz en el polvo miserable del dolor que nos aguarda, en el humo de los mechurrios de gas donde se quema una riqueza propia pero ajena: no olvides, amigo,

que cuando un niño de Rengifo duerme te está mirando por dentro.

El milagro de las flores es el de que nunca mueren en un cuadro de Rengifo. Observen cómo los hombres y mujeres y niños y perros caminan de espaldas a nosotros mientras las flores, al caminar, abren su esplendor de frente siempre hacia nosotros. El misterio de su origen. ¿De dónde vienen si la tierra es yerma, erosionada y muecosa? ¿Por qué florecen en el arco de un violín o en el vientre de una madre? ¿Por qué el violín no tiene cuerdas y el arco es una rama que florece? ¿Por qué el cuatro sin cuerdas y el tonel sin petróleo?

Hay, sin embargo, un girasol de melodías en la noche, el acordeón de un niño, las azucenas y los pensamientos.

Quien tenga las respuestas tendrá la clave del arte de César Rengifo. Y tendrá el mensaje, tan sencillo, esquivo, secreto y profundo como la canción del Conde Arnaldos en la mañana del romancero: Yo no digo mi canción/ sino a quien conmigo va.

Y yo voy corriendo detrás de César, quiero escuchar su canción, intuyo su melodía, casi me llega, pero siento que me falta más viento, más candela y más camino.

ORLANDO ARAUJO

Teatro y sociedad

(Notas para una introducción a la historia del teatro)

En la mayoría de las historias del teatro se indica que este tiene su origen en Grecia; tal indicación constituye una verdad relativa. No hay duda de que el teatro de Occidente, tal como con ligeras variaciones ha llegado hasta nosotros, se origina en Grecia; allí, es cierto, se incorporan a las ceremonias dramáticas, del culto a Dionisio, un conjunto de elementos que contribuyen a conformar la posterior estructura teatral, entre los cuales pueden anotarse: texto escrito, escenario, organización y desarrollo temporal de la pieza; separación y clasificación de la misma según su carácter. Sin embargo, lo que constituye la base fundamental del teatro, o sea la acción sensible, tiene raíces muy lejanas, tanto que se adentran en la prehistoria del hombre, acercándose hasta la existencia de animales inferiores.

Como es sabido, la acción, la transformación, forma parte constitutiva de la vida y de la materia misma, constantemente activa y cambiante. Esa condición propia de la materia se manifiesta en los seres orgánicos, no sólo en su proceso vital de nacimiento, crecimiento, madurez y muerte, sino también como actividad circunstancial, instintiva o voluntaria, pero útil y necesaria para la supervivencia y defensa. Desde el minúsculo gusano, que por me-

canismo instintivo toma el color del medio donde vive para mejor ocultarse de posibles presas o de enemigos (homocromía), hasta el hombre o la mujer que se transforman mediante vestimentas y maquillajes, para resguardarse, impresionar o atraer, la acción cambiante o transformadora tiene una finalidad ligada a la lucha por la vida.

Fueron Lamarck y Darwin quienes, por primera vez, dejaron constancia y juicios científicos sobre sus observaciones acerca de los fenómenos de la homocromía en ciertos animales inferiores y superiores; advirtieron ellos cómo muchos animales, para pasar desapercibidos, adquieren el color o los rasgos colorantes del medio que los circunda. Estudios posteriores han ido ampliando los conocimientos sobre dicho fenómeno. En algunos animales se hace estable, en otros, es transitorio, y puede durar poco o mucho tiempo. Se pueden anotar, por ejemplo, en los primeros casos, ciertas crisálidas que toman la coloración, formas y hasta la estructura de semillas u hojas; en segundos, al zorro y la liebre árticos que sólo habitan entre las nieves una parte del año y es entonces cuando adquieren una pelambre blanca que los disimula dentro del medio. También se da el caso, entre ciertos animales, como el camaleón, donde el cambio de color se efectúa como una reacción violenta, ante una excitación exterior.

Pero no es solamente con el color que algunos animales logran la simulación, sino también modificando sus formas, mimetizándose. Sus cuerpos adquieren, entonces, características semejantes a los objetos del medio donde habitan: palos, piedrecillas, terrones, frutos, ramas. En animales de tipo más evolucionado ese mecanismo instintivo hacia la simulación, se produce no únicamente de manera ya voluntaria, sino con acciones donde se advierten rasgos

de ficción. Algunos se cubren con diversos materiales para «disfrazarse»: lodo, basuras, hojas secas, limo; otros se inmovilizan para fingirse muertos, o mostrarse como cosas u objetos inanimados. En todos los casos, bien sea para defensa u ofensa, evitar ser cazados o cazar, la simulación o ficción se muestra como acto necesario de defensa y supervivencia.

Como lo hace anotar Ingenieros. «A medida que progresá el desenvolvimiento mental de las especies, aumenta la posibilidad de las simulaciones individuales y es mayor la conciencia que de ellas tiene el simulador. Sean activos o pasivos, conscientes o inconscientes, voluntarios o accidentales, los fenómenos de simulación son útiles al animal en que se observan y les sirven para la mejor adaptación a las condiciones de lucha por la vida».

Esas posibilidades para simular y fingir se van haciendo cada vez más amplias y conscientes en los inmediatos antecesores del hombre, debido a la práctica social, o sea al conjunto de actividades que diariamente tienen que ejecutar para defender sus vidas, conseguir la alimentación y liberarse de necesidades. Los sentidos y la conciencia se activan y desarrollan en esa lucha constante por sobrevivir; órganos como la mano y el cerebro se perfeccionan y con ellos, todo el sistema óseo, muscular y nervioso. La vista, el oído, el tacto, estimulan su mejoramiento progresivo; esa lucha diaria hace más activas las necesidades comunicativas del grupo y da impulsos a los medios más inmediatos de comunicación: voz, gestos, acciones significativas de alegrías o peligros. El gesto ante algo dañino para el grupo, y la posterior carrera evasiva, se ayudan con el grito primitivo; grito que con el uso adquiere significado de alerta. Voz y gesto se aparean ya (el alba humana), para intensificar y darle mayor contenido expresivo a una acción comunicante;

contribuyendo a cohesionar aún más las relaciones del grupo entre sí y de ese con sus descendientes, pues mediante voz y gestos —en evolución progresiva hacia el lenguaje y la mimética— se facilita y activa la transmisión de experiencias y conocimientos.

La urgencia de conocer ese mundo que lo rodeaba, de hacerlo menos hostil de obtener de él con mayores facilidades los alimentos, pero al mismo tiempo la identificación que hace de ese mundo con él mismo, lleva al hombre primitivo —en este caso biológico e histórico— a animar a las cosas que lo circundan, dotándolas de cualidades que a él le son propias. Si una piedra lo golpea o una espina lo hiere imagina intención malévolas en esos objetos. Al desarrollarse esa idea, a causa de repetidas experiencias, comienza a atribuir condiciones malas o buenas a determinados seres u objetos, suponiendo, posteriormente, que mediante halagos o ceremonias propicias, puede neutralizar las acciones dañinas que sobre él pueden ejercer los elementos que supone malos; o estimular las buenas intenciones de los que considera beneficios o bien intencionados. El pensamiento y la actividad mágicos se inician y comienzan a expresarse mediante la voz, el gesto corporal y el ritmo plástico. Danza y drama asientan desde entonces sus raíces en la vida social primitiva.

Estas manifestaciones alcanzan un alto desarrollo en el paleolítico Superior, como lo testimonian las pinturas rupestres —producto del pensamiento y la actividad mágica y de una economía fundamental en la caza. A través de esas pinturas, y de la maravillosa obra plástica del hombre de Cromañón, podemos adentrarnos en su vida y su mundo. Para ellos el pensamiento mágico era una actitud de comprensión y de defensa, de dominio y esperanza, frente a un medio desconocido y hostil. Según Frazer:

Si analizamos los principios del pensamiento sobre la magia, sin duda encontramos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante o que los efectos semejan sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse Ley de Semejanza, y el segundo Ley de Contacto o Contagio. Del primero de estos principios, el mago deduce que puede producir el efecto que deseé, sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo.

Los encantamientos fundados en la Ley de Semejanza pueden denominarse de magia imitativa y homeopática, y los basados en la Ley de Contacto o Contagio podrán llamarse de magia contaminante o contagiosa.

Fueron los cambios climáticos sufridos por la tierra, en ese caso las glaciaciones, los que modifican vastas regiones habitadas por el hombre primitivo, hasta entonces recolector únicamente de frutos, raíces, orugas, etc., transformando la flora y la fauna. Ello obliga a estos grupos nómadas a transformar también sus medios de lucha y subsistencia. Al desaparecer árboles o arbustos que le proporcionaban alimentos, muchos bosques se transforman en eriales y otros en pastizales; se producen animales como el caballo, el reno, y los bisontes que proporcionaban buena y abundante carne. Los recolectores de frutos del Paleolítico Inferior se van haciendo cazadores, perfeccionan sus útiles e instrumentos; aparecen el arpón, la flecha, el arco y la lanza; y así hallamos al hombre, en el paleolítico superior, bien armado de artefactos ofensivos y defensivos y como un cazador

extraordinariamente dotado. Su ojo, su oído y su capacidad observadora se han desarrollado en alto grado y con ello su sensibilidad y posibilidades para un conocimiento más intenso y extenso de su mundo. Vista, oído y tacto lo han ido llevando al conocimiento y dominio del color, las formas y los sonidos, estimulando aún más su natural sentido de la armonía y del ritmo. De esa relación consciente, sensible, constante y necesaria del hombre con su realidad histórica circundante, de su práctica social, surgen el trabajo, primero y el arte, después; «este ya, como producto humano de categoría superior, mediante el cual expresa el hombre sus impulsos ideales e interpreta y aprehende su realidad inmediata».

Es sobre la caza que se fundamenta la vida del hombre del Paleolítico superior. Para él, la existencia de los animales propicios, así como las oportunidades para obtener su carne, pieles, huesos y grasas, son cuestiones vitales. Su pensamiento mágico, por ello, lo conduce a suponer que reteniendo y haciendo permanente la imagen o las imágenes de aquello, su caza se hará más fácil y siempre abundarán en las praderas. Por eso, en las cuevas protectoras que sirven de vivienda y a la luz de lámparas alimentadas con la grasa animal, dibujan y pintan caballos y bisontes, renos y mamuts; y gritan y gesticulan frente a esas figuras conjurándolas con propósitos de dominio. La necesidad económica impulsa así, en la prehistoria humana, a la acción dramática y al hecho plástico. Los conocimientos y adquisiciones plásticos, enriquecen a las acciones mágicas, convirtiéndolas paulatinamente en ceremonias de riguroso contenido y típicas características formales. El atavío fijo, los tatuajes y la máscara zoomorfa aparecen.

En una caverna de Espulges, cerca del Lourdes, fue encontrada una lámina de pizarra en la cual se halla grabada una imagen que

representa a un individuo disfrazado con piel de animal y máscara, y en actitud ritual de mago que oficia; y como esta, hay muchas otras pinturas y dibujos en diversos lugares y correspondientes al mismo período histórico que son testimonios ciertos de la actividad transformadora —donde la simulación y la ficción están presentes— del hombre primitivo. Pero no es únicamente la urgencia alimenticia la que promueve o impulsa la obra plástica y la ceremonia mágica; la guerra ofensiva o defensiva pero necesaria para la vida del grupo: defender sus zonas de caza o tomar otras mejores por agotamiento de las utilizadas, o activar las relaciones sexo-reproductivas entre hombres y mujeres para desarrollar los nacimientos, son la causa también de aquellas. Las danzas colectivas con gesticulaciones cargadas de significado mágico, se estructuran, pues desde su nacimiento, a las necesidades económicas y sociales del grupo que las produce y a sus impulsos e ideales de perfeccionamiento.

Las pinturas rupestres, por otra parte, ofrecen igual testimonio sobre la evaluación del atavío en el curso del Paleolítico superior. Algunas de ellas muestran ya a las mujeres usando vestidos de pieles para cuya confección fue utilizada la aguja; y a grupos de guerreros llevando en las piernas una especie de polainas protectoras o pantalones anchos. Máscaras y dibujos señalan, del mismo modo, la importancia de los atavíos fijos: tatuajes. Unos y otros tenían especiales funciones y significados. El atavío móvil no era utilizado únicamente para proteger al individuo de las inclemencias exteriores, sino que conllevaba, igualmente, una intención mágica o transformadora; intención de embellecer, o bien de hacer aparecer más feroz o temible a quien lo usara: una piel de tigre o de oso podía dotar a sus portadores de las cualidades de dichos animales;

unas plumas hacían más atractivas a las mujeres. En cuanto a los tatuajes lineales o de color, ellos tenían, y aún tienen en muchos pueblos primitivos, significados mágicos concretos o elementos que caracterizan la condición de quien los lleva. Por ejemplo, aún nuestra parcialidad indígena guajira usa el tatuaje entre sus mujeres para significar en estas su condición de solteras, casadas o viudas, a la vez que para descartar y acentuar su belleza. Para la caza, para la guerra y para el amor —prácticas vitales al hombre primitivo—, el atavío móvil y fijo eran elementos indispensables para la transformación, la simulación y la ficción. Desde entonces, el atavío irá ligado indisolublemente a la ceremonia dramática y posteriormente al teatro.

Y es en los cultos de Osiris en Egipto, y Dionisio en Grecia, avanzadas ya las culturas urbanas, donde encontramos plenamente integrados los fundamentos dramáticos de donde ha de derivarse posteriormente el teatro en Occidente.

Cuando desaparecen las condiciones climáticas que favorecían a una flora y a una fauna: pastizales, abundancia de bisontes, renos, mamuts, que servían de sustentación a las primitivas sociedades cazadoras, ya el hombre había desarrollado ciertos conocimientos agrícolas y practicada la domesticación y crianza de algunos animales, al mismo tiempo que progresaba en la fabricación de utensilios y en la práctica de artes menores: cerámica, textilería, etc. Lenta, pero firme, va ocurriendo la transformación hacia formas sociales pastoriles y agrícolas mediante la organización de las fuerzas productivas. Esas nuevas formas de existencia económico-social impulsan a su vez la evolución del pensamiento hacia la creencia en espíritus superiores y deidades, primero, y hacia la práctica de cultos sistematizados y de religiones, después. Insurgen así las deidades protectoras

de la vegetación y de la fertilidad y sus respectivas y organizadas ceremonias dirigidas a atraer la bondad de aquellas hacia todo cuan-
to sustenta a la colectividad: la tierra, la vegetación, los ganados y la
fertilidad femenina. La danza, el gesto mimético, el canto y los ata-
víos fijos y móviles constituyen los fundamentos artísticos formales
de esas ceremonias rituales, dentro de las cuales va tomando carne y
haciendo acción —drama— el mito o las leyendas populares acerca
de esos dioses protectores del agro y de la vida pastoril y creando en
torno a ellos una ideología colectiva.

En estas sociedades, cuya sustentación dependía de los
productos de la tierra —principalmente cereales, así como pasto
para los ganados—, ávidas de asegurar y prolongar esa estabilidad,
las creencias necesariamente tendían a estabilizarse. El contenido
mágico, maléfico o benévolos, atribuido a objetos y seres en la
sociedad cazadora y sujeta al azar, del Paleolítico, ya no bastaba.
Ese contenido hubo de transformarse en la mente del hombre
agrario y pastoril, en espíritu natural con dominio sobre él y la
naturaleza, —y luego en Dios ligado estrechamente al grupo social,
en que depositan el poder de protegerlo, y ligado de tal manera, que
las clases que comienzan a dominar lo hacen suyo, lo humanizan
y colocan como ascendente directo, sentando así las raíces de la
aristocracia de origen divino. El culto a esa deidad, ya no se practicó
ocasionalmente, sino que se sistematizó, perfeccionándose en la
práctica y haciéndose cada vez más complejo en la medida en que
lo tomaban bajo su dirección las castas sacerdotales y las clases que
iban posesionándose de los medios de producción.

El cese del comunismo primitivo, la aparición de la propiedad
privada y de las clases, y posteriormente de la civilización, deter-
minan cambios profundos en esas ceremonias rituales colectivas.

Sus elementos integrales se dispersan y se le incorporan otros, como producto de las nuevas formas económicas y de existencia. La danza y el canto se segregan; la poesía y el recitado se le incorporan como factor predominante, cuando un miembro del coro se separa de este para recitar el ditirambo o himno en honor del Dios honrado. Para esas aristocracias urbanas que se van formando, sobre todo en Grecia, y que apoyan su poder no sólo en la posesión de la tierra, los esclavos y los instrumentos de producción, sino en su presunta descendencia de dioses y reyes y héroes, es necesario despertar y mantener la sumisión a aquellos en la conciencia colectiva; por tal motivo los incorporan a los cultos, hasta que, posteriormente, esos dioses van a sustituir a las antiguas divinidades agrarias en la trama medular de la acción dramática, del mismo modo como en las jerarquías celestiales los dioses masculinos van a sustituir a los femeninos, cuando se opere definitivamente el imperio de la propiedad privada y el derecho de la mujer cesa en el seno familiar para darse paso al derecho masculino patriarcal.

Las contradicciones que las nuevas formas de vida presentan: lucha de clases, luchas ideológicas, así como el desarrollo de las ciudades, del comercio y de la civilización, impulsan la transformación de las ceremonias rituales hacia contenidos y formas nuevos: el hombre y su acontecer y la preocupación por su destino ofrecen ya las temáticas para el drama. La política y la vida urbana se expresarán posteriormente en la comedia. Y si los dioses persisten en aquél, ya no lo hacen como deidades a las cuales se les rinde culto, sino como elementos —personajes— en conflictos con el hombre y sus ideales, con el hombre que ha de dominarlos junto con la naturaleza. Esa evolución del drama cobra permanencia y proyección histórica cuando la revolución cultural urbana produce la escritura

y esta le facilita la incorporación de un texto que ha de constituir para el futuro la columna vertebral del teatro.

Y son las ciudades griegas las que le proporcionan a este sus elementos básicos, y es reflejando la totalidad de la vida de ellas en acción colectiva que aquel va a adquirir su carácter como actividad artística. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes le determinan rumbos que se apoyan en la realidad y en los anhelos que vive y siente su sociedad.

Bajo el Imperio romano, donde el esclavismo alcanza su culminación hasta hacer crisis, la actividad dramática es orientada hacia planos que la alejan de las ideas y planteamientos donde insurjan aspiraciones colectivas, se busca por parte de las clases dominantes derivarlo hacia el mero divertimiento o lo espectacular. Los elementos críticos contenidos en la comedia romana, sobre todo en Plauto y Terencio, no alcanzan a herir a la mole imperial, por no expresar con pleno vigor al todo social. Junto con el proceso de descomposición del Imperio romano, el teatro latino va empobreciéndose en sus elementos hasta dar paso al elemento bufonesco y al mimo. Así lo halla el cristianismo: débil y desnaturalizado, pero en la medida en que avanza la Edad Media y los burgos se desarrollan, la acción dramática cobra alientos, y apoyándose en los juglares primero y en los elementos cristianos después, y luego en la vida y realidades feudales, conforma los misterios y autos, y posteriormente las farsas. En unos y otras, expresábanse las luchas y los anhelos colectivos. El tablado, donde la farsa hacia reír a campesinos e integrantes de gremios y corporaciones, abre el camino para la picaresca, primero, y para la comedia moderna, después.

En el siglo xv la insurgencia de la burguesía como clase inicia la imposición de nuevos ideales. El individualismo y la erudición

clásicos imprimen nuevo contenido y nuevas formas al drama. El teatro mengua su carácter colectivo y comienza a expresarse de grupos para grupos. Lo ornamental y fastuoso se le incorporan como atributos necesarios, y la técnica utilizada profusamente para su presentación lo conducirán hacia un naturalismo agostador. Y aun cuando en él continúan persistiendo algunos elementos críticos y picarescos, lo formal se va imponiendo sobre el contenido alejándolo cada vez más de las realidades sociales. Sólo en la comedia persisten las tentativas de expresión popular. Tentativas que se hacen fecundas en España, Francia e Inglaterra, y hallan sus pilares en Shakespeare, Lope y Molière.

En nuestro tiempo, con la agudización de las luchas de clases, el teatro cobra un impulso nuevo en continente y contenido. Ibsen abre el camino para el teatro de ideas y de conflictos interiores provenientes de la presión colectiva. Se retoman sus viejas raíces.

El hombre, sus sociedades y sus conflictos, fluyen desde él... Desde él se anuncia otra vez —ya lo hizo Esquilo en su *Prometeo encadenado*—, el advenimiento de un nuevo hombre. Y en la medida en que el teatro se hace fuerte y retorna a tomar su carácter pleno y colectivo, está contribuyendo a este advenimiento. Producto social como ningún otro arte, su acción es acción de vanguardia en estos tiempos; a que la sociedad se afirme en todo su exacto y verdadero contenido universal, nunca como entonces será el teatro fuerza bondadosa destinada a modelar el espíritu de la humanidad.

Al hablarse sobre la existencia y el desarrollo del teatro en nuestro país surgen diferentes opiniones: unas encaminadas a negar la existencia del teatro y de tradición teatral en Venezuela, orientándose en cambio a afirmar que es ahora cuando están surgiendo los primeros albores de teatro entre nosotros. Otras, en cambio, sostienen que sí ha habido en el país una actividad teatral más o menos continuada, actividad bastante notable unas veces, menguada otras, pero que en el curso del tiempo ha hilado lo que podría denominarse trayectoria y tradición teatrales venezolanas. Me inclino por esta última opinión, pues si en verdad no podemos hablar aún de poseer un teatro con características nacionales, ello no excluye la presencia del teatro en la vida venezolana y el que la actividad dramática de los tiempos presentes no tenga raíces, aunque débiles, en nuestro pasado. Nada surge con carácter nacional sin apoyo de tradición, sin vinculaciones profundas con el espíritu nacional a través del tiempo y del espacio. Aun cuando se pretenda ignorarla, ha existido una actividad dramática en nuestro país, la cual signó huellas y dejó semientes de experiencias y sacrificios. Persistir en su negación es restarnos puntos de apoyo para ir hacia adelante y también es negar un poco nuestra historia y mucho del proceso formativo de nuestra cultura.

Es verdad que nunca el teatro en Venezuela tuvo el auge y la importancia logrado en otros países de América como México, Perú, Argentina, pero ello tiene sus causas históricas. En Perú y México, sus pueblos aborígenes habían alcanzado un desarrollo cultural superior; no sufrieron, por otra parte, el exterminio mediante una guerra cruenta de conquista, por lo cual pudieron persistir y transculturarse o hasta en algunos casos permanecer puras muchas de sus manifestaciones artísticas, en tanto que en estas tierras gran parte de esas creaciones desaparecieron definitivamente con los pueblos que las habían creado.

Las actividades dramáticas de nuestros aborígenes han debido expresarse de acuerdo con el desarrollo cultural alcanzado por los diversos pueblos o grupos humanos, existentes en el territorio que ahora es Venezuela, variando, por ello, en unos y otros. Allí donde existía un mayor progreso, como en el caso de los timotocuicas, habitantes de los ahora estados Mérida y Trujillo, la actividad dramática manifestábase con vigor, hasta el punto de que, según lo asienta en uno de sus trabajos el historiador Américo Valero, sus prácticas persistieron en la tradición, pudiendo él contemplar algunas de esas ceremonias dramatizadas, a finales del siglo pasado, por indios descendientes de los timotocuicas y quienes, en determinadas épocas del año bajaban de aldeas y poblados paraméños hasta las principales poblaciones de Trujillo.

Quizás, en un futuro próximo, cuando los estudios de antropología y etnología se hagan más intensos y profundos en nuestro país, se logre establecer con cierta exactitud la huella de la dramaturgia aborigen en las danzas y ceremonias dramatizadas que aún practican numerosos grupos humanos en el interior de nuestro país; danzas y ceremonias donde se mezclan sentimientos

y costumbres de los diversos grupos humanos que contribuyeron a la formación de la nación venezolana.

Cuando se produce el descubrimiento y la conquista de Venezuela, el teatro y las letras en España hallábanse en pleno vigor ascendente. En el primero coexistían expresiones de Medioevo con aquellas que estaban estimuladas por el pensamiento renacentista; sin embargo, unas y otras mantenían vigorosamente sus raíces en el pueblo. Y es con ese pueblo que España se vuelca en tierras americanas, que se vuelca también el teatro. Y con trashumantes cómicos de los que practicaban el ñaque y la gangarilla, la mojiganga y el babalú, es que comienza a cobrar nueva vida en estas regiones la acción dramática, enriqueciéndose con lo mucho —el caso mexicano—, o lo poco —el caso nuestro—, que en dicha actividad artística habían conservado los pueblos aborígenes, enriquecimiento que se hace mayor, una vez introducidos los negros a muchas de estas regiones.

Sin embargo, es allí donde la actividad económica y cultural avanza, donde el teatro logra afirmarse y desarrollarse, coadyuvado por el estímulo que le presta el desarrollo de las otras artes que a él concurren; en cambio, en aquellos lugares donde la cultura y con ella las otras actividades artísticas se desenvuelven con lentitud, el teatro no alcanza vigor y plenitud sino que su existencia es pobre y agostada. Tal ocurrió en Venezuela. Sólo cuando la economía florece, se estimula las acciones culturales y culturizadoras, y la música, la poesía, la pintura y el teatro tienden a hacerse orgánicos y trascendentes. Eso logra su esplendor a fines del siglo XVIII; mas, de manera violenta la guerra por nuestra independencia política troncha el caudal de esperanza y cuando se empata el hilo, alcanza ya mediante sangre y sacrificios, la anhelada libertad del imperio español, grandes y prometedoras figuras yacían desaparecidas

entre el fragor de la lucha o sumidas en el trajín de la actividad política o administrativa o alejadas para siempre del suelo patrio.

Retomando los orígenes del teatro entre nosotros encontramos que casi con el establecimiento de ciudades y pueblos, una vez consumada la conquista e iniciada la Colonización, surgen acciones teatrales como complemento casi obligado de las festividades religiosas. En Caracas, la primera noticia sobre actividades teatrales data del día 8 de mayo de 1595 y nos la da un Acta del Ayuntamiento que dice:

En la ciudad de Santiago de León a ocho días del mes de mayo de mil quinientos noventa y cinco años. Se juntaron en Cabildo como lo han de uso y costumbre, la Justicia e Regimiento de esta ciudad... y lo que se trató y comunicó e proveyó fue lo siguiente: Mándese al Mayordomo de esta ciudad tenga cuenta que se haga algún regocijo de alguna danza e comedia para este año el dia de Corpus Cristi, y gaste lo que fuere necesario...

Como vemos, generoso se mostraba el Ayuntamiento de la joven ciudad, con tal de llevar adelante el regocijo de danza y comedia, tan generoso que daba carta blanca al Mayordomo para que no se detuviera en gastos ni tonterías... Cinco años después, para mil seiscientos, hallamos otro acuerdo del Cabildo disponiendo ya concretamente que se haga una comedia con motivo de celebrarse la fiesta de Santiago, patrón de la ciudad. Leamos:

...Y que así mismo se de orden para que se haga una comedia en dicho día, lo cual se encargará a los dichos Alcaldes, al procurador general, los cuales lo azetaron y se encargaron dello.

Esas representaciones se llevaban a efecto en pequeños tablados levantados al aire en la llamada Plaza Mayor; también se efectuaban en casas particulares para regocijo privado de las personas más notables. Tal auge ha debido tomar en esos años la presentación de comedias en los principales centros poblados, que las autoridades eclesiásticas llegan a alarmarse hasta el punto de que para el año 1687, el obispo Diego de Baños y Sotomayor, al redactar las Constituciones Sinadales, incluye algunos artículos que tratan de regular y prohibir la presentación de comedias y autos sacramentales; dicen así los artículos en referencia:

Mandamos... que de ninguna manera se representen comedias en tales días (de Corpus y los domingos en que se celebra la festividad del Santísimo) aunque sean Autos Sacramentales en dichas iglesias ni en sus cementerios, ni en otro día del año, pena de excomunión y de veinte pesos de plata para las fábricas de las iglesias. Y ordenamos a nuestro vicario y curas lo embaracen y no lo consientan. Artículo 142: Y habiéndose de hacer en otra parte, mandamos que ninguna se represente, sin que primero sea vista y examinada por nuestro previsor y vicario de los partidos, o comentada a personas doctas y de justo parecer al reconocerlas, quienes firmarán son de buen ejemplo y que no contienen cosas contra nuestra santa fe y buenas costumbres. Y entonces se hará de día, por ninguna manera de noche, por obviar los grandes inconvenientes que resultan y de que estamos informados. Y recomendamos que en los pueblos de Indios ni de día ni de noche se hagan, por no convenir y tenerlo así dispuesto su Majestad...

De esa manera se inicia la proyección de la lucha que contra el teatro había entablado el clero en España, lucha que contribuyó mucho al agostamiento y decadencia del género, lo que se hace

sentir profundamente en el siglo XVIII. Pero, esa posición de curas y vicarios en relación a las comedias y demás regocijos, encuentra una resistencia en la mayoría de la población, y en oportunidades hasta las mismas autoridades españoles le salen al paso, produciéndose un cruce de correspondencia profusa, la cual, felizmente, se ha conservado en los archivos caraqueños, ofreciéndonos así un cúmulo de valiosísimas informaciones acerca de las actividades teatrales de la época. Adviértese en la mayoría de ellas el acusado gusto del pueblo venezolano por el teatro, pues, según se lee en una comunicación del cura de Nirgua de 1774, era numerosísimo el concurso de hombres y mujeres que acudía de aldeas y pueblos distantes a la sola voz de montarse comedias. Las obras que se representan eran en su mayoría autos sacramentales; de estos sólo se conocen fragmentos, siendo el más completo el de uno titulado *Auto de Nuestra Señora del Rosario*, que data probablemente de 1757. Dicho auto plantea el problema de la perversión que amenazaba en la ciudad de Caracas, al punto de que el libretista llega a compararla con Sodoma, y la manera de redimirse mediante la intervención de Santiago Apóstol, patrono de la ciudad, quien recibe de los moradores la promesa de rezar el rosario. Ninguna noticia ha quedado sobre obra de otro carácter, pero sin duda alguna que fueron montadas, pues de otra manera no se explicaría la actitud del clero ante tal género de diversiones. Así anduvieron las cosas con la farándula hasta que en el año 1783, el capitán general, brigadier don Manuel González Torres de Navarro, hizo construir a su costa un teatro, poniéndolo a disposición del Ayuntamiento de Caracas con oficio del 4 de mayo de 1784. Dicho local, desprovisto casi totalmente de techo, estaba situado entre lo que hoy se denomina Conde a Carmelitas. Allí asistió Humboldt, quien anota en sus *Viajes a las regiones equinocciales*

que al mismo tiempo podía ver a los actores y observar la posición de Júpiter. También el viajero francés Depons, en la descripción de su viaje a estas regiones, dejó un amplio testimonio acerca de las representaciones que se efectuaban en este teatro. Fue en él donde por primera vez se estrena una obra de teatro venezolana, *Venezuela consolada*, compuesta por don Andrés Bello y dedicada al rey Carlos IV, con motivo de haberse introducido la vacuna en Caracas.

El año 1808 se estrenó allí, por primera vez en Venezuela, una ópera, cantando la célebre Juana Faucompré, a quien Bello, joven y gentil, dedicara un rendido soneto. En torno al teatro construido por Torres de Navarro se despierta una actividad ascendente e inquieta. Las condiciones del país eran florecientes desde el punto de vista económico; el café, el cacao, la caña de azúcar y la ganadería producían buenos pesos y las nuevas ideas del siglo de las luces penetraban firmemente en el territorio. Junto al inquieto Bello, Vicente Salias busca también los caminos del teatro y así lo hace igualmente José Domingo Díaz. El primero escribe su *Medicomaquia*, de contenido satírico y burlesco donde reflejaba aspectos de la vida local, y el segundo escribe *Inés*. La guerra independentista que se desata con tremendo caudal, interrumpe ese ritmo ascendente de la actividad teatral, abriendo un paréntesis que sólo vuelve a cerrarse pasada la tormenta bélica. Autores y actores se consumen en la gran jornada, pero ellos dejan sus semillas siempre fecundas y que constituyen hitos en nuestra tradición escénica.

Notas a una preocupación por nuestro pasado teatral¹

La situación de la dependencia que ha vivido nuestro país a partir de la dictadura de Juan Vicente Gómez hoy, y que va desde la dependencia económica hasta la cultura, ha determinado sensiblemente el entrabamiento y atraso en muchos campos de la investigación histórica y particularmente en la referida al campo del arte. Muy sutilmente a nuestro pueblo se la ha ido imponiendo un proceso de desnacionalización que lo ha llevado, lenta, pero seguramente, a la pérdida gradual de su identidad. Dentro de esos mecanismos sutiles ha jugado un papel muy importante aquel dirigido a desligar a los venezolanos, casi completamente, de su pasado; a dejarlos, casi sin que se den cuenta, sin tradiciones, sin historia, sin vínculos con lo que una vez fueron. De esa manera se transformarán en un conglomerado amorfo, propicio para la conquista, la sumisión y la explotación absolutas. Ese plan está en marcha y se hace visible, dramáticamente visible, en la vida y contrastes de nuestras grandes ciudades y en la ruina ecológica y social de los campos que otrora fueron feraces y productivos. La falacia de que todo ha venido del petróleo y de su explotación, se nos ofrece como luz enceguecedora, en tanto que por doquier

1 Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Investigadores del Teatro en América Latina. Caracas 1979.

se rodea al venezolano de un aturdimiento de feria y consumismo que hacen de caño por donde escapan, hasta el último centavo, las riquezas traídas por el oro negro. Interesan, por sobre todo, la gran fachada y el lumínico y embriagador presente. ¿Para qué el pasado? Pero en ese pasado hemos de apoyarnos, como quien busca asiento en una piedra sillar, para recuperar el ser nacional y nuestra identidad histórica, quienes anhelamos un presente más justo y un mejor porvenir.

Los hombres que en Venezuela cumplimos el ejercicio del arte en el campo del teatro, estamos comprendiendo, cada vez más, la importancia de nuestra labor en esa lucha de todos por la recuperación, por regresar a la postura de pies y al encuentro de nuestra propia imagen. Y sabemos que esa labor debe apoyarse en el pasado, en su estudio y conocimiento, lo cual nos deparará instrumentos para mejor entender este complejo presente y proseguir con mayor posibilidad de aciertos hacia el futuro. Y frente a la negación que se hace de él, buscamos con tenacidad su reafirmación. Por eso consideramos este encuentro de Investigadores del Teatro en América Latina, promovido por el Celcit, como un acto de extraordinario alcance para nuestro país y para toda América Latina, en la cual la situación de muchos de sus países guarda analogías dramáticas, con la del nuestro. Unirnos para indagar ese pasado escénico de nuestros pueblos, pasado escénico donde se fue manifestando lo esencial de su existencia, es contribuir a conocernos mejor, a hallar los enlazamientos originarios y fortalecer nuestra unidad idiomática, de espíritu y de ideales.

Nuestro teatro adviene, en su etapa primera, del teatro europeo y español, pero en la retorta de la conquista y la colonia se suman a sus ingredientes esenciales indígenas y africanas, estas últimas

más acentuadas, más en unos países que en otros, lo cual irá conformando su fisonomía o sus fisonomías en tiempo y espacio.

Para el año 1492 se producen en España acontecimientos que no solamente van a determinar profundos cambios en la península, sino que provocarán transformaciones decisivas en la política, la economía y en la geografía mundiales. Ocurre la toma de Granada y el cese definitivo del enclave moro en la península. Nebrija publica su gramática; Cristóbal Colón, bajo la protección de los Reyes Católicos, descubre al Nuevo Mundo; y Juan de la Encina lleva a escena la primera obra de teatro, que al intentar romper con las formas de los autos sacramentales y nutrirse de una mayor sustancia nacional, fija los cimientos del teatro español. Torres Navarro, Juan de la Cueva y Lope de Rueda, principalmente, proseguirán lo enunciado por Encina y fijarán elementos fundamentales de ese teatro que ha de lograr, posteriormente, una alta expresión con Lope y Calderón.

Desde los primeros momentos, cuando los peninsulares posan sus plantas en tierras del nuevo continente, traen con ellos los elementos y las contradicciones propias de la cultura hispana de su tiempo, en la cual se mezclaban elementos feudales impregnados de carga religiosa, y rasgos renacentistas, y, sobre todo, mucho de lo genuino popular español. Con la cruz y la espada, pues, llegan a las nuevas tierras por conquistar, la canción y la copla, el romance y la leyenda, y también el teatro en sus diferentes formas: el babalú, la mojiganga, la gangarilla y la comedia. A medida que la conquista y la población avanzan, la actividad dramática se hace presente, no solamente como difusión, sino también como creación. Así advertimos cómo en plena guerra de conquista surgen soldados poetas que llevan a la escritura vivencias y hechos de la lucha que

se libraba, en el continente descubierto, entre los naturales y los conquistadores.

Por otra parte, el descubrimiento de un nuevo mundo y los portentosos hechos que en él se libran, encuentran repercusión en la literatura dramática española, al punto de influir sobre el gran Lope de Vega, quien no sólo se da a emplear vocablos indígenas en muchas de sus poesías, sino que se nutre de temas americanos y utiliza personajes vinculados a las tierras recién descubiertas para crear algunas de sus obras, tal como ocurre en *La Dorotea* y en *El Arauco domado*.

En el proceso de colonizaciones se mantendrán, dentro del teatro, las formas europeas occidentales, pero lentamente estas, en algunos rasgos, van a ser influidas por elementos indígenas y africanos aunque muy levemente; y será más adelante, para los siglos XVIII y XIX, cuando cristalizaba el proceso de transculturación y se afirmaban sentimientos nacionales y de americanidad, que surge en algunos países de América Latina un teatro con incipientes rasgos nacionales.

Lo que encuentran los europeos en el Nuevo Mundo, en cuanto a arte dramático

Para la época del descubrimiento, los diversos pueblos que habitaban el vasto continente que hoy es América, acusaban diversidades de culturas, debido a desigualdades en su desarrollo histórico. Se contaban grupos que aún vivían de la recolección de alimentos, otros que lo hacían acudiendo a la caza y la pesca; grupos que iniciaban los cultivos y la domesticación de animales; y pueblos como los de Perú, México y Centro América, donde ya sus pobladores

habían arribado a etapas superiores y estaban presentes en su seno elementos configurativos de civilización, tales como: ciudades, comercio, división de clases, división del trabajo y rasgos de estado religioso feudal. Cada uno de estos pueblos contaba con manifestaciones dramáticas propias de su desarrollo: cantos, danzas, danzas dramatizadas, pantomimas y ceremonias rituales de absoluta estructura teatral. De esta variedad de manifestaciones dramáticas, muchas desaparecen con sus pueblos a causa de la exterminadora guerra de conquista; otras sobreviven y sufren la influencia de la transculturación, ensamblándose a elementos europeos y africanos. Del teatro indígena prehispánico sólo quedan noticias e informaciones muy someras, procedentes de las plumas de algunos cronistas. Ya sabemos que sobreviven, únicamente, como textos integrales, *Ollantay*, de los incas; y el *Rabinal Achi*. En relación con la primera se ha advertido que, al ser traducida al castellano, se la adaptó a formas y quizás hasta a contenidos occidentales, perdiendo así toda su naturaleza genuina, por lo cual no se encuentran en ella elementos que puedan guiarnos hacia el conocimiento de lo que realmente era el teatro de los incas para la época del descubrimiento. En el *Rabinal Achi*, por el contrario, hallamos toda la estructura dramática diferente a la que caracteriza al teatro occidental. Su vinculación medular con el *Popol Vuh* es evidente. La cosmogonía de los quichés, así como rasgos de su actitud frente a la vida y la muerte, se encuentran expresados en el *Rabinal*.

Qué hallan los peninsulares en venezuela

Es Pedro Martir de Anglería, quien, en sus *Décadas del Nuevo Mundo*, da por primera vez una referencia acerca de las ceremonias dramáticas en el oriente de Venezuela. Se refiere Anglería a un

ceremonial presenciado por los españoles en las costas orientales —Chichiriviche de oriente—.

El desarrollo económico, social y cultural de los indígenas que ocupaban el territorio que, posteriormente, habría de ser Venezuela, iba desde los recolectores y cazadores, hasta los agricultores, domesticadores de animales y fabricantes de algunos elementos de utilidad funcional o artística. Se desarrollan estas culturas en las etapas que caracterizan al Paleolítico y las que configuran el Neolítico.

En lo referente a las ceremonias dramáticas, cada uno de estos grupos determinados históricamente practicaban y desarrollaban bailes y ceremonias en los cuales ponían de manifiesto su concepción de los fenómenos naturales que los rodeaban, así como sus necesidades inmediatas. Los recolectores y cazadores practicaban danzas y ceremonias sexo-reproductivas, danzas de guerra, danzas de cacería y danzas eminentemente mágicas de conjuración a las fuerzas de la naturaleza. Los misioneros y cronistas Felipe Salvador Gilij y José Gumilla, en sus respectivas obras: *Ensayo de historia de América* y el *Orinoco ilustrado y defendido*, nos han dejado pormenores y críticas sobre tales manifestaciones.

Otros grupos, donde se manifestaba un pensamiento mágico más acentuado y orgánico, poseían ceremonias vinculadas a deidades de la naturaleza y que guardaban analogía con las ceremonias dionisíacas griegas, tal como se advierte, pese a su transculturación, en el baile dramatizado de *Las turas*, que se practica aún en las regiones de Lara y Falcón. Esos mismos rasgos, aunque más divididos, podían advertirse en la danza de *La llora*, practicada hasta hace algunos años en las regiones de Aragua y Carabobo. Aún perviven algunas de estas ceremonias dramáticas

de origen indígena, pero ya deformadas con influencias europeas y africanas. Entre estas podríamos citar la *Chichamaya*, practicada por los indígenas de la Península de la Guaira; *Las turas*, antes mencionadas; la ceremonia llamada *Pastores de San Miguel*, practicada en algunas regiones del estado Trujillo; el *Chimbánguele*, el *Tamunangue*; la ceremonia de *Los vasallos de la Candelaria*, ejecutada en la parroquia, Mérida; el *Sebucán* y el *Mare Mare*, *La fiesta de la cosecha del Pijiguo*, que aún bailaban ciertas tribus del Amazonas y aquellas que todavía no han sido convenientemente estudiadas o registradas y que aún practican diversas parcialidades indígenas del oriente, sur y occidente del país.

Los grupos africanos traen también a nuestro territorio un conjunto de ceremonias que se insertan al tronco indígena y europeo; muchas de esas subsisten con las modificaciones impuestas por la transculturación; entre estas pueden citarse: Los Diablos Danzantes de Yare, Los Diablos de Guacara —ya desaparecidos— y las ceremonias dedicadas a San Benito, en Mérida. También pueden anotarse dentro de estas danzas ceremoniales con rasgos africanos las que hasta hace poco se efectuaban en Naiguatá —litoral guaireño— y el Chimbánguele, que se baila en Betijoque, estado Trujillo. En las regiones norte y central del país, con predominio de población de origen africano, existen grupos que practican ceremonias dramáticas en las cuales se mezclan danzas, cantos y textos rudimentarios. Entre estas ceremonias podremos anotar la denominada *Tango Matiguá*, ritual que aún se practica en la región de Barlovento. En cuanto a las influencias europeas en los ceremoniales dramáticos, ellas están presentes en los que se efectúan dentro del marco de algunas festividades anuales de tipo religioso. La mayoría de estas ceremonias, como *La paradura del Niño*, *La visita de los*

Reyes Magos, etc., están vinculadas al culto católico, y en muchas de ellas, por la participación colectiva que las configuran, así como por otros elementos integrantes, pueden advertirse rasgos de los viejos autos sacramentales.

La colonia y el teatro

Durante la época colonial la actividad teatral en el territorio venezolano se hizo presente con bastante regularidad, sobre todo en poblaciones como Caracas, Carora, Coro, Nirgua, San Sebastián de los Reyes, San Felipe, Maracaibo y Barinas. La mayoría de las piezas que se llevaban a escena durante los primeros años eran autos sacramentales. Sin embargo, lentamente se fueron creando las condiciones para que pusieran obras del mejor teatro español de la época. Ya para el siglo XVIII la actividad dramática adquiere cierta regularidad, iniciándose la aparición, en ciudades y villas, de algunos grupos teatrales integrados y dirigidos por gente de la localidad. Tal como el grupo de Gaspar de los Reyes, que funcionaba en la población de San Sebastián; grupo que para el año 1860, y con motivo de la ascensión al trono del Rey Carlos III, pudo efectuar un festival teatral con siete obras, entre las cuales se contaban *El hijo del aire*, de Calderón; *El hijo de la piedra*, de Juan Matos Fragoso; *Amor, honor y poder*, de Calderón. Se sabe que, entre los años 1747 y 1759-60, fueron llevadas a escena obras de Lope de Vega, como *El casamiento en la muerte*; de Agustín Moreto, *Industrias contra firmeza*; de Juan Pérez de Montalbán, *Los amantes de Teruel*; y de Antonio Solís, *Amparar al enemigo*.

En el puerto de La Guaira funcionó un teatro denominado La Rosa, con cuyas recaudaciones pudo construirse uno de los prin-

cipales templos de la ciudad. En Maracaibo la actividad teatral se efectuó durante ese siglo con bastante regularidad, llegando a montarse, según dato aportado por el historiador Ildefonso Leal *La vida es sueño*, de Calderón, montaje que estuvo a cargo de un grupo de la localidad.

No se han investigado suficientemente los componentes de la actividad teatral en Venezuela durante la colonia, por lo cual aún se desconoce mucho acerca del funcionamiento de los grupos escénicos, como de los actores, directores y de los locales usados para las representaciones. Los trabajos de Juan José Arrom, Manuel Pérez Vila, Héctor García Chuecos, Manuel Segundo Sánchez, Landaeta Rosales, Arístides Rojas, Enrique Bernardo Núñez y Juan José Churión, han contribuido con valiosas informaciones sobre la actividad teatral durante ese período. De estos trabajos, el de Arrom guarda un disciplinado rigor científico de investigación y de aportes.

No era fácil para los activistas del teatro, durante la colonia, llevar adelante sus representaciones, debido a los ataques y presiones que la actividad escénica sufría, tanto en la península como en sus colonias ultramarinas, agudizados después de las medidas que, contra el teatro, tomara Felipe II. La persecución contra comediantes y comedias se hizo sentir en nuestras ciudades y villas, provocando verdaderos enfrentamientos entre el clero, vigilante y censor de las representaciones, y las autoridades civiles. Juan José Arrom se refiere a los incidentes habidos en la ciudad de Nirgua con motivo de las representaciones que habrían de efectuarse en dicha localidad. Igualmente, nuestro historiador Héctor García Chuecos, en su libro *Historia colonial venezolana*, al escribir sobre la representación de los Misterios, ofrece amenos datos sobre la persecución de que eran objeto, por parte de funcionarios celosos,

los practicantes de Misterios. Por cierto que, en sus anotaciones, García Chuecos hace referencia a la presentación, en aquella época —diciembre de 1787—, de un teatro de títeres que, a manera de pasos, se intercalaba entre los Misterios.

Es para finales de siglo XVIII cuando la actividad teatral en el país cobra mayor coherencia. En Caracas, en 1784, se construye el primer teatro, gracias a la iniciativa del capitán general Manuel González Torres de Navarro, denominado El Coliseo o Teatro de El Conde, y donde Comenzaron a actuar grupos locales, conjuntos y pequeñas compañías venidas del exterior. El viajero francés Depons, y el Barón de Humboldt, nos dejaron referencias amplias, así como su crítica con respecto a dicho teatro y las representaciones que en él se producían. Datos importantes sobre él nos ofrece nuestro historiador de la escena venezolana, Carlos Salas, en su obra *Historia del teatro en Caracas*.

Y para los años inmediatos al movimiento y guerra emancipadores, la actividad teatral se había hecho bastante regular, y al iniciarse la imprenta, con la publicación de la *Gaceta de Caracas*, cuyo primer número aparece el día lunes 24 de octubre de 1808, este órgano comienza a registrar las actividades musicales y dramáticas que se llevan a efecto en El Coliseo, iniciándose así la génesis de la crítica teatral en el país. Allí hace su primera aparición, como dramaturgo, Andrés Bello, con la obra *Venezuela consolada*. Ha iniciado su tránsito la dramaturgia venezolana, la cual ha de desarrollarse con sumas dificultades, tanto en el período de la guerra independentista como en los períodos posteriores, convulsionados por guerras civiles y crisis sociales y económicas.

La guerra que por la emancipación se libró en todo el territorio nacional, truncó la coherencia de las representaciones teatrales.

Sin embargo, en aquellas ciudades que continuaron bajo el yugo realista, la actividad escénica logró mantenerse, aunque muy débilmente; y a través de ella se filtraba, en ocasiones bajo la hábil metáfora, la luz de los ideales libertadores. Domingo Navas Spinola escribe su *Virginia*, la cual publica en texto completo en 1824, y que constituye, hasta ahora, el primer libro con obra de teatro publicado en el país. La ruta para la acción creadora dramática se abría, pues, bajo signos adversos y diversos. Vicente Salias había sido fusilado y su obra dramática en versos, *La Medicomaquia*, se perdió, conservándose de ella apenas algunos fragmentos. José Domingo Díaz, venezolano realista, salió del país después de Carabobo. Había escrito dos obras: *Inés y Luis XVI*. La mayoría de los artistas del teatro de El Coliseo, Prieto, su director, se fueron a los campos de batalla. Pero aun en esos campos la escena continuaba y, extrañamente, la única referencia de esa presencia del teatro en tal etapa nos señala al pueblo Caribe como su protagonista. En efecto, el legionario británico John Prinsep, quien formara parte de los contingentes de hombres liberales que vinieran a luchar junto a los ejércitos patriotas por nuestra emancipación, escribió de regreso a Inglaterra unas páginas que tituló: *Diario de un viaje a las misiones capuchinas del Caroní*, que efectuó en diciembre de 1814, con el permiso de Su Excelencia el Libertador.

Transcribiré completa una anotación de Prinsep, por considerarla de sumo interés; ella, necesariamente, abre nuevas interrogantes sobre el teatro indígena sus relaciones y transculturación en el continente latinoamericano:

Al anochecer se reunieron las muchachas, como es costumbre cuando llegan forasteros, para divertirnos con un baile. El administrador nos preguntó si habíamos visto la danza de

guerra Caribe, y satisfizo nuestra curiosidad llamando a todas las muchachas capaces de realizarla, en número de once. Se pusieron en tres filas. Una tomó la cabecera en el papel de Moctezuma. La danza constaba de cuatro partes, todas ejecutadas en el violín. La primera representa una revista, y la marcha y contramarcha de tropas en exacto orden delante del jefe, desarrollando una variedad de evoluciones. La segunda, una procesión religiosa con guirnaldas, etc., para propiciar a la deidad y tomar el juramento de felicidad, etc., al soberano, después de lo cual llegaba el mensaje exigiendo su sometimiento al Rey de España. Es recibido con desdén. Los guerreros toman sus armas y corren al combate, primero con arcos y flechas, que hacen resonar pulsando las curdas a un ritmo regular, y luego con palos o mazas, con los cuales atacan y se defienden con gran destreza y variedad de actitudes. La cuarta parte representa una persecución, en la cual cada uno se esfuerza por recuperar a Moctezuma, cuyo arte consiste en evitar que su perseguidor lo agarre, zafándose de un sacudón súbito, y dándole un golpe en la espalda. El interludio cierra con una escena de verdadera devoción mexicana por el jefe. Todos juran morir antes que someterse al español, y cada uno es muerto sucesivamente por Moctezuma, quien finalmente se suicida.

Arte, teatro y política

El arte, como el trabajo, es un producto del hombre social, es un producto de la relación sensible de este con la realidad circundante y del anhelo de transformar y recrear esa realidad. Pero así como el trabajo y el arte son un producto del hombre que los crea, a su vez el hombre es un producto de ellos. El trabajo y el arte contribuyen a la humanización cada vez más perfecta de nuestra especie, librándola definitivamente de la animalidad y permitiéndole, a la vez, en forma progresiva, el dominio del medio natural en el cual vive y se reproduce.

El arte forma parte de la existencia humana; mediante él no solamente se hacen concretos los impulsos creadores del hombre y se amplían sus posibilidades comunicativas y de convivencia social, sino que sus sentidos y con ellos su sensibilidad, se van desarrollando, permitiéndole un conocimiento más extenso e intenso de sí mismo y de cuanto lo rodea.

En sus orígenes, el arte está vinculado a los principios constitutivos de la existencia, a la actividad sensible. Por medio de los órganos sensoriales, los seres vivos toman contacto con el mundo exterior, reviven sus estímulos y establecen sus relaciones de defensa o agrado. En los seres superiores del reino animal y en especial en

los inmediatos antecesores del hombre, las impresiones sensoriales evolucionan hacia fines superiores, creando actividades conscientes y afectivas capaces de estimular la vitalidad hacia grados cada vez más perfectos.

Aun cuando la función primordial del arte no es necesariamente la de suscitar placer, ni es arte todo lo placentero, la emoción estética que el arte suscita está dentro de las experiencias afectivas, se halla vinculada fundamentalmente a ellas; y no sólo a las más complejas emociones, pasiones, sino a las más simples, como en algunos estados de placer y dolor.

Si nos detenemos a reflexionar sobre la naturaleza del arte veremos que es una manifestación superior de la conciencia, de los conocimientos y de los sentimientos del hombre social. Que por medio de sonidos, líneas, color, formas, movimientos, lenguaje hablado o escrito, o la conjugación de todas estas expresiones integradas a un público, como ocurre en el teatro, se manifiestan conocimientos, sentimientos, ideas e ideales del hombre social, es decir, del hombre como producto de una sociedad históricamente determinada. El artista, mediante instrumentos específicos, bien sea su propio cuerpo o elementos de la naturaleza, crean una obra en la cual concreta y expresa la idea y el ideal que él tiene de su propia vida, de su sociedad o de la naturaleza que lo circunda. El artista se ha expresado, pero al hacerlo, como él no es un ser aislado en tiempo y espacio, sino que tiene vinculaciones con una región geográfica, con un pueblo, con una sociedad históricamente determinada y con una clase social, también ha expresado el conjunto de esas realidades, sus relaciones y contradicciones. Por ello, el arte, el ser producto del hombre, es también, necesariamente, producto social.

Es, pues, totalmente ajeno a la verdad científica pretender al arte como algo específicamente puro, como producto exclusivo de la mente y de la sensibilidad del artista y sin vinculación alguna con la realidad natural y social que lo sustenta y acondiciona. Aun aquellas manifestaciones artísticas que aparentemente pretenden sustraerse a toda realidad, responden en su forma y contenido a causas sociales, tienen sus raíces en realidades históricas.

Si el arte fuera producto «puro», con su esencia en un algo misterioso y extraterreno, como se dan en afirmar quienes conciben al mundo de manera idealista, debería permanecer —en todas sus expresiones— igual en el tiempo y en el espacio y no sufrir cambios de acuerdo a las modificaciones histórico-sociales que han ocurrido en la humanidad durante su desarrollo; y un artista de nuestro tiempo debería crear como artista del paleolítico o del antiguo Egipto.

Siendo, pues, el arte un producto social, expresando como expresa sentimientos, conocimientos, ideas e ideales de ese hombre y de una sociedad determinada, su función primordial es necesariamente social. Un contenido múltiple, dentro de formas armónicamente estructuradas, lo acondiciona para que convueva y siembre en quien lo perciba a plenitud aquellos estímulos que conducen a formas superiores de existencia.

Desde la obra de arte se guía, se motiva y reafirma la conciencia de una colectividad. Desde la obra de arte se esparcen ideas y sentimientos secundos o esterilizantes, se exalta o se adormece y confunde a la comunidad. Por medio del arte se desarrollan los sentimientos y la voluntad creadora de un pueblo, o se le confunde, infundiéndole conformidad, derrotismo, angustia, desaliento o indiferencia; de allí la importancia social del arte, de allí su fuerza,

y cuando está cuidadosamente mal dirigido, su peligrosidad. Por ello la atención y cuidados que por controlarlo y conducirlo han puesto siempre los grupos predominantes en las diferentes sociedades clasistas.

A pesar de que la naturaleza y función del arte han sido bien aclarados mediante la acción de las más avanzadas y progresistas ciencias sociales, no son pocas las personas que fruncen el ceño, se extrañan o irritan, algunas sinceramente y otras movidas por concretos intereses de clases y de poder, cuando se hace referencia a las vinculaciones entre el arte y la política. Señalan entonces con variados argumentos la presunta antítesis entre uno y otra. Surgen los argumentos y teorías según los cuales nada tiene que ver el arte con la política, subrayándose que cuando se establece algún contacto entre él y aquella, el arte se desnaturaliza, degrada y pierde su valor estético. Tratan, quienes asumen tal posición, de reafirmar la tesis del arte por arte y a la vez de intimidar a los artistas desprendidos y predisponerlos hacia cualquier «desviación» que pueda contaminar su creación.

A pesar de esas prédicas, lo cierto y real es que toda obra de arte como producto histórico social conlleva sustancia ideológica. La obra de arte refleja y expresa no únicamente las ideas y los ideales del tiempo y de la sociedad en la cual se producen, sino también los conceptos, las ideas y la posición ideológica del artista que ha creado. Es claro que para que sea obra de arte, estos valores deben ir subordinados a las leyes de armonías, ritmo, proporciones que en última instancia confieren a la obra su trascendencia estética. Aun una obra al parecer ajena a tales contenidos los lleva y expresa: una Venus constituye la representación de la belleza femenina ideal, según la concepción mitológica de los fenómenos naturales

y sociales de los griegos de la antigüedad, pero esa concepción entraña una ideología. Una obra de Bach o de Offenbach, no solamente refleja y expresa el pensamiento de estos artistas, sino que ofrece, recreado e idealizado, el espíritu de su época y de la clase social a la cual se hallaban vinculados estos creadores.

Cuando Marx anotaba que las ideas dominantes de una sociedad no son sino las ideas de la clase dominante, significaba la acción que ejerce el dominio de clase en la conciencia social colectiva, acción enajenante y que conduce siempre a asegurar una mayor subordinación por parte de los oprimidos. Las ideas políticas por tanto, de las clases dominantes, son impuestas a las clases dominadas mediante todos los instrumentos y vías comunicantes, bien directamente o en forma sutil y encubierta. Por su parte, la clase o sectores dominantes, en la medida en que cobra conciencia de su situación y fortalece su espíritu y capacidad real de lucha, elabora sus concepciones ideológicas, políticas y artísticas y las transforma en acción revolucionaria.

Debido a que todos los individuos de una sociedad participan de una forma u otra de cuanta estructura y rige a aquella, bien como entes activos o pasivos, en función de gobierno o de gobernados, en función de poder o de subordinados, necesariamente unos y otros deben asumir una posición política y ella se reflejará en su pensamiento y en su actividad diaria. Y de ese fenómeno no son ajenos los artistas. Por eso, dentro del múltiple complejo de contenido de una obra de arte, va también el pensamiento y la actitud política del creador o de los creadores —como en el caso del teatro y de la arquitectura—, ningún integrante de una sociedad se sustrae del acontecer político de esta. El Estado y el Gobierno ejercen sobre él permanentemente una acción de dependencia.

Aun aquellos que se dicen apolíticos al asumir esa posición entran en el juego político, bien en condición de oportunistas dispuestos a inclinarse, a tiempo y cuando convenga a sus intereses, al bando vencedor, o para cuidarse de no asumir compromisos peligrosos. Una y otra actividad son, en esencia, políticas.

Lenin definía la política como «la participación en los asuntos del Estado, el gobierno del mismo, la determinación de las formas, objetivos y contenidos de la actividad estatal». «Entran en la esfera de la política las cuestiones relativas a la organización del Estado, al gobierno del país, a la dirección de las clases, a la lucha de partidos. En la política encuentran su expresión los intereses esenciales de las clases y las relaciones entre las naciones y entre los estados. Las relaciones entre las clases y, por consiguiente, la política entre las mismas, deriva de su situación económica. Las ideas políticas, como también las instituciones que le corresponden, constituyen una superestructura de la base económica».

Las clases dominantes en razón de esto elaboran, dentro de sus planes administrativos y de dirección, una política para el dominio y conducción de la cultura en todos sus campos. En nuestro tiempo, las fuerzas monopolistas multinacionales y los otros grupos imperialistas, conjuntamente con sus aliados locales, también elaboran su política cultural para aquellos países que dominan económicamente. Y mediante esa política convenientemente instrumentada a través de organismos gubernamentales, fundaciones e instituciones diversas, y sobre todo expandida mediante los medios de comunicación social, logran acondicionar y dominar la conciencia colectiva y subordinarla a sus intereses y planes de mayor dominio. Dentro de esa política acusa especial cuidado la parte que atañe a la creación y difusión artística. Por eso es ingenuo pen-

sar que el arte, en todas sus manifestaciones, y sobre todo en los países dependientes, sea extraño al acontecer político y que pueda desarrollarse en absoluta dependencia de este.

Entre las artes, quizás es el teatro donde, en el curso de toda su historia, se advierte en forma más acusada la presencia de las ideas, contradicciones y luchas políticas. ¿Por qué ocurre eso en el teatro? Porque el teatro es una de las expresiones artísticas donde con mayor intensidad se expresa la conciencia social. Su condición de arte eminentemente colectivo y público, unido al hecho de que se integren en él las otras artes, y de que se nutra esencialmente de la problemática humana-social, lo dota de mayores posibilidades para expresar con mayor trascendencia a la conciencia social.

Para no pocas personas el teatro no es sino una diversión más o menos agradable, mediante la cual unos actores, hombres y mujeres, representan sobre un tablado y para distracción o regocijo de otros, escenas que reflejan algo de la vida, enriquecidas o recreadas por la fantasía. Pero distan mucho de estar en lo cierto quienes consideren así al teatro. Este no tiene como finalidad absoluta la de divertir; no es por ejemplo como un circo o como una sesión de malabarismo, donde sólo se exhiben habilidades o acciones especiales que distraen o agrandan superficialmente. En el teatro, por la serie de valores sociales e históricos que lo integran, la finalidad de divertimiento no es lo principal; por sobre ella están otras más profundas y trascendentales.

Desde el mismo instante en que las ceremonias dramáticas vinculadas con los cultos a las deidades de la naturaleza se van transformando y, al despojarse de su carácter mítico-religioso, comienzan a ocuparse de las relaciones hombres-héroes-dioses, hombre-destino, hombre-sociedad, y el teatro como tal va logrando su propia

estructura, la ideología, y con ella el pensamiento y la actitud política muestran su presencia en él. Y es en la evolución de los cultos a Osiris en Egipto y de Dionisio en Grecia, avanzadas ya las culturas urbanas, donde encontramos plenamente integrados los fundamentos dramáticos de donde ha de derivarse posteriormente el teatro en Occidente. En estas sociedades, cuya sustentación dependía de los productos de la tierra, fundamentalmente cereales, así como pasto para los ganados, y necesitados de asegurar una estabilidad, las creencias, necesariamente, tendían a institucionalizarse. La condición mágica maléfica o benévolas atribuida a seres u objetos en la sociedad nómada y cazadora y sujeta al azar, del paleolítico, ya no bastaba. Esta idea hubo de transformarse en la mente del hombre agrario y pastoril en la de una deidad natural con dominio sobre él y la naturaleza, y luego en la del dios o dioses ligados estrechamente al grupo social; dioses en los cuales depositan el poder de protección, y ligados de tal manera al grupo social que las clases que comienzan a dominar los hacen suyos y los colocan como sus ascendientes directos hacia las raíces de la aristocracia terrateniente de origen divino. En las nuevas culturas urbanas el culto a esas deidades ya no se practica ocasionalmente, sino que se sistematiza, se perfecciona en la práctica y se hace cada vez más complejo el dominio de clase, y la administración del poder bajo la dirección de las castas sacerdotiales y guerras, detentadoras de los medios de producción.

El cese del comunismo primitivo, el surgimiento de la división del trabajo, la aparición de la propiedad privada y de las clases y posteriormente de la civilización —vida urbana— determinan cambios profundos en las ceremonias rituales colectivas. Sus elementos arcaicos integrantes se dispersan y se le integran otros como producto de las nuevas relaciones de producción y de exis-

tencia. La danza y el canto, con nuevos contenidos, se agregan; la poesía y el recitado se le incorporan como factor predominante cuando un miembro del coro se separa de este para recitar el ditirambo o himno en honor al dios honrado. Para esas aristocracias urbanas que se van formando y fortaleciendo, sobre todo en Grecia, y que apoyan su poder no únicamente en la posesión de la tierra, los esclavos y los otros instrumentos de producción, sino en supuesta descendencia de dioses y héroes, es necesario despertar y mantener la sumisión hacia tal creencia en la conciencia colectiva. Por ese motivo los incorporan a los cultos, hasta que, posteriormente, y en forma absoluta, esos dioses van a sustituir a las antiguas divinidades agrarias en la trama medular de la acción dramática, del mismo modo como en las jerarquías celestiales los dioses masculinos van a sustituir a los femeninos, cuando se opera definitivamente el imperio de la propiedad privada y el derecho de la mujer cese en el seno familiar para dar paso al derecho masculino patriarcal.

Las contradicciones de las nuevas formas de vida, lucha de clases, luchas ideológicas y políticas, así como el desarrollo de las ciudades y estados, del comercio y de la civilización en su conjunto, impulsan la transformación de las ceremonias rituales hacia contenidos y formas nuevas. Es necesario, pues, expresar los nuevos conflictos, que no comprenden ya solamente a hombre-naturaleza, son hombre-naturaleza-hombre-sociedad-lucha de clases-lucha política. Por eso el hombre y su acontecer y la preocupación por su destino ofrecen ya la temática para la tragedia. La política y la vida urbana se expresarán, posteriormente, en forma acusada y franca, en la comedia. Y si los dioses persisten en aquella, ya no lo hacen como deidades a las cuales se les rinde culto, sino como elementos

—personajes— en conflictos con el hombre y sus ideales, con el hombre que ha de dominarlos así como a la naturaleza. Esa evolución del drama cobra permanencia y proyección histórica cuando la revolución cultural urbana produce la escritura y esta le facilita la incorporación de un texto que ha de constituir, para el futuro, la columna vertebral del teatro.

Son las ciudades griegas las que le proporcionan a este sus elementos básicos. Y es reflejando la totalidad de ellas, en acción colectiva, que aquel va adquirir —en Occidente— su carácter como actividad artística singular. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes le determinan rumbos que se apoyan en la realidad histórica que vive y siente su sociedad.

Y es Esquilo, en *Prometeo encadenado*, quien deja, por primera vez, el más hermoso y fiel testimonio artístico de ese tránsito, en el cual el hombre comienza a liberarse del mundo primitivo y del azar para iniciar, mediante un pensamiento cada vez más libre, su trabajo y su acción creadora, el dominio de la naturaleza y de los principales elementos que la constituyen y con ello su acción política orgánica. Prometeo, enfrentándose a Zeus, dios joven, dios de una nueva época, vencedor de Cronos, el tiempo, devorador de todos sus hijos, señala ya la gran contienda emprendida por el hombre no sólo por liberarse de todas las fuerzas desconocidas que le son hostiles, sino por dominarlas y ponerlas a su servicio. Prometeo es la representación mítica del pensamiento y de la acción y del trabajo como forjador de la cultura. Símbolo igualmente de la lucha de las fuerzas progresivas y libertadoras, contra los poderes tiránicos y represivos, representados en el Zeus antiprometeico. Víctima de Zeus por haber ayudado a los hombres, Prometeo sabe que aquel, a la larga, será vencido. Así habla Prometeo en uno de sus primeros parlamentos:

Y en verdad que afrontado y todo como estoy con estas viles cadenas que amarran mis miembros, todavía el rey de los bienaventurados habrá necesidad de mí porque le haga para mientes en una nueva revolución que le ha de privar del cetro y de sus honores.

Cuando el coro interroga a Prometeo acerca del porqué Zeus lo castiga tan cruel y afrontosamente, Prometeo expone las causas, dando, a través de ellas, las razones políticas y de poder que Zeus ha tenido para proceder como lo ha hecho. Dice Prometeo:

Tan pronto como el nuevo señor se sentó en el Paterno, luego repartió entre los dioses a cada cual su merced y ordenó el imperio; mas para nada tuvo en cuenta a los míseros mortales; antes bien imaginaba aniquilarlos y crear una nueva raza. Ninguno le salió al paso en sus intentos sino yo. Yo me arriesgué; yo libré a los mortales de ser precipitados y hechos polvo en el Orco profundo. Por eso me veo ahora abrumado con tan fieros tormentos, dolorosos de sufrir, lastimosos de ver. Movíme a piedad de los hombres y no soy tenido por digno de ella, sino tratado sin misericordia...

Y más adelante, en otro parlamento, especifica cuánto ofreció a los hombres para su mejoramiento y liberación:

Y oíd los males de los hombres y cómo de rudos que antes eran hícelos avisados y cuerdos. Lo cual diré yo no en son de quejas contra los hombres sino porque veáis cuánto los regaló mi buena voluntad. Ellos, a lo primero, viendo, veían en vano; oyendo oían. Semejantes a los fantasmas de los sueños al cabo de siglos aún no había cosa que por ventura no confundiesen. Ni sabían de labrar con el ladrillo y la madera casas halagadas al sol. Debajo de tierra habitaban a modo de ágiles hormigas en lo más escondido de los antros donde jamás llega la luz. No había para ellos signo cierto ni del

invierno ni de la florida primavera, ni del verano abundante en frutos. Todo lo hacían sin tino, hasta tanto que no les enseñé yo las intrincadas salidas y puestas de los astros. Por ellos inventé los números, ciencia entre todas eminentes y la composición de las letras, y la memoria, madre de las musas, universal hacedora. Yo fui el primero que unció al yugo las bestias fieras que ahora doblan la cerviz a la cabezada para que sustituyesen con sus cuerpos a los mortales en las más fatigas, y puse al carro los caballos humildes al freno, ufanía de la opulenta pompa. Ni nadie más que yo inventó esos otros carros de alas de lino que surcan los mares. Y que tales industrias inventé por los hombres, no encuentro ahora, misero yo, arte alguno que me libre de este daño.

Seguidamente, y para reforzar su parlamento, Prometeo añade:

Escucha lo que resta, y más admirarás aún: que industrias y salidas ideé- Y sobre todo, esto: Caen enfermos. Pues no había remedio ninguno, ni manjar, ni poción, ni bálsamo, sino que se consumían con la falta de medicinas, antes de que yo les enseñase las saludables confecciones con que ahora se defienden de todas las enfermedades. Yo instituí además los varios modos de adivinación y fui el primero que distinguió en los sueños cuáles han de tenerse por verdades y díles a conocer los oscuros presagios, y las señales que a veces salen al paso en los caminos. Y definí exacto el vuelo de las aves de corvas garras; cuáles son favorables, cuáles adversas; qué estilo tiene cada cual de ellas; qué amores, qué odios, qué compañías entre sí... Tal fue mi obra pues, y además ofrecerles las preciosidades ocultas a los hombres en el seno de la tierra: el cobre, el hierro, la plata y el oro. ¿Quién podrá decir que los encontró antes que yo? Nadie, que bien lo sé, si ya no quisiera jactarse de temerario. En conclusión, oyelo todo junto. Por Prometeo tienen los hombres todas las artes.

En estos parlamentos Esquilo señala con toda claridad el paso de la sociedad humana del nomadismo al sedentarismo y cómo este facilita la creación de la vivienda, la domesticación de animales, el invento de las armas, de la navegación a vela, la práctica de la medicina, el uso del fuego, la invención de la letra y de los números y con ello la conservación y transmisión de los conocimientos (esa memoria de la cual habla con tanto ardor), la astronomía, la invención de la rueda y la domesticación de los animales... Y todo esto alcanzado mediante una toma de conciencia de la necesidad... Recuérdese el señalamiento preciso: «ellos a lo primero, viendo veían en vano...» En la plaza se anuncia el triunfo del hombre sobre todos los misterios y secretos que le presenta la naturaleza, presagia la caída de los dioses a causa del insurgimiento de ideas y orden nuevos. Así, cuando en la misma pieza habla de la caída del poderoso y joven Zeus, Esquilo transfiere al campo de la mitología las luchas que por el orden político se han iniciado en la sociedad con la aparición de la división de clases y la insurgencia de contradicciones en el seno de la clase dominante, que en Grecia se manifestaba en la lucha sostenida entre la aristocracia terrateniente, que se decía descendiente de dioses y héroes, y los grupos dominantes enriquecidos mediante el comercio y las artesanías e industrias. Unos y otros eran esclavistas y explotaban el trabajo de los llamados Periecos e Ilotas (esclavos).

En toda la obra citada está presente el pensamiento político de Esquilo: el trabajo creador liberará al hombre de las cadenas que le imponen las fuerzas naturales desconocidas. También en ella está fijada una posición contra el poder tiránico, representado en Zeus, poder que no perdona cualquier acción que pueda comprometerlo o ponerlo en peligro.

En la *Orestiada*, la única trilogía del teatro griego llegada hasta nosotros completa, y compuesta por *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, Esquilo trata acerca de otras de las consecuencias que los profundos cambios en las relaciones productivas han traído a la sociedad que emerge de un mundo primitivo, esta vez en el campo del poder político, ideológico y jurídico. Y es en *Agamenón* donde esos valores testimoniales se ponen más de manifiesto.

Agamenón a su regreso victorioso de la guerra de Troya, en aras de la cual ha sacrificado a su hija Ifigenia, es muerto por su esposa Clistemnestra y el amante de esta, Egisto. En la segunda pieza, *Las Coéforas*, pasados diez años de gozar del trono en compañía de su amante, Clistemnestra y Egisto son muertos por Orestes, hijo de esta y de Agamenón, y a quien creían muerto o desaparecido por haberlo enviado su madre a otro lugar, lejos, a raíz del asesinato del héroe de Troya. Orestes, informado por su hermana Electra del crimen en el padre de ambos, decide vengarlo, aun cuando para ello, necesariamente, tenga que esgrimir un arma contra su propia madre. Valiéndose de un ardid, solicita, como desconocido viajero, hospitalidad en el palacio real, recurso que aprovecha para cumplir su venganza.

En *Las Euménides*, tercera pieza de la trilogía, las Eritnias furias, diosas que hasta entonces han representado y defendido el poder femenino, matriarcal, atormentan y amenazan a Orestes, acusándolo de haber derramado su propia sangre, crimen considerado como uno de los más terribles y abominables. Sin embargo, los dioses masculinos, en este caso Palas y Apolo, constituidos en tribunal, absuelven a Orestes. Las Eritnias se vuelven Euménides, es decir, benévolas. A simple lectura la obra plantea la imposibilidad de escapar de la predestinación y el conflicto radica en lo que

se considera el cumplimiento de un deber individual: Orestes debe vengar a su padre, y a la vez guardar el respeto a leyes seculares y divinas: ningún hijo debe atentar contra su madre. ¿Por qué, a pesar de que Orestes derrama su propia sangre victimando a su madre, es perdonado y ésta acusada de haber violado las leyes del matrimonio monogámico? Muchos cambios profundos se han operado en el seno de la sociedad de la cual son producto Agamenón, Egisto, Clistemnestra y Orestes. El régimen de comunidad primitiva ha dado paso a la sociedad dividida en clases y a la propiedad privada.

La mujer, que en la sociedad nómada y cazadora del paleolítico, por el hecho de cargar sobre sí la manutención y cuidado de los hijos, se había ido constituyendo en jefe de la familia y por ello detentadora de un poder social que le había permitido hasta crear sus diosas protectoras y defensoras del derecho femenino y materno, ante las nuevas relaciones impuestas por el cambio al sedentarismo, la aparición de la domesticación de animales, la agricultura y la vivienda, se ha visto paulatinamente despojada de ese poder. Y con la aparición de la propiedad privada y el tránsito de la familia punalúa —matrimonio por grupos— a la monogamia, a causa de que el hombre ya cuenta con excedentes productivos y riqueza que debe ser heredada, y es sobre esa riqueza que la clase que se ha impuesto como dominante asienta su poder; la mujer —dadora de hijos— es despojada totalmente de su rango jerárquico en el seno de la sociedad y pasa a ser, desde entonces, otra propiedad subordinada a los intereses de los grupos predominantes, subordinación que queda establecida jurídicamente con la aparición del Estado como aparato de dominio y represión clasista.

Para el régimen clasista, sustentado sobre la propiedad privada, era de suma importancia que el padre pudiera asegurarse un he-

redero directo y para ello necesitaba tener una sola mujer y sobre todo que esta no tuviera contacto carnal con ningún hombre fuera de él. La monogamia se establecía, pues, para la mujer, ya que, dentro del patriarcado, al hombre le era permitido yacer con varias mujeres siempre que reconociera como esposa a una sola, la que debía darle el primogénito y heredero, a fin de garantizar así la permanencia de propiedad y su no fragmentación. Por eso no heredan los otros hijos. Orestes, al condenar y vengar un adulterio y un uxoricidio había salido en defensa no sólo de su herencia, sino principalmente del régimen familiar establecido, castigando con su acción un hecho que, en última instancia, comprometía los fundamentos económicos de una clase. Por eso son derrotadas las Eritnias y sometidas a condición de seres pasivos. Desde entonces sólo los hombres serán protegidos por los dioses creados por ellos. Ya la herencia no será matrilineal, como en las sociedades primitivas, sino de padre a hijo primogénito.

De esta trilogía se desprende igualmente el conocimiento de las causas que determinaron la aparición de los jueces y de consideraciones y formas jurídicas para enfrentar a los delitos mediante un análisis más humano y justo de las causas que los engendran. Pero también del derecho de clase. Del derecho impuesto y al servicio de una clase. Los razonamientos en torno a los porqués de la conducta de Orestes lo demuestran. La vieja ley del talión: ojo por ojo y diente por diente, quedaba hundida en el seno de las sociedades primitivas.

Aún commueve el eco del parlamento de Palas Atenea:

Cuidadosamente de Atenas que váis a juzgar por primera vez en causa de sangre, mirad ahora la institución que yo fundo. En adelante subsistirá por siempre en el pueblo de Egeo este senado de jueces... Y aquí velarán por los ciu-

dadanos, el respeto y el temor, igual de día que de noche y contendrán la injusticia *mientras los mismos ciudadanos no alteren las leyes.*

Y también persiste y se remueve en este siglo XX su explicación al votar por el perdón de Orestes:

Eso me toca a mí, dar mi voto a última. Este es mi voto que añadiré a los que haya a favor de Orestes... Estoy por entero con la causa del padre. No ha de pesar más en mí ánimo la suerte de una mujer que mató a su marido, al dueño de la casa. Orestes vencerá, aun en igualdad de votos por ambas partes...

Y Orestes confirma los resultados de su absolución, cuando clama:

¡Oh Palas Atenea! Tú has salvado mi casa; Tú me restituyes aquella patria de la que yo estaba privado! Y dirán los Helenos: «Ahí tenéis a ese hijo de Argos que ha recobrado la posesión de la hacienda de sus padres...»

En la *Orestiada*, por su fuerza interior, su grandeza y aliento trágico de honda poesía, se encuentran los elementos fundamentales que han de nutrir por siglos el teatro universal.

En ella se manifiesta, igualmente, la posición política de Esquilo, su deseo por el fortalecimiento y la seguridad de un estado democrático esclavista, capaz de conciliar y asegurar la justicia.

En Sófocles, quien como Esquilo desciende de familias aristocráticas y opulentas, se pone de manifiesto, junto a su posición profundamente religiosa, el anhelo de reafirmar las tradiciones sobre las cuales se sustenta toda la organización del Estado. Sin embargo, como lo manifiesta en *Antígona* y más aún en *Edipo Rey*, son los dioses, en última instancia, quienes rigen el destino humano.

Sófocles era veinticinco años menor que Esquilo, pero en ese lapso habían ocurrido para Grecia grandes acontecimientos políticos que habían modificado profundamente su vida y creado nuevas ideas e ideales entre los habitantes de sus ciudades. La victoria sobre los persas, la hegemonía de Atenas, el reforzamiento de la democracia esclavista, desarrollado cada vez mayor de la filosofía y de las artes, todo ello trajo como consecuencia una nueva actitud crítica, la duda y las negociaciones. El antiguo espíritu religioso se resentía. Las contradicciones entre las principales ciudades griegas comienzan a agudizarse, y también las que existen entre la clase esclavista dominante.

Sófocles, quien vive noventa años, asiste a los principales acontecimientos de su siglo, llamado el Siglo de Oro. Ve su esplendor y prevé su decadencia, por eso se aferra a defender las tradiciones y luchar por lo que consideraba valores fundamentales para la existencia de supatria. Pero eso no le impide ver al hombre en toda su transcendencia histórica. Maravilla aún aquel estásimo en *Antígona*, donde a través del coro habla el poeta.

Muchas cosas hay admirables, pero ninguna es más admirable que el hombre. Él es quien al otro lado del espumante mar se traslada llevado del impetuoso viento a través de las olas, a la tierra, incorruptible e incansable, esquilma con el arado, que dando vueltas sobre ella año tras año, la revuelve con la ayuda de la raza caballar. Y de la raza ligera de las aves, tendiendo redes se apoya, y también de las bestias salvajes y de los peces del mar con cuerdas tejidas. Domeña con su ingenio a la fiera salvaje que en el monte vive, y al crinado caballo y al indómito toro montaraz, les hace amar al yugo al que sujetan su cerviz, y en el arte de la palabra y

en el pensamiento sutil como el viento, y en las asambleas que dan leyes a la ciudad se amaestró y también en evitar las molestias de las lluvias y de la intemperie y del inhabitable invierno. Teniendo recursos para todo, no queda sin ellos ante lo que ha de venir. Solamente frente a la muerte no encuentra remedio pero sabe precaverse de las molestas enfermedades procurando evitarlas. Y poseyendo la industriosa habilidad del arte más de lo que podría esperarse, procede unas veces bien o se arrastra hacia el mal conculcando las leyes de patria y el sagrado juramento de los dioses...

Es *Antígona* una de las obras donde con mayor relieve se muestra el pensamiento humanístico y político de Sófocles. Como sabemos, el tema de la obra trata acerca de dos hermanos de Antígona que han muerto combatiendo uno contra otro ante las puertas de Tebas, uno entre sus defensores y el otro entre los atacantes. Las leyes de la ciudad impiden dar sepultura a cualquier ciudadano de Tebas que muere combatiendo contra su ciudad. El cadáver del hermano de Antígona debe permanecer a la intemperie y ser pasto de las fieras. Antígona no acepta tales disposiciones, pues piensa que una ley más poderosa y antigua que las de Tebas la obliga a dar sepultura a su hermano: leyes «que no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. Por eso no debía yo por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses». Antígona procede a efectuar el enterramiento. Apresada infraganti, es condenada a ser enterrada viva. Su amante, quien es hijo del soberano de Tebas, decide correr la misma suerte que la doncella. El conflicto entre el derecho natural y el divino se establece claramente en la obra, así como la lucha entre el amor y el odio en la humana y social

condición; por eso, Antígona deja su clamor para el tiempo y para todos los hombres que luego de ella han de vivir:

¡No he nacido para compartir odio sino amor!

Sófocles, en esta tragedia, asienta ya una crítica contra la inflexibilidad de las leyes, que a veces hechas para regular la vida entre los hombres, se colocan contra el hombre mismo.

Pero es en las obras de Eurípides donde se advierten en mayor medida los cambios que en el curso de pocas generaciones se han operado en la vida social y política griega. Nacido en el seno de gente humilde —Aristófanes le enrostraba ser hijo de una verdulera—el año de la Batalla de Salamina le tocó vivir el esplendor helénico pero también advertir, como frutos de agudas contradicciones y descomposiciones en el seno de la Hélade, el advenimiento de la decadencia y de la catástrofe.

Cercano de los sofistas, para quienes el hombre era la medida de todas las cosas, no pocos rasgos del pensamiento de estos hallanse presentes en la obra de Eurípides. Sin renegar absolutamente de los dioses, ni hacer suyo el decir de Protágoras: «Acerca de los dioses yo nada puedo saber. Si existen o no existen o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo: su indivisibilidad y la vida tan corta del hombre».

Eurípides asume una actitud crítica y eminentemente política frente al mundo y la sociedad que le tocó vivir. Sin temores, asume con plena responsabilidad humana e intelectual la libertad de pensamiento necesaria para el juicio pleno, la crítica y la condena. Fiel a sus principios democráticos y a su concepción progresista, no vacila en enfrentarse a los errores que su ciudad acusa y a aquellas costumbres y normas que como rasgos dañinos del pasado entorpecían

el progreso humano. Sus ideas se transforman en instrumentos de lucha por aquellos valores que consideraba indispensables para la existencia de su patria: la unidad del mundo griego y la paz interna.

Aristófanes acusaba a Eurípides, en muchas de sus comedias, de ser enemigo de las mujeres. Sin embargo, nadie como el gran trágico supo denunciar la sumisión en invalidez a las cuales las tenían reducidas las leyes griegas. Sumisión física y sumisión de espíritu. En *Las bacantes*, *Medea* y *Las troyanas*, Eurípides muestra, con versos de trágica grandeza, el amargo papel que le toca cumplir a la mujer en el son de aquella democracia. *Medea* no es solamente la tragedia de la mujer burlada por un amante infiel; es el drama de la mujer y madre, inerte ante toda una estructura jurídica estatal, y la constatación de cómo la injusticia, el desprecio y la burla, son capaces de desatar todas las violencias.

Pero es en *Las troyanas* donde el pensamiento y la actitud política de Eurípides se expresan con tal vigor, que aún permanece vigente la lección que de la pieza emana; y comprendemos, como anota Murray: «El veredicto de Aristóteles que declaró a Eurípides el más trágico de los poetas».

Para los griegos la victoria sobre Troya constituía su más alta hazaña y el punto de partida de su grandeza y expansión territorial. Eurípides, en *Las troyanas*, la reduce a las consecuencias de terror, devastación y miseria humana que trae consigo la guerra.

Reducida Troya, luego de la muerte de Héctor, los vencedores queman, saquean y destruyen la ciudad, mientras las mujeres prisioneras, repartidas como esclavas, aguardan la orden para subir a los barcos griegos que han de llevarlas hacia un destino de oprobio y crueldad. Hécuba, la madre de Héctor; Andrómaca,

su viuda; y Casandra, la pitonisa, se encuentran entre estas, en compañía del pequeño heredero de Héctor. Un heraldo les anuncia la manera cómo han sido repartidas a los jefes vencedores y la suerte que les aguarda; luego informa que tiene órdenes de llevarse al niño, dejando entrever que debe ser muerto, pues vivo constituye un peligro político para los griegos, pues junto a él pueden nuclearse los troyanos que han quedado vivos y sus amigos y reclaman su poderío. La abuela y la madre, sobrecogidas de pavor, claman en vano que no se cometa semejante crimen. Pese a sus lamentos son despojadas del niño, el cual es arrojado desde lo alto de las murallas. Su cadáver es devuelto a la abuela cuando suenan las trompetas anunciando que las mujeres —esclavas ya— deben subir a los barcos y ser alejadas para siempre de su patria. Una anciana, trémula, con el pequeño cadáver de su nietecillo asesinado en sus brazos, y la madre de este, llorosa, a su lado, es el epílogo que Eurípides pone a la Guerra de Troya. Y lo hace cuando Atenas está empeñada en la lucha fratricida contra Esparta, y fresco se encuentra aún el crimen de Milos, genocidio efectuado por Atenas contra todos los habitantes de dicha isla por haber querido ellos permanecer neutrales en esa contienda y negarse a formar alianza con los atenienses. Esta pieza le costó a Eurípides el vituperio de los grupos guerreristas de Atenas y quizás su destierro.

Como lo afirma George Thompson: «La tragedia griega fue una de las características de la democracia ateniense. En su forma y en su contenido, en su desarrollo y decadencia estuvo condicionada por la evolución del organismo social al cual pertenecía».

La tragedia griega guarda, en su contenido y formas fundamentales, la esencia de la Polis, de la ciudad Estado, de la ciudad regida

por una política de clases. Por esa causa, toda ella, de Esquilo a Eurípides, va impregnada de pensamiento y acción política.

Y ese acento político —extendido también a la comedia— ha de signar el teatro en el curso de toda su historia. Producto humano social de contenido político ha de ser desde que nace como hecho artístico en las arcaicas ciudades griegas hasta nuestro tiempo. Y esa condición de hecho estético-político se acentuará en todos los momentos de grandes cambios sociales. Las obras de Shakespeare, Lope, Calderón, Molière, hasta la de los más altos creadores dramáticos de nuestro tiempo —O'Neill, Miller, Rollad, Brecht— afirman esta verdad que vanamente tratan de rebatir quienes consideran necesario a sus intereses persistir en la creencia de un arte, de un teatro apolitizado y desvinculado de la realidad social del hombre.

El teatro como expresión de fe en los valores nacionales: ¿es posible? ¿cómo?

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 transcendencia histórica.

Últimamente, tanto en América Latina como en Europa y otros lugares, se han elevado no pocas voces que niegan la vigencia y la función del teatro, que consideran casi inútil su acción en el público y que tienden a limitar su proyección. Tal enjuiciamiento de la actividad dramática se apoya en la consideración de que el teatro en diversas latitudes y por diferentes causas, no estudiadas ni analizadas a profundidad, cruza una etapa crítica que amenaza su existencia o que tiende a circunscribirlo a dos tendencias: un teatro para élites, cargado de intelectualismo formal, de búsquedas y experimentaciones; y un teatro frívolo, adecuado absolutamente al sistema y conformado como instrumento alienante capaz de inducir al no pensar, o bien, acondicionado para excitar y propagar el hedonismo.

Vistas así las cosas, es natural que se propague el desaliento y crezca la idea acerca de su inutilidad e intrascendencia; lo cual establecería una incongruencia en el seno de toda actividad teatral, por cuanto es difícil concebir una acción creadora en la cual no se tiene fe y cuyas instancias finales resultarían inútiles. Esas voces y esas actitudes negativas ante la actividad dramática de nuestro tiempo no son sino el reflejo de un sistema decadente frente a un arte que ha sido, es y ha de ser, como expresión de la vida misma, como expresión crítica de la sociedad, un arte profundamente vital y que conlleva toda la dinámica del hombre y de sus sociedades. La voces agoreras con relación a la presunta decadencia del teatro no sólo tienden a confundir a este con todo el sistema, sino que soslayan la presencia en él de las luchas de clases, de las luchas ideológicas y de que, si por una parte puede expresar la porción caduca y estéril del conjunto de la sociedad capitalista actual, también puede poner de manifiesto la pujanza, la fuerza y los ideales nuevos de las grandes fuerzas sociales que procuran cambios y renovaciones profundamente estructurales.

Quienes trabajamos a nivel intelectual y artístico por esos grandes cambios y creemos en el arte como conformador de espíritu humano y social, tenemos necesariamente que confiar en los instrumentos que manejamos y tener la seguridad de que esos instrumentos —y en este caso, la literatura dramática y su consecuencia: el hecho teatral—, han de contribuir, aun cuando sea en una medida pequeña pero eficaz, a la concientiación y a las motivaciones necesarias en el seno social, para coadyuvar a la consecución de esos grandes cambios que hoy más que nunca se hacen imperativos.

Establecida, pues, una creencia en el arte como conformador del espíritu humano y social, de actividad profundamente ligada

al hombre, a su perfeccionamiento y a la afirmación de sus más altos ideales, cabe deducir claramente el papel que desempeña, y cómo es el que da coherencia y más fuerte unidad histórica a toda comunidad de cultura inherente a una nación. No puede haber una comunidad de cultura en una nación si el arte en todas sus manifestaciones no expresa históricamente a esa nación; de allí que peligre su unidad y coherencia nacionales si su comunidad de cultura es lesionada por cualquier intervención o dependencia y si dentro de esa cultura se mengua o distorsiona o destruye la expresión artística propia, enraizada al desarrollo histórico de esa colectividad nacional. Puede decirse que de ocurrir eso, está en peligro todo el conjunto de su cultura y de su vida misma.

Dentro de las expresiones artísticas de toda colectividad nacional es el teatro, por su polivalencia de contenido, el que con mayor propiedad y en forma más extensa e intensa, la expresa; en él no solamente se manifiestan los valores fundamentales de esa sociedad, sino que esos valores son utilizados como conciencia crítica de ella y como motivadores para marchar hacia adelante y lograr mejoramiento, así como una humanización y una conciencia de universalidad cada vez más elevados. Para el logro de esto, quienes crean el teatro; autores, actores, directores, técnicos y público, deben poseer el conocimiento y la creencia en sus valores nacionales y tener una jerarquización de esos valores, y de tal manera, poder apoyarse en ellos y aprovecharlos adecuadamente, y mediante la exaltación estética, impactar y motivar a la colectividad hacia su propio conocimiento y con ello a la reafirmación de propósitos e ideales.

Llegamos, pues, a la conclusión de que solamente amando profundamente al teatro, creyendo en su acción humana y social, por

una parte, y conociendo y jerarquizando los valores nacionales, por la otra, puede crearse una obra dramática capaz no sólo de expresar fe en esos valores sino también que esa creencia en ellos permita recrearlos estéticamente y transformarlos en una cada vez más vigente acción creadora, capaz de trascender de lo nacional a lo universal. Ello conduciría a poner esos valores propios de una comunidad de cultura nacional al servicio de la gran familia humana: del hombre universal.

En los países dependientes y semidependientes —como el nuestro—, donde sus valores fundamentales han sido subvertidos, la tarea de apoyarse en ello es ardua y plantea un conjunto de interrogantes que dificultan la posibilidad de una creencia absoluta. Los valores de cultura creados por toda comunidad nacional, tienen hondas vinculaciones con su pasado y con todo cuanto en él se conjuga: hábitos, tradiciones, luchas, etc.; y es precisamente el conjunto de sus tradiciones y con él todo cuanto constituye lo más medular de su creación, lo que tiene a socavar las fuerzas exteriores colonizantes, por cuanto adulterada o destruida la cultura de la comunidad nacional, queda dicha comunidad sin sus apoyos básicos y prácticamente desasistida intelectual e ideológicamente para defenderse.

En nuestro país, la destrucción de esos valores de cultura se ha venido produciendo en forma meticulosa y sistemática, desde el mismo momento en que fue intervenida y sojuzgada su economía. Dentro de esa acción se ha puesto sumo cuidado en desvincularnos de nuestro pasado, bien ocultándolo a las nuevas generaciones o negándola a todas, en sus aspectos más resaltantes y creadores, escamoteando la verdad de que todo presente no es a fin de cuentas sino el producto de un pasado; que todo hombre, toda sociedad, todo pueblo no son más que consecuencias históricas y

nunca fenómenos aislados del tiempo, del espacio y de sus propios aconteceres en uno y otros. Intereses enemigos dentro y fuera de nuestro territorio, son los principales abanderados del antipasado, como son los propagadores también de la antitradición y propagadores de la especie de la lucha generacional como contradicción principal en el seno de nuestra colectividad. Conocen muy bien esos intereses, en qué medida se puede dominar a un pueblo, destruirlo y colonizarlo, vulnerando y quebrándoles los vínculos con su pasado e invirtiéndole los valores fundamentales propios y universales, y sobre los cuales se ha asentado su existencia.

Y una y otra acción se ha venido cumpliendo en nuestro país con meticulosidad sistemática, mientras los ojos son obnubilados con deslumbrantes oropeles y torbellinos de juegos de artificios. Entre tanto danzamos en el alegre bazar de deslumbrantes y falsas pedrerías, los nuevos Walter Raleigh y Drakes entran a saco en las trastiendas, y sonrientes trasladan a sus talegos hinchidos lo mejor y más sustancioso de nuestra heredad. Al grito de abajo el pasado y abajo la tradición, coreado muy hábilmente por quienes aquí recogen las migajas del despojo, se socaban nuestras raíces nacionales y dejan a las generaciones actuales y a las que vienen sin las savias nutricies esenciales para conocer, amar y defender lo nuestro. Junto a esos gritos élavanse igualmente aquellos que persiguen abrir cimas entre unas y otras generaciones, separando a jóvenes y adultos en porciones irreconciliables y creándose la apariencia de que la lucha de los jóvenes debe ser contra lo viejo, de que la lucha es generacional y no contra quien, oculto tras doradas bambalinas y banderas corsarias, azuza el enguerrillamiento y proclama sus altas mentiras.

Pasado, tradición y sólidos contactos generacionales son factores indispensables para el fortalecimiento de la nacionalidad. Ella

se estructura y fortalece a través de sólidas vinculaciones: las que forman las generaciones entre sí y las que establecen estas con la tierra que las nutre y sobre la cual van haciendo su historia, creando su comunidad de cultura, desarrollando su carácter y afirmando sus ideales.

Preciso que al indicar el término tradición como valor esencial para todo pueblo, para toda nación, acojo bajo dicho término todo aquello que se vincula útil y favorablemente en el tiempo a una comunidad nacional. Tradición no es rémora, ni la conservación de normas, costumbres o hábitos contrarios al progreso. Tradición no es la nigua, la alpargata, el rancho, el analfabetismo. Todo eso lo quieren conservar precisamente aquellos que, olímpicamente pretenden colocarnos contra nuestras auténticas y más válidas tradiciones sobre las cuales se asienta no poco de nuestra fisonomía y carácter nacional.

Frente a esa destrucción de valores se hace necesario el esfuerzo para retomarlos, restituirles su justo carácter y crearles las condiciones para que se activen y puedan cumplir su función esencial en todo cuanto signifique creación en el alto campo del espíritu y toca a todos los venezolanos y —de manera muy especial— a sus artistas y entre estos, con mayor razón, a aquellos que trabajan dentro de la dramaturgia, luchar por la defensa y reconstrucción de esos valores, por cuanto sólo apoyándonos en ellos podremos lograr la creación de un cabal teatro nacional, capaz de trascender lo más puro venezolano a lo universal.

1974

La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico y reflexión estética

Como expresión de su pensamiento mágico, el hombre primitivo al crear y corporizar sus expresiones dramáticas, intentaba no solamente comprender con mayor intensidad el mundo complejo y hostil que lo rodeaba sino también dominarlo, allí donde ese mundo le era propicio o donde lo dañaba. Sus ceremonias ya contenían el testimonio de esa extraordinaria lucha hombre-naturaleza, donde lenta pero tenazmente el hombre emergería como vencedor. Cuando la ceremonia dramática deja atrás la magia y el mito y cobra una fisonomía de mayor sustancia humana y se une a ello la preocupación por la forma y el goce estético, y emerge así el teatro, este ya contiene en sus principios constitutivos el signo de lo testimonial. Como producto histórico de la evolución del hombre y su pensamiento, refleja las realidades de ese hombre, las hace trascendentes y las proyecta en el tiempo y espacio, en acción cognoscitiva y referencial.

Difícilmente puede existir un hecho teatral que deje de ser testificación. Desde Esquilo hasta Brecht la obra dramática ha certificado, tenaz y cuidadosamente, la historia del hombre y de sus sociedades; atestación constante y severa, la cual nos proporciona la imagen unificada del hombre, su compleja y contradictoria unidad, en la cual se manifiesta su humanística condición a la que

ya Terencio aludió al hacer decir a uno de sus personajes: «Nada de lo humano me es ajeno».

Todo cuanto nos une al hombre del pasado y todo cuanto ha de unirnos al hombre del futuro, está dado en la esencia testimonial del teatro. Por eso nada más actuante ni nada más en proyección del tiempo que él, y por eso cabe considerar al dramaturgo como el lúcido testigo de su época, de su sociedad, de su contorno, pero no testigo inerte sino activo. Testigo que enjuicia y que incide en las manifestaciones y las raíces de todas las contradicciones que emergen y dinamizan a las sociedades. ¿Pero es sólo testimonio la pieza teatral? ¿Su acción se limita únicamente a aseverar, a certificar nada más que hechos o conflictos del hombre y su circunstancia social? Es una verdad que su acción trasciende más allá de lo testimonial. Es cierto que el teatro primordialmente signa un hecho; pero también lo enjuicia, lo vivisecciona, lo muestra en sus más íntimas esencias. Por eso cualquier afirmación que pretenda presentar a la dramaturgia únicamente como manifestación referencial limita el entendimiento pleno de ella por cuanto reduce a esa sola acción sus múltiples contenidos y objetivos.

Prometeo encadenado trasciende de la referencia de esa lucha del hombre por liberarse de las fuerzas desconocidas que lo dominan, para acercarse a un hombre que toma cada vez mayor conciencia de sus necesidades reales y que ya comienza a comprender cuánto tiene de cadenas el delegar en dioses la satisfacción de sus ideales.

Antígona, el más hermoso personaje femenino que nos legara Sófocles, no atestigua solamente lo injusto de dejar la carne de su hermano a merced de las aves de rapiña y de las bestias consumidoras de carroña, sino que recuerda a los hombres, con frase sonora e iluminada, como quien golpea a una estrella, que se ha nacido

para vivir en el amor y no para la destrucción y el crimen. Cuando Eurípides, en protesta por la rapacidad genocida de los griegos, los acusa ardientemente en *Las troyanas*, no persiguió testimoniar en ella únicamente al trágico desenlace del sitio de Troya, sino que lega para el tiempo el más hermoso, el más duro, el más patético juicio contra los grupos predominantes que la desatan. Junto al juicio conmovedor y doliente de los trágicos, se eleva la carcajada crítica y acentuadamente testimonial de Aristófanes. Esa sustancia animadora de las grandes obras legadas por la dramaturgia griega nutre a los anónimos escritores de las farsas medievales y alimenta igualmente a Cervantes, a Calderón, a Lope y fermenta poderosamente en Ibsen y Brecht.

En América Latina el teatro ha sido un registro constante de todas sus sinuosidades históricas, desde las breves piezas conocidas fragmentariamente de los toltecas, aztecas, mayas e incas, así como en las dos únicas obras extensas llegadas hasta nosotros: *Ollantay* y *Rabinal Achí*, de los quiché de Guatemala, lo histórico, lo testimonial, se presentan unidos en los textos a pesar de que, como en el caso de *Ollantay*, al ser traducidos a nuestro idioma, han sufrido las influencias de las formas dramáticas occidentales. Se exceptúa de esto el *Rabinal*, el cual milagrosamente conserva su forma y aiento mítico y estético indígena.

La dramaturgia en América Latina, en cada uno de sus países y pueblos, ha sido el producto de la evolución histórica de estos y se muestra en varios de ellos como la expresión transculturada de los grupos europeos e indígenas en fusión.

En otros casos se da como producto de una transculturación más compleja y enriquecida por el aporte africano, tal como ocurre en Perú, Brasil, Colombia, Venezuela, Panamá, etc.

Pero quizás por ser un continente de historia convulsionada y donde las luchas de clases y luchas por liberación se ha entrecruzado a lo largo de más de cinco siglos, la producción dramática no ha puesto énfasis únicamente en dejar constancia del acontecer sino que ha registrado y asumido su participación en los conflictos, en las aspiraciones, en las búsquedas y los logros populares y mayoritarios nacionales y continentales. Quizás en ninguna otra región como en Latinoamérica el hecho teatral ha asumido una posición social tan definida y tan vinculada a los esfuerzos y lucha de los pueblos por lograr su total liberación de los opresores extraños y nativos, y arribar a las realidades donde estén negadas ya y para siempre la explotación del hombre, la división de clases, la injusticia, la miseria y la humillación. Esa constante en la esencia del teatro latinoamericano se enriquece con su acentuada intención de buscar, a través de formas nacionales, la raíz americana. Esa identidad que nos hace aglutinadores étnicos de la población terrestre y cuyas raíces remotas se hunden en Asia, África, Oceanía, Europa. Está en el hombre actual latinoamericano la presencia de todas esas sangres, de todos esos ancestros amalgamados en el más profundo humus continental. Insertadas están innumerables culturas al recio tronco cultural americano. En el proceso de su conformación, la dramaturgia de nuestro continente ha sufrido las naturales influencias culturales de los países con cuyo material humano él se ha ido nutriendo, pero en el crisol histórico continental se ha fusionado y fundido; y por eso ya acrisola un teatro latinoamericano que se identifica con propia fisonomía. Ya él existe con valimiento y segura trascendencia. Y ya mediante él se manifiesta la complejidad humana y social del continente. Vive y se desarrolla un teatro que ofrece lo singular de cada país, de cada conglomerado nacional, pero que, en conjunto, da el testimonio de la dinámica

actual que commueve a esta porción del globo. Un teatro donde se expresa su fuerza telúrica, su pasado mítico, profundo, commovido, su convulsionado presente, la metálica y luminosa esperanza de sus mayorías.

No es caer en la ponderación afirmar que en los actuales momentos la dramaturgia latinoamericana constituye el más ardiente testimonio y el juicio más sereno de la realidad que viven, sufren y combaten nuestros pueblos. Necesario es señalar que ese teatro testigo, crítico y combatiente, busca —y ya las encuentra— aquellas formas que en unidad total con su contenido manifiestan lo real latinoamericano, formas que sean capaces de trascendernos estéticamente, de reafirmarnos en los perennes valores del arte.

Junto a este teatro de coherencia histórica, de reafirmación de una cultura con raíces que van de Mesoamérica a la Patagonia y que llegan a los otros continentes y que conforma su propia estética, se ha desarrollado una crítica, no siempre coherente y orgánica, desigual en términos generales y con singularidades según los países. Crítica que no puede ser analizada en conjunto por no existir un cuerpo total de ella, capaz de permitirnos su disección. Pese a eso, debe anotarse que el pensamiento crítico, denso, analítico, ha ayudado y ayuda a la mejor orientación de esa dramaturgia, contribuyendo a la vez al conocimiento y difusión de ella. Excluyo de enmarcar, dentro del término crítico, la nota periodística volandera y el comentario trivial, y la crónica amiguística o enemiga que tanto proliferan en diarios y revistas y que tanto daño causan a los movimientos teatrales; me refiero únicamente al auténtico pensamiento crítico, emanado del estudio, del análisis del trabajo teatral, etc. El extenso material que en periódicos, revistas especializadas, antologías, ensayos, tesis y estudios críticos se ha venido publicando en

Latinoamérica, España y otros países, de tres décadas a esta parte y referido especialmente al teatro de este continente, señala no solamente la importancia adquirida por la producción dramática en estos países del sur del Río Grande, sino que pone de manifiesto también el desarrollo continuo de un pensamiento crítico que coadyuva para hacer más trascendente y cognoscible la dramaturgia producida en los diferentes pueblos que integran Latinoamérica. Esas publicaciones están contribuyendo a romper el aislamiento, no fortuito sino cuidadosamente manipulado y orquestado por aquellas fuerzas interiores y exteriores interesadas en la división continental y en imposibilitar la unificación de un poder artístico capaz de convulsionar fuerzas mayoritarias y de proporcionarles, a la vez, la tea concientizante capaz de guiarlos hacia los definitivos cambios estructurales que piden estos pueblos. Mas, a pesar de esas presiones de imperialismo y oligarquías, en la dramaturgia continental de la presente época se manifiesta ya, y así trasciende en crítica y en ensayo, un vigor de pensamiento que se unifica, se fortalece y avanza hacia lo porvenir con los más altos ideales que alientan en el espíritu continental de América Latina. Ideales donde confluyen la belleza, la dignidad y la esperanza.

1978

El actor y su responsabilidad artística y social

Es grato para mí venir hoy a la sala de El Corral, con motivo de celebrarse el Día Internacional del Teatro, a dialogar con sus integrantes y con su gente amiga, de probada preocupación por el quehacer artístico, acerca de un tema que conlleva algo que está inquietando seriamente a quienes, en nuestro país, laboran por el desarrollo y progreso escénico.

Me refiero a la acción que toca cumplir y a la responsabilidad que corresponde al actor en todo proceso de impulso y progreso del género dramático.

Acción y responsabilidad que se acrecientan en pueblos y países donde, como en el nuestro, se están echando las bases de un teatro nacional, en el sentido integral de la palabra.

Dentro de los ingentes esfuerzos que se vienen cumpliendo en Venezuela durante los últimos años, por retomar su fracturada tradición teatral, crear elementos nuevos y avanzar, con uno y otros, con propósitos firmes, hacia la creación de un sólido movimiento escénico de sustancia nacional, ha correspondido desempeñar a los actores —profesionales y no profesionales— una parte de considerable importancia. Sobre sus hombros ha caído el esfuerzo mayor.

Han tenido ellos que adelantar su trabajo dentro de difíciles y duras situaciones, dentro de las cuales, la no remuneración por su trabajo, ha sido, si se quiere, uno de los problemas menores. La indiferencia del público por el género dramático; subestimación acerca de lo que un actor y su trabajo significan para la sociedad y un pueblo; carencia de medios e instrumentos para poder cumplir una continua y sistemática labor teatral; falta de escuelas y academias de arte dramático donde obtener una preparación y orientación formativas fundamentales; ausencia de un ambiente artístico teatral estimulante; carencia de elementos comparativos para su trabajo; estos y otros muchos, han sido y son los factores contra los cuales la gente de vocación teatral comprobada, en Venezuela, y entre ellos en mayor medida el actor, han tenido que luchar denodadamente. Pero la lucha se ha efectuado; y, con algunos altibajos, no pocos frutos buenos se han cosechado. Sin embargo, de un tiempo a esta parte se ha podido observar la aparición, dentro del conjunto de actividades que integran al teatro, de síntomas serios que amenazan entorpecer su avance y progreso.

En un medio donde aún dicho número no se ha constituido sólida y permanentemente, esos síntomas podían definirse como crisis, cíclicas o reflujos, naturales, si su resistencia no se hiciere tan prolongada. Dichos síntomas se expresan en actitudes que van desde la indiferencia y el descuido por el trabajo escénico, hasta el abandono de esa responsabilidad artística que tiene por fundamentos a la disciplina y a la moral. Actitudes que están incidiendo en mayor medida en lo que corresponde al trabajo del actor, a sus compromisos y responsabilidades para con el arte que profesa.

Esa actitud, que tiene sus causas en un complejo de elementos presentes en la actual vida nacional, merece un análisis serio y

sereno, a fin de lograr todas aquellas conclusiones y aportes que pueden servir de ayuda a los artistas y gente de teatro ganados para ella, a fin de que la superen, y puedan proseguir alcanzando logros y metas, tanto para su formación personal, como para el género teatral y su afirmación en nuestro país.

Día a día se desarrollan y extienden en Venezuela elementos de enajenación individual y colectiva que van transformando su vida y contaminando su gente, llevándola a deformaciones cada vez más acentuadas.

Valores sustentados sobre una ética humana, social y nacional, van siendo invertidos de manera violenta y total, pudiendo afirmarse, sin temor a exageraciones, que entre el venezolano de 1920 y el de 1966 se ha abierto una insonable sima. Que entre uno y otra hay como una trágica sentina donde yacen costumbres, conceptos y valores éticos que conformaban, por mucho tiempo, lo más noble y valeadero del pueblo venezolano.

El aluvión dorado que tras el petróleo se ha venido volcando sobre Venezuela durante los últimos ocho lustros, ha perturbado totalmente su vida y la normalidad de su desarrollo histórico. Hondo desequilibrios se han producido, afectando desde su economía y existencia, hasta sus formas de conciencia social. A la transformación de su economía agrícola y pecuaria en minera, contraída a los factores petróleo-hierro, ha sucedido la ruptura de equilibrio demográfico, mientras sus campos se ven cada vez más abandonados por las masas humanas que otrora sembraban en ellos orgánicamente elementos culturales, las ciudades que han acogido el éxodo de esas masas han sufrido un crecimiento monstruoso y las consecuentes perturbaciones —económico-sociales— que tal situación implica.

Dentro de ese cuadro, la perturbación ideológica, incidente sobre las conciencias, estimulada y difundida por todos los instrumentos de comunicación de masas, ha hecho presa. En mayor medida, en el intelectual, en el profesional y en el artista. Este último, quizás, ha sido su víctima más propicia y propiciatoria. La enajenación esteticista ha apresado entre sus garras a músicos, poetas, pintores, escritores; el aventurerismo que abre camino a la carrera fácil y de óptimas ganancias, el intuicionismo y el empirismo ganan terreno, a la parte que se abandona la conciencia del arte como producto de un complejo de valores sensibles y de conocimiento y oficio que sólo disciplinas pueden conquistar.

En lo que atañe a la gente de teatro, y en particular al actor, a todos esos factores de enajenación se agrega aquel representado por el atractivo que en cuanto a publicidad, fama y ganancias pecuniarías le ofrecen la radio, la televisión y el cine. Frente a él se muestra el trágico dilema de poder obtener gloria y dinero optando por la radio, el cine y la televisión y adaptándose a la maquinaria deformadora, que en términos generales dichos géneros representan en el mundo capitalista, o bien someterse a sufrir las penalidades que implican el camino del arte, sobre todo cuando existe el propósito insobornable de ejercerlo con sinceridad, con valentía, con honestidad. Dentro de ese dilema, agravado por lo enajenante del medio, con todas sus tentaciones, es fácil que el artista actor sucumba y se deje ganar por lo atractivo de lo fácil e inmediatamente productivo. Y, que aún sin haber logrado alcanzar poner el pie en la radio, la televisión o el cine, la angustia por ese logro lo perturbe y lleve a una mengua de su conciencia artística, relajándole su vocación y su moral y, en consecuencia, su comportamiento y su responsabilidad.

Es indudable que muchos de los factores insanos anotados están contribuyendo a esa actitud negativa, presente en la actualidad en mucha de nuestra gente de teatro, y que se hace necesario una retoma de su conciencia artística y una comprensión clara de las causas y raíces de esos factores, para que se abroquele, defienda y sea capaz de superar la citada actitud. Que se dé cuenta cabal de la importancia de su aporte para el desarrollo y el progreso del teatro, y no solamente del teatro en nuestro país, sino del teatro universal, del teatro como producto de la comunidad humana y de su presencia en tiempo y espacio. Que llegue a comprender en toda su transcendente dimensión el papel que ha desempeñado el actor en la humanización y, valga el pleonasio, del hombre. Lo que ha sido y es y ha de ser como puntal primero del teatro.

Al hablar o indagar en dicho género, cabe repetir las palabras de Bujvald: «En principio fue el actor». Efectivamente, es en el mago cazador del paleolítico, mimetizándose, transformándose, simulando bajo pieles, tatuajes y máscaras, en su intento de afirmar su dominio sobre una naturaleza para él desconocida, donde se halla la raíz primaria de la dramatización consciente, de la utilización de gesto y lenguaje para comunicar impulsos ideales y obtener fines necesarios y concretos para estimular la vitalidad y la convivencia sociales. Es en ese mago artista donde emergen las raíces de la actuación; en él se encuentra con toda su potencialidad primaria al actor.

Si en el Popol Vuh se afirma que al principio de todo fue el silencio, en el género dramático, sí cabe decir que en principio fueron el gesto y la voz anunciando al hombre, al actor, al teatro.

Ya sabemos que la tendencia al cambio, a la transformación, es propia de la materia que se hace presente instintivamente en seres vivos inferiores y, conscientemente, en seres vivos superiores.

Presencia de Ibsen

El próximo 14 de los corrientes el Teatro Municipal abrirá sus puertas para que el público caraqueño admire en su escenario la obra *Espectros*, del genial dramaturgo Enrique Ibsen. Serán los alumnos del Curso de Capacitación Teatral que dirige Jesús Gómez Obregón, quienes por primera vez en nuestro país alcanzan la oportunidad de encarnar en escena personajes ibsenianos, y precisamente los de una de las obras más caracterizadas del autor noruego. Grande es la responsabilidad, pero grande también será el regocijo si los estudiantes de la Escuela de Teatro logran ofrecer con plenitud toda la humana intensidad dramática de *Espectros*.

Muchos nos hemos preguntado por qué el profesor Gómez Obregón seleccionó para esta presentación de fin de curso precisamente *Espectros*, obra de matices psicológicos sutiles, y cuya profundidad radica en el turbio e íntimo drama que sobrecoge y ata a cada uno de sus personajes, en lucha vital por liberarse, por escapar del dolor y la ruina. Obra, en fin, capaz de poner en serias dificultades a actores calificados. El mismo Gómez Obregón se ha encargado de explicar el porqué de esa escogencia. Según su afirmación lo hizo por encontrarse en *Espectros*, armónicamente fusionados, todos los elementos teatrales capaces de estimular y

poner de relieve, a la vez, las capacidades histriónicas de quienes la realicen. En síntesis, es una dura prueba de fuego. Será el público, ya descendido el telón tras el último acto, quien califique y exprese si la prueba fue o no resistida con felicidad.

Aun cuando la obra *Espectros* tiene casi 68 años de haber sido escrita, es posible que su temática y la sustancia ideológica que la nutre, desconcierte algo a la concurrencia no familiarizada con el sentido y forma realista que orienta el drama isbeniano. La obra citada, pese a que plantea en aspecto aparentemente principal el caso de la herencia patológica, desnuda, por debajo de él, todo el crudo drama de la mujer víctima de una moral mistificada; de una mujer cuya vida —representación de la de millares y millares de mujeres— ha sido golpeada, estrujada por fuerzas crueles, surgidas de las mentiras e hipocresías que conforman una sociedad donde ella es base de la célula familiar. Esa señora Alving, martirizada por el yugo matrimonial que le fue impuesto, pero obligada por los prejuicios sociales a fingir felicidad junto a un hombre que es un lodo moral, luchando —viuda ya— por borrar la sombra que sobre su vida dejara el marido, anhelando rehacerse y liberar de la contaminación inmoral paterna a su hijo Oswaldo, pero cayendo vencida siempre por circunstancias tremendas, da el sumo doloroso del drama que soportan millones y millones de mujeres, en numerosos países, bajo el signo de la burguesía. Es hermana de la señora Alving de aquella Nora de *Casa de muñecas*, y de Elida la de *La dama del mar*, de Rita Allmers la de *El niño Eyolf*, y hasta de aquella dulce y sufrida Solveig, novia engañada de Peer Gynt. En todas y cada una de ellas, la injusticia y la mentira hacen carne propicia para hincar sus despiadados dientes. Algunas como Nora se rebelan y vencen, se salvan de ser muñecas, sólo «muñecas», pero

la sociedad no las perdona. Por algo en Alemania fue condenada *Casa de muñecas*, y obligado Ibsen a darle un final «feliz», el mismo con que nos la han presentado en el cine: Nora regresa al hogar a ser de nuevo en él un mero objeto. Otras, como la señora Alving, caen vencidas ante el derrumbe de todas las posibilidades de salvación, o como Solveig —encarnación de la poesía femenil— encuentran defensas en la esperanza de la dicha que ha de venir de alguna parte.

El tema de la mujer social de nuestro tiempo, bajo el signo de la burguesía fue preocupación constante de Ibsen; veía en ella el autor noruego, no sólo el elemento sobre el cual convergen las más duras injusticias, sino también una potencia de lucha a la cual animar y poner en marcha junto con los hombres de ideas revolucionarias.

No pocas personas han pretendido calificar de naturalistas a estos dramas de Ibsen, donde la conformación femenina en tránsito de rebeldía se muestra al desnudo; hasta hay quienes presentan a *Espectros* como su obra esencia dentro de esa tendencia. Nada más equivocado. Toda su labor, aun aquella de los últimos años como *El pato silvestre*, *La dama del mar*, están nutridas de un fuerte y sustancial realismo. El autor noruego al crear sus personajes no daba primordial importancia a los detalles formales; para él lo fundamental eran las situaciones dramáticas sufridas por el hombre a causa de factores sociales. Por eso, incisivo, muestra siempre a sus seres en lucha y oposición ideológica con un medio imperfecto.

Ligado profundamente a su pueblo y a su tiempo, atento a las luchas históricas que se desarrollaban en Noruega y fuera de ella, no sustrae nunca a sus personajes de esos combates. Siempre se muestran sosteniendo una dura contienda moral.

En la pequeña ciudad noruega de Skien nació Ibsen, un día de mayo de 1828. La ruina de su padre —quien fuera señor acaudalado— lo lleva, muy joven aún, a trabajar en una botica. La rutina del oficio no impide —a lo mejor la estimula— su sed creadora. Ligado por cariño profundo a su pueblo, sintiendo todas y cada una de sus palpitaciones, el joven Ibsen se vincula rápidamente a la vida política de su país, sometida a Dinamarca. Escribe versos de encendido jacobinismo en pro del proletariado noruego, combate periodísticamente a los escritores que —cual doloridas plañideras— propagandizan contra una literatura con contenido político. Para Ibsen el arte era un medio de combate. Así, como Balzac en Francia, desde los primeros momentos orienta su obra a fustigar todo cuanto de mentiroso y dañino trae en sí la burguesía capitalista, que en su país y por su tiempo, iniciaba su expansivo desarrollo. En vez de irse por la evasión plácida y resignadamente sufrida del romanticismo o del naturalismo, hacer del realismo norma y fin. Él afirma su presencia en obras que muchos han pretendido calificar de simbolistas, dada la figuración misteriosa, feérica de ciertos personajes, tal por ejemplo *La dama del mar*. Sin embargo, toda la sustancia de esta es de un realismo orgánico, toda ella expone una situación que es verdadera, a la vez que critica al estado de cosas que la provoca. El personaje femenino, Elida, mientras el marido la tiene junto a sí por la tiránica imposición, siente la angustia de la libertad y anhela fugarse con un misterioso personaje, de quien cree estar enamorada. Pero una vez el esposo le integra su libertad y la saca del yugo, formados por una falsa ética, ella ya no desea irse pues siente, así, que le ha llegado, por fin, el amor con toda su integral y saludable plenitud junto al hombre-esposo quien no es ya un tirano, un dueño, sino un esposo.

Para la Noruega donde se efectúa un renacimiento económico, a la vez que un florecimiento intelectual, junto con la gestación del movimiento independentista, la obra de Ibsen fue una ayuda y una orientación. Contribuyó ella a amalgamar más el espíritu nacional, a infundirle dinámica para posteriores luchas, siendo asimismo aportación poderosa para la depuración de la lengua patria. Era el danés el idioma que prevalecía hasta entonces, como producto del sojuzgamiento noruego a Dinamarca. Y fue precisamente la concurrencia a su obra de las mejores y más vitales sustancias y anhelos nacionales, lo que le infundió a ella contenido universal. Por eso, cuando trascienden la frontera, los dramas de Ibsen son acogidos con entusiasmo y asombro en toda Europa, provocando de inmediato una verdadera revolución en el teatro. La riqueza de sus elementos, el vigor de sus personajes, la intensidad ideológica con que penetra los problemas sociales más encubiertos por la hipocresía ambiental, hacen que marque un hito trascendente y conmovedor. Europa toda se admira y su moral de convencionalismos y engaños frunce el ceño. Ibsen, exiliado en Alemania, tiene que soportar los ataques más infames. Sus obras más calificadas son llevadas a la picota por quienes temen la crítica demoledora que llevan en sí. La ejemplar *Casa de muñecas* tiene que cambiar de nombre y hacerse *Nora* para poder ser representada, y eso con el final feliz que ya comentamos arriba.

Sin embargo, es tal el poder que alientan, fluyen de ellas tanta riqueza emotiva y tanta novedad teatral, que van quedando como abrevadero para los autores posteriores. Y puede afirmarse que de Pirandello a O'Neill, los más calificados talentos teatrales que le siguen, han bebido enseñanzas en sus fuentes ricas y poderosas. Es

él, con Shakespeare, el puente vigoroso que une a los grandes de la tragedia griega con los genios del drama moderno.

Pronto su presencia estará con nosotros desde la escena, que sea bienvenida. Ojalá contribuya a reafirmar un promisor porvenir para el teatro nuestro y para el entusiasmo vocacional de los jóvenes que ofrecerán *Espectros*.

Un actor llamado Rafael Briceño²

En Rafael Briceño se honra y estimula hoy la obra, la imagen y la presencia del actor venezolano, sobre cuyos hombros, sacrificios y esfuerzos, se ha ido estructurando nuestro teatro.

Actor que ha sabido y sabe del trashumante andar por los territorios de la patria, tanto por los geográficos como por los espirituales, y que ha ido siempre ofreciendo un poco el rostro de ella. El buen rostro y el triste. En Briceño está presente mucho del espíritu de esos actores del viejo teatro colonial de El Coliseo, que una vez representaron frente a Humboldt, y que luego se fueron con pasión popular a sembrar sacrificios, buscando la libertad tras la magra imagen de Bolívar.

Con Rafael Briceño ha ido y va el espíritu de nuestros cómicos de la lengua, de esos que llevaban de pueblo en pueblo el auto sacramental y los jerusalenes, y más tarde el sainete o la comedia breve, procurando siempre, entre el divertir y el reír, enseñar y concienciar un poco.

En él se personifica mucho de aquel, su antepasado, Adolfo Briceño Picón, merideño, médico, autor dramático, director y

² Texto leído por José Ignacio Cabrujas, en acto homenaje al actor merideño, realizado en el Teatro Municipal.

actor también; apasionado trotamundos, de atadillo al hombro y compañía de cómicos, pero capaz de llevar a otros suelos de América la presencia de nuestro teatro de mil ochocientos y tantos.

Suben con Briceño al tablado, siempre, la tenacidad, la seriedad de oficio y la mística teatrales que poseyeron el gran Teófilo Leal, Antonio Saavedra, Rafael Guinand, Ramón Zapata, Celestino Riera, Izquierdo y tantos y tantos de nuestros devotos de la escena. Ese oficio, esa tenacidad y esa mística la palpé en una ocasión en Briceño y me dieron la exacta dimensión de su estatura histriónica.

Celebrábase el Segundo Festival de Teatro Venezolano y era la noche del estreno de *Lo que dejó la tempestad*. En el teatro, entre los espectadores y muy cerca de mí, ocupaba un asiento Rafael Briceño. La obra se había iniciado entre nervios, preocupaciones y angustias, no sólo por ser día de estreno sino por algo más grave, el actor que debía hacer el papel de Ezequiel Zamora, con cuya aparición se iniciaban las primeras escenas del segundo acto, no había llegado al teatro, ni se localizaba en parte alguna. Bajo esa tensión concluyó el primer acto. El tiempo fluía con rapidez angustiante. Sonó el primer timbre para el segundo acto, todo era inquietud y expectativa tras el telón. La desmoralización era general. Sin la escena de Zamora la obra no podía ser entendida y quedaba comprometida no solamente ella sino todo el festival. Sonó el segundo timbre y la situación era igual de apremiante. Yo, presintiendo el derrumbe salí rápidamente del teatro para no oír la lamentable explicación del director. Cuando había avanzado algo más de una cuadra sentí que un joven corría hacia a mí, llamándome, mientras me anunciaba que el acto había comenzado. ¿Llegó el actor? Le pregunté... Creo que sí, díjome. Regresé presuroso a la sala. En efecto, el segundo acto transcurría

y bajo un efecto violento de grises, amarillo y oscuros. En escena Ezequiel Zamora, fulgurante, dialogaba enérgico y tenaz con Brusca la Rompe Fuegos. Yo estaba perplejo. ¿Por dónde y cuándo había llegado el actor perdido? ¡Pero... no era él quien hacía el Zamora! Agudicé vista y oídos y con asombro adiviné, más que descubrí, que en escena y frente a Brusca, estaba Rafael Briceño. El mismo que veía la pieza minutos antes desde una butaca. Enterado él de las atribulaciones que ocurrían tras de bastidores, fue a los camerinos y resueltamente se decidió a encarnar el papel del héroe federal, si alguien le apuntaba. Y lo hizo con dignidad y brillantez... Y el espectáculo y el festival pudieron continuar.

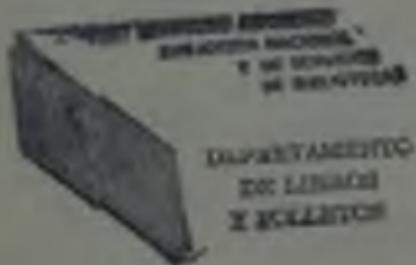
Ese es el Rafael Briceño, sustancia de teatro por todos los costados, a quien la gente del oficio, su gente, el público suyo y Venezuela, honran y aplauden hoy.

1980

Índice

Prólogo. Viento, candela y camino	7
Teatro y sociedad	11
El teatro en Venezuela: su trayectoria	23
Notas a una preocupación por nuestro pasado teatral	31
• Lo que encuentran los europeos en el Nuevo Mundo, en cuanto a arte dramático	34
• Qué hallan los peninsulares en venezuela	35
• La colonia y el teatro	38
Arte, teatro y política	43
El teatro como expresión de fe en los valores nacionales: ¿es posible? ¿cómo?	67
La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico y reflexión estética	73
El actor y su responsabilidad artística y social	79
Presencia de Ibsen	85
Un actor llamado Rafael Briceño	91

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres litográficos del
Instituto Municipal de Publicaciones
durante el mes de mayo de 2016
Caracas-Venezuela*





Alcaldía
de Caracas

Jorge Rodríguez
Alcalde

Higinia Arellan
Presidenta de Fundarte

Consejo Directivo

Gustavo Pereira

Alberto Rodríguez Carucci

Zuleiva Vivas

Nelson Guzmán

Carmen Jiménez

Saúl Rivas Rivas

Xavier Sarabia

Secretario General

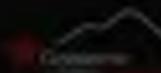
Vanelis Varela

Gerente de Publicaciones

Leonardo Perdomo Vargas



Ministerio
de Cultura



César Rengifo afirma: «Creo en el arte en función de humanidad, por eso tanto mi pintura como mi teatro y las letras se orientan a expresar sentimientos, pasiones y conflictos del hombre en acción perenne de perfeccionamiento. Como artista e intelectual venezolano creo y siento que debo expresar a mi pueblo, por ello persigo, dentro de formas nacionales, aquello que como síntesis esencial une nuestro espíritu a lo universal. Lograr eso a cabalidad es mi tarea fundamental y por lo cual estudio y trabajo día a día».

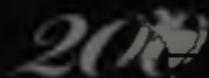
Como pintor, dramaturgo, ensayista, profesor y periodista no existe incompatibilidad en el trabajo, ninguna actividad es ajena a la otra. Estos *Apuntes teatrales* reflejan una integra y clara aptitud de la necesidad del hombre en su proceso evolutivo, dejar huella a través de la representación.

César Rengifo en estos ensayos deja entrever que el teatro ha estado presente en el desarrollo de la humanidad. En su arte y su pensamiento ideológico nunca se olvidó del pueblo y su gente como única fuente de sustentación de las grandes empresas del pensamiento humano. La reflexión y el recuento histórico sobre el teatro están presentes en este conjunto de ensayos escritos a partir de 1947.

Estos *Apuntes teatrales* tienen como planteamiento el desarrollo de la historia universal como escenario de las grandes transformaciones sociales y políticas. César Rengifo es el intelectual orgánico y nos plantea que la tarea del artista debe ser la de contribuir con su obra al fortalecimiento y el desarrollo de ese espíritu. «En cuanto al teatro, creo que ha de ser el producto de la integración y afirmación nacional que se viene cumpliendo desde que existimos como conglomerado con caracteres propios».



Gobierno
Bolivariano
de Venezuela



PATRIOTAS UNIDOS
SABEMOS VENCER