

Dos modelos de teatro histórico: *El Gran Bolívar* de Francisco A. Lugo y *El General Piar* de Alejandro Lasser

MARÍA DE LOS DOLORES GALVE DE MARTÍN
(Escuela de Idiomas Modernos)

RESUMEN

Este artículo recoge el análisis textual de dos piezas de teatro escritas en la primera mitad del presente siglo: *El Gran Bolívar* de Francisco A. Lugo y *El General Piar* de Alejandro Lasser. Dos aspectos se han privilegiado en el curso del análisis: la forma literaria, el lenguaje, y la reescritura de la historia que proponen ambas obras. Para el estudio del segundo aspecto, se ha partido de ciertas proposiciones teóricas que provienen, fundamentalmente, del campo de estudio de la novela histórica. Escritas con apenas una diferencia de veinte años, estas dos obras bien pueden constituirse en dos modelos, diametralmente opuestos, de teatro histórico.

Palabras clave: TEATRO VENEZOLANO, ANÁLISIS TEXTUAL, HISTORIA, FICCIÓN

ABSTRACT

In this article, the textual analysis of two theater plays that were written in the first fifty years of this century: *El Gran Bolívar* by Francisco A. Lugo and *El General Piar* by Alejandro Lasser is presented. Two aspects are developed in the analysis: the literary form, the language, and the vision that these works offer about historical events. In order to study the second aspect, some theoretical proposals of the historical novel have been taken into consideration. These two works, published within a difference of twenty years, can be considered as two opposite models of historical theater.

Keywords: VENEZUELAN THEATER, TEXTUAL ANALYSIS, HISTORY, FICTION

Reproducción por imitación, verosimilitud, conceptos claves de la *Poética* de Aristóteles, obra en la que el filósofo analiza y establece pautas para lo que él considera el género literario más elevado: la tragedia; conceptos que han marcado buena parte de la producción literaria ficcional de la civilización occidental. Si la obra literaria de ficción reproduce por imitación, se enmarca dentro de lo verosímil, extrae la savia de lo que, de acuerdo con la crítica más actual, los semióticos llaman contexto y los sociocríticos, extratexto, con más razón, el contexto o el extratexto es el nutriente fundamental de ciertas obras que llevan el sello de históricas. La novela y el teatro, muy especialmente, se han servido de acontecimientos históricos como fuente de inspiración.

El teatro histórico es una modalidad de la dramaturgia de larga data, piénsese en ciertas tragedias de Shakespeare. En el caso concreto de Venezuela, junto con un teatro de corte mayoritariamente extranjerizante, al decir de algunos críticos, nace, muy tempranamente en el siglo XIX, cuando aún la nación no había nacido, el teatro nacional. No hay duda de que Andrés Bello y su obra *Venezuela consolada* escrita en 1804, marcan el primer hito en la historia del teatro venezolano. En este siglo, nace también una modalidad de teatro nacional: el teatro histórico. César Rengifo (s/f) y Susana Castillo (1980) coinciden al afirmar que el primer autor nacional de esta modalidad es el merideño Adolfo Briceño Picón, algunas de cuyas obras, *El Tirano Aguirre*, *Ambrosio Alfinger o los alemanes en la conquista de Venezuela*, prefieren el tema histórico. Briceño Picón no será el único cultivador de la modalidad. Vicente Nicolao y Sierra, Manfredo, considerado uno de los autores más prolíficos del siglo pasado, escribe una obra histórica, *Antonio de Guzmán o Recuerdos de 1812 en América*, que alcanzó gran éxito fuera de nuestras fronteras. Juan José Churión (1991), a pesar de compartir la opinión, un tanto generalizada, sobre la pobreza de la producción dramática nacional, ofrece, en la última parte de su obra, el nombre de unos cuantos autores del siglo pasado, y de unas cuantas obras cuyos títulos nos dejan adivinar una temática de

corte histórico. A pesar, pues, de nuestro supuesto «desarraigo» y a pesar, también, de nuestros convulsionados acontecimientos históricos, ¿o gracias a ellos?, hay ya, en el siglo XIX, producción dramática de carácter nacional y de sello histórico.

Y la tradición continúa en este siglo y en sus primeras cinco décadas, décadas vistas también con cierto recelo por algunos críticos¹. En estos años, se escriben dos piezas teatrales, *El Gran Bolívar* de Francisco Aniceto Lugo y *El General Piar* de Alejandro Lasser, que son muestras de dos formas de hacer teatro histórico. Cabría aquí preguntarse qué es el teatro histórico, cuáles sus características y objetivos. A pesar de que se puede afirmar que el teatro histórico es una producción literaria anterior a la novela histórica, es nada o muy poco lo que se ha teorizado sobre esta modalidad teatral. La novela, por el contrario, ha corrido con más suerte. Tal vez, debido a que, en los actuales momentos, la llamada novela histórica conoce un auge espectacular, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, algunos críticos se han dedicado a revisar y a analizar esta forma novelesca. A falta, entonces, de una teoría propia del teatro histórico, partiremos de los principios de la novela histórica, pues consideramos que son válidos para iniciar el estudio de obras teatrales de corte histórico.

Menton (1993) inicia su definición de novela histórica señalando que, de forma general, toda novela es histórica, pues «*capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos*» y termina afirmando que esta realidad es todavía más viva en la novela latinoamericana que en la europea o la norteamericana, ya que nuestra novela se ha caracterizado, desde sus inicios, «*por su obsesión por los problemas sociohistóricos más que por los psicológicos*» (Menton, S., 1993:31-32). Ahora bien, frente a la necesidad de precisar el concepto de novela histórica, Menton se coloca al lado de Anderson Imbert,

¹ Azparren (1967) es uno de los críticos que considera que el teatro nacional debe estudiarse a partir de 1945, momento en el que llegan a Venezuela varios dramaturgos que van a dar forma e impulso a nuestro teatro.

para quien las novelas históricas son aquellas que «*cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista*» (citado por Menton, S.,1993:33). De esta manera, quedan fuera del concepto de novela histórica las novelas testimoniales o aquellas que se inician con anterioridad al período vivido por el novelista, pero que alcanzan el presente del autor. Márquez Rodríguez (1996) critica severamente esta definición y considera que la novela histórica debe llenar dos condiciones: ser novela, es decir, creación del novelista y estar basada en hechos históricos. La mayor o menor distancia con respecto al presente del escritor no es razón para negar el carácter histórico de una novela.

La novela histórica se inicia con el escocés Walter Scott, quien, a partir de 1815, escribe novelas de este tipo. Muy especialmente, *Ivanhoe*, escrita en 1819 y ampliamente difundida en Europa y en América, va a fijar las pautas y a convertirse en el modelo. Márquez Rodríguez (1996) considera que la novela histórica tiene cuatro rasgos fundamentales. En primer lugar, el telón de fondo de la novela es estrictamente histórico. Se narran hechos históricos y aparecen personajes históricos claramente identificados. En segundo lugar, la anécdota ficticia se encaja sobre el telón de fondo histórico. Personajes y hechos pertenecen a la inventiva del novelista, sin embargo, podrían haber existido, pues se amoldan perfectamente al marco socio-histórico. En tercer lugar, aunque no es indispensable, en muchas novelas históricas, un episodio amoroso suele ocupar una de las líneas centrales de la ficción. Por último, y aunque la ficción ocupa el primer plano y el marco histórico es el contexto, existe una relación íntima entre ambos planos: acontecimientos, personajes y hasta desenlace son el producto de la interacción de lo ficticio y de lo histórico.

Este esquema tradicional sufre un cambio en 1826. Alfred de Vigny, en ese año, escribe una novela, *Cinq-Mars*, sobre el reinado de Luis XII de Francia, que altera el esquema de Scott. En esta novela, los grandes héroes históricos ocupan el primer plano mientras que los personajes y los hechos ficticios pasan al segundo plano.

Por un hecho totalmente del azar, 1826 marca, también, el nacimiento de la novela histórica tradicional en América Latina². En ese año, se publica en México, una novela, *Xiconténcalt*, de autor anónimo, muy posiblemente mexicano, novela que no obedece al esquema de Scott, pues los personajes y los acontecimientos históricos relacionados con la conquista de México ocupan un lugar relevante, y esto sin descuidar la parte ficticia, la parte de creación. La novela histórica latinoamericana surge, entonces, rompiendo esquemas e inaugurando una nueva forma de novelar la historia.

Los dos críticos antes señalados, Menton (1993) y Márquez Rodríguez (1996) coinciden al señalar la diferencia que existe entre la historia como ocurrencia veraz y auténtica y la historia escrita³. Nuestro conocimiento del pasado lo adquirimos a través de la historia escrita y la historia escrita es la versión que dan los historiadores de lo ocurrido en el pasado. En consecuencia, en la historiografía hay la presencia inevitable de la subjetividad. En este sentido, el discurso histórico y la novela histórica se asemejan: tienen un valor interpretativo, son formas de lograr un acercamiento al pasado y, en muchas ocasiones, hacer que el presente adquiera sentido a través de la revisión del pasado.

Muy poco o nada, decíamos antes, es lo que se ha escrito sobre teoría del teatro histórico. Dentro de ese poco, Rodolfo Usigli, dramaturgo mexicano, publica en 1965 una obra histórica, *Corona de Luz. La Virgen*. A esta obra le preceden dos prólogos, escritos en 1964, en los que Usigli explica el proceso creativo –sus dudas y temores por penetrar en un tema histórico, sin ser historiador, y crucial para los mexicanos– y su fin primordial: brindar una muy peculiar visión

² Menton (1993) reconoce dos períodos en el desarrollo de la novela histórica en Latinoamérica: la novela histórica tradicional que se desarrolla entre 1826 y 1949, y la nueva novela histórica que se inicia con la publicación en 1949 de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, aunque reconoce que el verdadero auge de la nueva novela se inicia en 1979.

³ Menton (1993) cita a dos críticos, H. White y M. Krieger, quienes en 1973 y 1974, respectivamente, señalaron el carácter interpretativo y ficticio de la historia.

de la aparición de la Virgen de Guadalupe⁴. Así, al escribir teatro histórico, este autor se propone: «*un examen y una revisión de los acontecimientos históricos en forma diversa de los que le conceden los historiadores en general*» (Usigli, R., 1965:57). Además, Usigli declara la absoluta independencia del dramaturgo para seleccionar y organizar los elementos históricos en función de los objetivos que persigue.

Con estas breves pautas teóricas, que nos brindan, fundamentalmente, los teóricos de la novela histórica, pasamos a estudiar las características y la visión histórica que nos brindan las dos piezas venezolanas de teatro histórico que hemos señalado anteriormente.

EL GRAN BOLÍVAR

El Gran Bolívar es un poema dramático, escrito por Francisco A. Lugo⁵ y publicado en Maracaibo en 1925. La obra está estructurada en cinco actos, cada uno dividido en un número variable de escenas: el primer acto tiene una sola escena mientras que el tercer acto tiene trece. Cada uno de los actos reescribe acontecimientos históricos de singular importancia, relacionados con el proceso independentista.

El primer acto recrea el juramento de Bolívar en el Monte Sacro en 1805. El segundo se desarrolla el jueves santo de 1812, día en el

⁴ La caótica situación de México en los primeros años de la conquista, relatada a Carlos V por un soldado y un monje que acuden a España en busca de ayuda, no tiene más que una salida: un milagro. El monarca español encomienda a Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, la preparación del milagro. El milagro preparado, casi podría decirse, la obra de teatro, debía ocurrir el 31 de diciembre de 1531. Unos días antes el «verdadero» milagro ocurre. Fray Zumárraga hará creer a la corona que todo sucedió según se había planificado. Las consecuencias últimas no serán las esperadas: mientras que el milagro buscaba unificar a México y someterlo a la corona, la unión y la identificación de los mexicanos en torno a la Virgen de Guadalupe marcan el inicio de la patria mexicana y su posterior separación del imperio.

⁵ En el *Diccionario general de la literatura venezolana* (1987), Lugo aparece reseñado como poeta, ensayista y novelista. De acuerdo con las obras que allí se citan, este autor solamente escribió esta pieza de teatro. A la misma conclusión se llega al consultar la obra de Carlos Salas (1974). Lugo, por su parte, declara, extrañamente, que «la obra que el autor saca hoy a la luz es la primera en su género que se publica en Venezuela por un venezolano» (Lugo, F.A., 1925:8).

que Caracas fue materialmente destruida por un terremoto. El terremoto, castigo divino por las pretensiones de los patriotas, es el tema central de este acto. El tercero retoma los acontecimientos de Puerto Cabello de 1812, la pérdida de esta plaza y el intento de asesinato de Bolívar. El cuarto tiene como escenario la casa de El Libertador en Patilvica, Perú, en 1824. En este acto, Bolívar planifica la Campaña de Perú y sueña con la independencia de este país. Sin embargo, la escena más extensa de este acto, la primera, la ocupan los largos parlamentos de oficiales y soldados que cantan las glorias de las campañas y de las victorias del ejército venezolano. El quinto y último recrea el atentado de Bogotá de 1828, nuevo intento de asesinato de El Libertador.

Paralelamente a los sucesos históricos, a partir del segundo acto y hasta el último, el quinto, se desarrolla una historia pasional entre dos personajes ficticios, el soldado negro Juan y Carmen la Española, historia que recuerda fuertemente la ópera *Carmen* de Bizet y que constituye un evidente ejemplo de intertextualidad, la reescritura de una obra dentro de otra obra⁶. En este caso no será el celoso don José el que apuñale a Carmen la Cigarrera, será Carmen la Española, realista confesa, quien clave su puñal en el pobre soldado negro Juan. Las ardientes declaraciones de amor de Carmen y sus continuos esfuerzos para seducir a Juan y convertirlo en espía y traidor se desvanecen ante el patriotismo del soldado que prefiere la muerte antes que la traición.

Los personajes, cuya lista aparece en las páginas iniciales de la obra, son en su gran mayoría personajes históricos. En ella actúan Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Manuelita Sáenz, el general Urdaneta, Joaquín Mosquera, y otros muchos militares y civiles que participaron en los acontecimientos de Puerto Cabello y en los de Bogotá.

⁶ Menton (1993) señala que la intertextualidad es uno de los rasgos de la nueva novela histórica. Con esta observación no pretendemos, bajo ningún concepto, ubicarla dentro de esta tenencia.

Varios aspectos de *El Gran Bolívar* merecen especial atención para llevar a buen término la discusión sobre las características de la obra y su carácter histórico. Lo primero que llama la atención de esta pieza, escrita ya bien entrado el siglo XX, es el lenguaje. El prólogo de la obra es un poema, en el que el autor se instituye en moderno Orfeo:

Yo tengo una flauta de oro encantada
de piedras preciosas con arte adornada
que una tarde bella, cuando yo nacía,
me la trajo el hada de la Primavera,
para que en mis manos por siempre tuviera
todos los portentos de la Poesía (p. 10).

Además del prólogo, la obra en su totalidad está escrita en verso. Los parlamentos del primer acto, en el que intervienen Simón Bolívar y Simón Rodríguez, están escritos en versos alejandrinos. Otro tanto ocurre en la mayoría de los parlamentos de Bolívar en el segundo acto. A partir del acto tercero, las intervenciones de Bolívar sufren una significativa reducción, pues el personaje queda casi convertido en simple presencia. Aun en estos actos, predomina el verso alejandrino en los parlamentos de cierta magnitud. Lo peculiar del lenguaje de los personajes históricos principales no termina aquí. La prosopopeya y la grandilocuencia marcan las intervenciones de El Libertador y las de su maestro. Los parlamentos están inundados de referencias a la mitología clásica, Febo, Ceres; a autores clásicos, Virgilio; a los grandes guerreros de la antigüedad clásica, Constantino el Grande, Augusto, Trajano, César. Al mismo tiempo, numerosas estrofas están dedicadas a la exaltación de la naturaleza. Un pequeño fragmento del primer acto puede testimoniar algunos de nuestros señalamientos:

BOLIVAR

(Observando el campo con fruición)

¡Oh, qué bello es el campo, frutivo y sugerente!
Verdeguean las viñas cual grandes esmeraldas
bajo el oro del Sol, que brilla en Occidente!

Al mirar los viñedos, bajo el azur fulgente,
me parece que miro del Avila las faldas,
tan verdes y lozanas como estos campos bellos
que de Febo resaltan a los claros destellos. (p.15)

Los versos de arte mayor, por lo general, están reservados para las grandes figuras. Los endecasílabos y los heptasílabos proliferan en los parlamentos del resto de los personajes. Sin embargo, en algunas ocasiones, en el caso de los parlamentos finales de Carmen y Juan del último acto, en el que se resuelve el drama pasional, y en la arenga final del moribundo teniente Ibarra, quien sacrifica su vida en defensa de la de Bolívar, aparecen los alejandrinos junto con versos de arte menor. La grandilocuencia del discurso cubre también las intervenciones de humildes personajes como el soldado negro Juan o el soldado mestizo Pablo. En el caso de Juan, el saber y la retórica quedan explicados en esta estrofa:

JUAN

Juan, pensativo

¡Oh, qué tiempos aquellos de juventud sin norte!
Un cura me enseñaba Latín, Filosofía,
Literatura y mucha sabia teología.
Era grosero entonces y rústico mi porte.
Estudí con afán, aprendí muchas cosas,
Retórica entre otras, y en los libros franceses
se apasionó mi alma por el Jacobinismo (...) (p. 48)

Aun las indicaciones escénicas llevan tales marcas de prosopopeya que, muy posiblemente, causarían problemas a más de un «metteur en scène». Del acto primero, de la escena del Monte Sacro, se puede entresacar un ejemplo:

La Ciudad Eterna, en que se miran descollar los edificios monumentales y sin olvido de los Césares, aparece aureolada de un nimbo de oro y púrpura, como si evocase, entre el efluvio de la tarde, la grandeza pomposa y exuberante de los soberbios días de Augusto y de Trajano. Se diría que flota en el ambiente el áureo polvo ensangrentado de todos los triunfos de Roma, y que la vieja ciudad de los Horacios se entrega ensimismada a sus recuerdos. (p. 12)

En la «Autocrítica», que aparece en las primeras páginas de la obra, el propio Lugo confiesa la razón de la elección del lenguaje de su pieza teatral: *«a una figura egregia como la de Bolívar la prosa no le cuadra (...) la elevación del verso debe estar en correlación muy íntima con la magnitud de los grandes personajes»* (Lugo, F. A., 1925:8).

Otro de los aspectos singulares de esta obra es el tratamiento de los personajes principales. Los principales personajes ficticios, Carmen la Española y el soldado Juan, están enmarcados en la estética romántica, recordemos que la ópera de Bizet pertenece al período romántico. Son personajes ficticios, pero con fuerza humana, que se debaten en un mundo de pasiones.

Numerosos son los parlamentos de Juan y de Carmen en los que se ponen de manifiesto sus principales sentimientos: el amor pasional de Juan, el amor y la fidelidad o infidelidad por la causa por la que luchan. Un fragmento de uno de los diálogos entre ellos puede servir de ejemplo:

CARMEN

¿Con tus palabras engañarme piensas acaso
y hacer que aparte de mi camino mi firme paso?

JUAN

Es que me turbas, porque te adoro
más que a la gloria, la luz y el oro,
y espero amante que por España
ilusionarme no más pretendas, (...)
Hoy Venezuela brilla en mi mente
como la estrella del heroísmo
que alumbra airosa con su civismo
todos los pueblos del Continente!

CARMEN

Infame! Y así has jurado
la España servir constante?

JUAN

Perdona! Estaba engañado. (p. 72)

Bolívar, personaje histórico, en contra de lo esperado, pierde casi desde el comienzo de la obra su carácter humano. Y esto tiene una finalidad clara y precisa. Salvo la actuación del personaje en el primer acto, las apariciones de Bolívar son realmente fugaces. Pareciera que no está inmerso en los acontecimientos, sino colocado más allá de cualquier intervención terrenal. De hecho, su actuación y sus parlamentos, a partir del segundo acto, se reducen significativamente, hasta convertirse en simple presencia muda en el último acto. No hay, en ningún momento, trazas de tratamiento psicológico o sociológico de esta figura. Si en el primer acto Bolívar todavía actúa, es una presencia humana, desde las indicaciones escénicas finales de este mismo acto —«(queda en actitud escultórica, con la diestra armada suspendida en desafío mientras un haz de luz brilla en la punta de su espada)»— y, muy especialmente, a medida que transcurre el tiempo y se desarrollan los demás actos, Bolívar pierde su condición humana y comienza a petrificarse, a adquirir poses escultóricas, a ser la representación, pétreo o bronceo, de un ídolo o de un dios, cuya sola presencia omnipotente todo lo llena y todo lo abarca. Las indicaciones escénicas que cierran la obra son particularmente elocuentes de este tratamiento:

(...) llega el Libertador en su caballo blanco, con botas de campaña, de bicornio y con la espada envainada. Le precede la gloriosa bandera venezolana, hecha de pura seda y con escudo. Al llegar, rompe soberbiamente la catarata de armonía del Himno Nacional, todo el mundo se pone firme, y el Libertador se descubre saludando con el bicornio en la mano, en una actitud semejante a la presentada por el famoso bronce de la Plaza Bolívar de Caracas.

El Gran Bolívar de Lugo es, entonces, una obra teatral que arrastra hasta el siglo XX la estética decimonónica. Aquí se conjugan neoclasicismo y romanticismo, el drama grandilocuente, los largos y retóricos parlamentos en versos de métrica mayor, las poses estatuarias. La escogencia de estas particularidades estéticas están dirigidas a contribuir con la mitificación y la sacralización del héroe. Esta intención se corresponde con la tradición que se inicia en el período guzmancista, con ocasión del centenario del nacimiento de El

Libertador, más que con el deseo de representar la dimensión histórica de Bolívar.

EL GENERAL PIAR

Esta pieza teatral de Alejandro Lasser⁷, escrita en 1945 y publicada en Caracas en 1946, está estructurada en tres actos y nueve cuadros. En estos tres actos, se despliegan los acontecimientos históricos que se inician con la victoria de Piar en la Batalla de San Félix, en abril de 1917, y finalizan con su fusilamiento en octubre del mismo año en Angostura.

De los veinte personajes principales de la obra, diecisiete son personajes históricos. Además de Manuel Piar, Simón Bolívar, Manuel Cedeño, José Antonio Anzoátegui, actúan una serie de personajes históricos de relativo menor nombre, y absolutamente todos los oficiales que constituyeron el Consejo de Guerra que juzgó a Piar y en el que figuraron nombres tan importantes como Brion, Anzoátegui y Soubllette⁸.

En el primer acto, Piar, embriagado por su gran y reciente victoria, decide reorganizar su ejército para marchar sobre Angostura, sin consultar la opinión o esperar las órdenes de Bolívar que, a la sazón, ostentaba todo el poder, la jefatura militar y política sobre todas las tropas y todo el escaso territorio que se iba reconquistando.

⁷ Según Salas, en los años 47 y 48, las estaciones de radio solían hacer numerosas representaciones radiales de obras de autores nacionales. La obra de Lasser fue una de ellas. Guillermo Meneses hizo la adaptación radial. Estuvo dirigida por Alejo Carpentier e interpretada por «Margarita Gelabert, en el papel de Dolores; Amado Pernía, en el de Simón Bolívar; Jesús Maella, en el de Piar; Tomás Henríquez, en el de Fernando Galindo; León Bravo, en el del Comandante Sánchez, y Luis Zarzalejo, en el del Teniente Rodríguez» (Salas, C., 1974:247).

⁸ Entre los personajes ficticios, cabe destacar la figura de Dolores, la única presencia femenina en la obra. Amiga de Piar, según la lista de personajes que encabeza la obra; la querida de Piar, según expresión del General Anzoátegui. Compañera fiel e inseparable, tiene una intensa participación en la obra. Dolores, muy particularmente, intenta ser el medio de reflexión y de equilibrio ante los arranques de Piar.

El acto en sí se abre con un conflicto entre dos oficiales, un teniente pardo de apellido Rodríguez, personaje a todas luces ficticio, y el comandante Juan Francisco Sánchez, personaje histórico. En medio del furor de Piar, este incidente va a ser la chispa que prenda la hoguera, que haga estallar graves conflictos que, al parecer, habían permanecido ocultos hasta ese momento.

Con un lenguaje llano y coloquial, la obra va desgranando los conflictos entre oficiales de alta y mediana gradación de las filas patriotas. El centro de los problemas es la lucha por y contra el poder, personalista y centralista, lucha en la que entran en juego tres elementos capitales: el origen étnico, la posición socio-económica y los intereses y ambiciones personales de los integrantes del ejército.

Dos circunstancias, entonces, marcan, desde el primer acto, la suerte de Piar. La victoria de San Félix y las aclamaciones del pueblo lo llevan a intentar una nueva victoria que lo reasegure en su puesto de triunfador y le haga gozar de una popularidad igual o superior a la de Bolívar. A este destello de ambición personal, se une la triste constatación del desprecio con que los blancos tratan a los pardos. El hecho de colocarse al lado del teniente pardo, humillado por el Comandante Sánchez, hace que salga a relucir la conocida leyenda sobre su origen mestizo: Piar era, supuestamente, hijo de madre mulata y de padre blanco, un príncipe de Braganza. Durante el juicio, Piar es acusado de cambiar de color según su conveniencia: de ocultar su condición de pardo mientras aspira a lograr posiciones en las filas patriotas; y, cuando las puertas se le cierran, de comenzar a reivindicar su origen para lograr la adhesión de los pardos y llenar, así, sus ambiciones.

Las quejas de Piar, en contra del poder centralizado en Bolívar, se dejan oír desde el primer acto. Al recibir de Bolívar órdenes que cambian sus planes, los malestares acumulados afloran. A lo largo de los tres actos de la obra, hay en boca de Piar una especie de letanía que encierra estos malestares. Acusa a Bolívar de querer quitarle el mando por ser pardo, de desear gobernar únicamente con los man-

tuanos de Caracas, de oponerse a las reivindicaciones de la gente de color y de ejercer la dictadura.

Hombre mortal, ante lo que considera una injusticia, Piar se debate entre la traición y la disciplina. Por un instante, al final del primer acto, piensa en pasarse a las filas realistas y, así, ocasionar un conflicto en el bando patriota. Arrepentido ante tales terribles pensamientos, pero empujado por los resentimientos, no duda en tomar una decisión: *Piar.- (...) Pero, ya que los mantuanos son tan injustos con los pardos me convertiré en jefe de éstos, lucharé por la igualdad y fomentaré si es preciso la guerra de castas* (p. 43).

Decisión que lo engancha en un engranaje de acontecimientos: intentar la constitución de una Junta de Gobierno, que limaría el poder concentrado en Bolívar, huir por temor a sufrir una emboscada, ser acusado de traidor y de incitador de la guerra entre castas, ser apresado, enjuiciado y fusilado.

La actuación de Bolívar se inicia en el segundo cuadro del primer acto. Su aparición en escena viene acompañada de una corta y precisa indicación escénica, en las que se despliegan sus características físicas y psicológicas más relevantes, características que siempre se le han atribuido:

Su figura delgada, pequeña y nerviosa emana autoridad, imperio. Es el hombre que nació «jefe». Dotado con el don del mando desde la cuna, algo dice en su rostro pálido y alargado, de atrevido perfil, y en su mirada iluminada y despierta por la fuerza de la imaginación, del hombre hecho para un gran destino (p. 25).

El diálogo que se desarrolla en esta escena entre Bolívar y su Secretario de Guerra se centra en los problemas que ocasiona la anarquía reinante en la filas patriotas: la falta de unidad en las acciones y de subordinación a un mando supremo y único. Ante tal situación, Bolívar decide someter a Consejo de Guerra a todos aquellos que no quieran cumplir con sus órdenes. Es en ese momento que un correo trae la noticia de la victoria de Piar, victoria que Bolívar acoge con gran entusiasmo, pues sirve a sus fines: *Bolívar. (...) Mis*

planes, para que usted vea, se han ido realizando (p. 28). Frase en la que hay que subrayar el sintagma mis planes, planes que no son criticables si no es por la forma posesiva. La alegría del momento, sin embargo, queda ensombrecida por una constatación que crea cierto malestar en Bolívar:

Bolívar.- ¿Ha tenido mucha repercusión esta victoria por allá?

Correo.- Imagínese. La gente se ha vuelto como loca de puro alegre y se pasan todo el día aclamando al General Piar al que llaman «el libertador de Guayana».

Bolívar.- ¿Es muy popular?

Correo.- Hasta los perros lo seguirían si él los llamase (p. 28).

Si el breve destello de celos y recelos fuera poco, la inmediata llegada del Comandante Sánchez, cargado de fuertes acusaciones en contra de Piar, hará el resto. Bolívar se declara la primera Autoridad y cursa órdenes que aniquilan los deseos y las ambiciones de Piar. Bolívar, a pesar de su comportamiento un tanto autoritario, tiene un último gesto hacia el compañero de armas: sale al encuentro de Piar en busca de una reconciliación que no se pudo dar.

Esta es la última aparición de Bolívar en escena. Su nombre sólo figurará en la firma de la sentencia:

Pulido.- (...) Vista la sentencia de muerte pronunciada por el Consejo de Guerra de oficiales generales contra el General Manuel Piar (...) por los enormes crímenes de insubordinado, desertor, sedicioso y conspirador, he venido a confirmarla sin degradación. Pásese al señor Fiscal para que la haga ejecutar, conforme a ordenanza, a las cinco de la tarde del día de mañana.

Firmado: Simón Bolívar, Jefe Supremo (p. 117).

Los esfuerzos de Lasser por dar una dimensión humana a los personajes históricos, muy especialmente en comparación con el héroe idolatrado que nos pinta Lugo, por sacar a la luz la lucha por el poder y los conflictos raciales y sociales, conflictos que la historiografía, por lo menos la más vulgarizada, ha intentado ocultar, han hecho que este dramaturgo se convierta en un ser sospechoso. Rubén Monasterios, en las breves líneas que dedica al análisis de esta obra, se ha visto en la necesidad de aclarar que Lasser es *bolivariano*

confeso (Monasterios, R., 1990:57). Felizmente, Lasser ha corrido con más suerte que Piar.

A partir de la revisión que propone Lasser de la historia del fusilamiento de Piar, se puede decir que su obra, de forma análoga a la de Usugli, roza uno de los rasgos de la nueva novela histórica o del nuevo teatro histórico, cuyos rasgos estarían por precisar, a través del análisis de un corpus de mayor envergadura.

Dos modelos de teatro histórico. Ambas obras siguen los lineamientos fundamentales de la novela histórica, señalados por Márquez Rodríguez y, específicamente, se conforman al molde establecido en 1826 por *Cinq-Mars* y *Xiconténcalt*: personajes y acontecimientos históricos ocupan el primer plano de la acción. La obra de Lugo se inscribe dentro de la tradición teatral de las primeras décadas del siglo pasado y su meta fundamental es contribuir al endiosamiento de Bolívar. Así, en cierta medida, escapa a la realidad. La pieza de Lasser, dentro de la estética moderna, es un drama psicologista y sociologista que intenta brindar una visión terrenal de los sucesos y de los personajes. Por esto, es posible decir que la primera penetra en la leyenda y la segunda en la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente directa

- LASSER, A. (1946). *El General Piar*. Caracas, Talleres Patria.
- LUGO, F. A. (1925). *El Gran Bolívar*. Maracaibo, Imp. El Propio Esfuerzo.

Fuente indirecta

- ARISTÓTELES, (1970). *Poética*. (Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca). Caracas, Ediciones de la Biblioteca, UCV.
- AZPARREN, L. (1967). *El teatro venezolano*. Caracas, INCIBA.
- CASTILLO, S. (1980). *El desarraigo en el teatro venezolano*. Caracas, Editorial Ateneo.
- CHURIÓN, J. J. (1991). *El teatro en Caracas*. Caracas, Ediciones Centro Venezolano del ITT.
- MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MÁRQUEZ, A. (1996). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello.
- MOMASTERIOS, R. (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila.
- SALAS, C. (1974). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas, Edición del Concejo Municipal del Distrito Federal.
- RENGIFO, C. (s/f). *Panorama general del movimiento teatral en Venezuela*, (mimeo).
- USIGLI, R. (1965). *Corona de Luz. La Virgen*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. (1987). *Diccionario general de la literatura venezolana*. Mérida, Consejo de Publicaciones. Universidad de los Andes.
- VV.AA. (1993). *Selección de teatro venezolano del siglo XIX*. Caracas, Fundarte.
- VV.AA. (1994). *Antología del teatro venezolano del siglo XIX*. Mérida, Fondo Editorial Solar.