

LA TAREA DE HISTORiar EL TEATRO VENEZOLANO

Leonardo Azparren Giménez

RESUMEN

En la perspectiva de considerar la práctica teatral como un hecho histórico y un hecho artístico, este artículo plantea los problemas que deben ser afrontados para historiar el teatro venezolano y, en consecuencia, periodizarlo como hecho histórico y estudiarlo como sistema lingüístico. Para la discusión, propone una periodización tomando en cuenta la necesidad de emplear criterios diacrónicos y sincrónicos.

Palabras clave: historia - práctica teatral - período - sistema - lenguaje - continuidad - cambio.

ABSTRACT

The practice of theatre is a historic fact and an artistic act. The article, in that perspective, presents some problems that must be solves for to narrate the history of Venezuelan theatre and to study it as a linguistic system. For the discussion, the article proposes a periodicity that need diacronical and sincronical criterions.

Keywords: history - theatrical practice - period - system - language - continuity - change.

Antes y después de 1958

Después de caer la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, el 23 de enero de 1958, y en los años ascendentes de la democracia, surgieron opiniones concluyentes y excluyentes que condenaron al pasado por cruel, por su pobreza material y por la incultura secular que comenzaba a ser superada gracias a la naciente democracia. Era explicable esa actitud, si recordamos que éramos muy ignorantes de nuestra historia, en particular de nuestra historia cultural, y teníamos muy limitado acceso a la cultura mundial.

Entonces surgió la opinión de que el teatro venezolano comenzaba a mediados de la década de los cuarenta o, con preferencia, en 1958. Todo el teatro anterior habría sido esporádico y, en general, sin presencia constante en la cultura venezolana. Ese punto de vista se ha repetido, incluso en intentos de vincular trayectorias personales con cambios importantes en el teatro venezolano.

Estas opiniones significan que la generación teatral que surgió en 1958 no se sintió vinculada ni heredera del pasado. Afirmar que nuestra práctica teatral fue esporádica hasta 1958, y que entre 1945 y 1958 se gestó y comenzó el teatro venezolano, es una opinión no respaldada por un análisis histórico. Abre, sí, interrogantes sobre la trascendencia del cambio histórico ocurrido ese año en el país y, en consecuencia, sobre el que hubo en el teatro. Pero las abre sobre lo que ha sido la práctica del teatro venezolano en los últimos cuarenta años como continuidad de un proceso histórico, que sólo se comprende en correlación con, por lo menos, el período anterior.

Por eso debemos averiguar qué se inició en 1958 y por qué, su relación con el pasado y su influencia en las décadas siguientes. Dicho en otros términos, el estudio del teatro venezolano contemporáneo, entendido por tal el posterior a 1958, supone reconocer que es una práctica artística *en* una historia.

* * *

Manuel Caballero (1998:113) denomina «Crisis de la democracia y del modelo cultural» el cambio sucedido en 1958, y afirma:

«Cuando hablamos de crisis de la democracia no nos referimos solamente a sus aspectos políticos, sino al hecho de que el planteamiento y la particular solución encontrada a la crisis política abrieron el campo para algo muchísimo más significativo, y es la presencia de una sociedad capaz de absorber los cambios que se producirán en los años sesenta, que serán acaso los más profundos en todo el siglo veinte y quién sabe si en toda su historia republicana. Para

decirlo de una manera más clara y precisa, la democratización del sistema político venezolano hizo apta a la sociedad para aceptar los cambios provenientes de afuera, para que el país no llegase con demasiado retraso al proceso de ruptura que hace de la época abierta con los años sesenta el inicio de una nueva etapa de la historia universal».

Con base en estas ideas, es tentador afirmar que el teatro venezolano posterior a 1958 es tan distinto al de las décadas anteriores, que hasta ese año careció de importancia histórica. Pero el estudio de la historia no es axiomático. Los hechos históricos responden a motivaciones profundas de los grupos sociales que es necesario conocer y estudiar.

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

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

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

Historiar el teatro

Nuestro punto de partida son los conceptos de historia y arte.

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

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

La historización «mueve» la práctica teatral y la hace relativa a sus condiciones sociales y teatrales de producción; además, revela la significación de sus signos, códigos y su ideología. Es crucial este movimiento revelador, porque historiar la práctica teatral es considerarla una práctica global que incluye el texto dramático, la puesta en escena, la circulación y la recepción.

Por su naturaleza artística es un sistema de signos y símbolos que representa y comunica al espectador formas verbales y visuales placenteras sobre la experiencia humana. La cualidad enunciativa del sistema lo hace un lenguaje, un discurso que tiene motivaciones e intenciones artísticas propias de la ideología artística que la inspira, por las que los signos y símbolos son un todo coherente. Por consiguiente, historiar el teatro es historiar un sistema social y artístico discursivo.

Como señala Saussure (1980:221), el lenguaje parte de lo arbitrario del signo, en el que «*el espíritu consigue introducir un principio de orden y de regularidad en ciertas partes de la masa de signos*». Esa parte ordenada de la masa de signos es el lenguaje, y el acto de organizarlos es un hecho social (193):

«El hecho social es el único que puede crear un sistema lingüístico. La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso generales.»

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

Es decir, siendo el lenguaje de la práctica teatral «*una jerarquía relacional*» de signos y símbolos de naturaleza social, le es aplicable el principio saussureano de la doble cara del fenómeno lingüístico (1980:50):

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

Siendo individual y social es creación del genio de un artista y del imaginario colectivo de los grupos sociales, de los que es una visión personal. Siendo actual y producto del pasado, la actualidad del teatro es diferente a su pasado, pero como consecuencia suya contiene rasgos que permanecen y le otorgan una continuidad que le da identidad a través del tiempo.

Como procedimiento provisional es legítimo estudiar por separado las partes del sistema para comprender mejor su coherencia interna necesaria. Las relaciones necesarias que dan orden, regularidad, coherencia interna y una jerarquía relacional a los componentes de un sistema abren la posibilidad de organizar las relaciones dentro de un sistema en sistemas, subsistemas, microsistemas, elementos, etc.

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

* * *

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

El período remite terminación y comienzo en el tiempo, y la ruptura que se da está vinculada a la noción de crisis. En este sentido Manuel Caballero considera (1998:2 y 10-11) que la crisis es un «*momento decisivo de la sociedad o de la conciencia*», siempre ligado a «*un juicio, una escogencia y también a un cambio*» y a tres ideas, «*la de discernimiento, la de culminación y [...] la de catástrofe*». Añade otras características: a) son momentos cruciales; b) son el paso de una situación de normalidad a una de anormalidad; c) es necesario que los cambios que produzcan se revelen irreversibles; d) tienen ubicabilidad temporal. Momento, paso, cambio y ubicabilidad refieren un acontecer histórico delimitado, que al ser tal en el tiempo acepta ser definido como período histórico.

Habida cuenta, la doble naturaleza artística e histórica de la práctica teatral, tomaremos en consideración otro aspecto. En tanto práctica artística, debemos tener presente la evolución interna de sus formas y por qué constituye un sistema. Como práctica histórica, debemos tener presente que sus cambios externos y su continuidad en el tiempo no se dan en el vacío, sino en correlación

con marcos sociales. Son dimensiones distintas e inseparables de la práctica teatral con una sola significación total. Historiar el teatro es imposible sin considerar al unísono ambas dimensiones.

Podemos concluir que la práctica teatral es un sistema en, desde y para una sociedad; tiene un tiempo y un espacio propios en la historia de esa sociedad; contiene un imaginario colectivo sobre ella; simboliza los valores, mitos y creencias de sus grupos sociales a lo largo de su historia.

Desde hace más de una década, en los estudios sobre teatro latinoamericano se aplican criterios de esta índole. Juan Villegas (1990, 1992 y 1997) y Fernando de Toro (1987) han hecho proposiciones importantes para encontrar un método general aplicable al teatro latinoamericano. Nos ocupamos en forma preliminar del problema en dos oportunidades (1996 y 1997), con el objeto de introducir la discusión en nuestro ambiente. El problema lo resumió Juan Villegas (1990:277) de la siguiente manera:

«Escribir una historia del teatro latinoamericano supone asumir una posición con respecto al pasado de América Latina, implica proponer un comportamiento en el presente y, finalmente, conlleva querer influir en el comportamiento de las nuevas generaciones en el futuro. Una breve revisión de las historias o de estudios diacrónicos sobre el teatro hispanoamericano hace evidente la falta de un modelo que permita establecer una relación coherente entre las coordenadas sincrónicas y las diacrónicas, que considere la especificidad del objeto teatro o del discurso teatral, y que establezca la interrelación entre las transformaciones de los discursos teatrales y las transformaciones socio-históricas.»

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

Historiar el teatro venezolano

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

Esta doble tarea ilustra la magnitud del problema de historiar el teatro venezolano. Exige considerar las correlaciones entre los componentes del sistema y las de éste con los períodos históricos. Es decir, para comprender las correla-

ciones entre las series de variables de la práctica teatral y las de los marcos sociales para detectar los cambios y los momentos de ruptura que dan paso a nuevos períodos históricos en los que cambia la práctica teatral.

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

Las dificultades se aclararán y resolverán en la medida en que propongamos períodos e identifiquemos las causas de sus inicios y cambios. Para orientar una discusión en torno a la tarea de historiar nuestro teatro hemos fechado cuatro períodos históricos y dos transiciones, sin ocuparnos aún de las variaciones internas del sistema y de los discursos de cada período, con el único propósito, por ahora, de señalar la ubicación histórica de lo sucedido a partir de 1958:

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

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

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

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

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

Período *Nuevo Teatro* 1958-?: Período en el que son nacionalizadas las tendencias teatrales mundiales, dando origen a un teatro experimental audaz y ecléctico. El **modelo social democracia/petróleo** (Azparren Giménez 1994:73-101) posibilita cambios radicales con conciencia histórica y artística de la dramaturgia y de la escena. En los primeros diez años surgen los paradigmas de la escritura dramática y de la puesta en escena que definen el período.

Esta periodización rescata el sistema teatral con sus cambios históricos, y desmiente que antes de 1958 la actividad teatral fue esporádica y sin presencia significativa en la sociedad venezolana o que apareció en los cincuenta.

Se observará que no establecemos vínculos mecánicos rígidos con los cambios políticos. Por ejemplo, el cambio del período colonial al nacional no está atado a 1810 y 1811 cuando se inició la independencia. Tampoco atamos

el reacomodo y el repliegue de 1910 con el inicio del castro-gomecismo en 1899. Pero la transición de 1945 y el nuevo teatro iniciado en 1958 sí están vinculados con el intento frustrado de democratización de aquel año y con la instauración del modelo social democracia/petróleo, hoy en crisis.

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

Referencias bibliográficas

- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1994) *La máscara y la realidad*. Caracas, Fundarte.
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1996) *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas, Monte Ávila.
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1997) *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas, Alfadil.
- CABALLERO, Manuel (1998) *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Caracas, Monte Ávila.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1980) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada.
- TORO, Fernando de (1967) *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna.
- VILLEGAS, Juan (1990) «Modelos para la historia del teatro latinoamericano». En Fernando de Toro (editor), *Semiótica y teatro latinoamericano*, pp. 277-289. Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
- VILLEGAS, Juan (1991) «De canonización y recanonización: la historia del teatro latinoamericano». En Peter Roster y Mario Villegas (editores), *De la colonia a la postmodernidad, teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna / IITCTL.
- VILLEGAS, Juan (1997) *Para un modelo de historia del teatro*. Irvin, Ediciones de GESTOS, California.

Leonardo Azparren Giménez

Magister en teatro latinoamericano y licenciado en filosofía, ambos de la UCV. Profesor asociado, a dedicación exclusiva en la Escuela de Artes. Premio a la investigación teatral «Armando Discépolo» 1999 de la Universidad de Buenos Aires; ex presidente de la Fundación Teresa Carreño; miembro del comité de redacción de la revista *Escritos*; miembro del comité asesor del Grupo de Estudios Argentinos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Últimas publicaciones: *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos* (Alfadil, 1997); *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Monte Ávila, 1996); *La máscara y la realidad* (Fundarte, 1994).