

USLAR PIETRI

en el teatro venezolano

Luis Chesney

Ph.D. Univ. de Southampon, Inglaterra. Profesor titular en la Escuela de Artes de la UCV.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo dar a conocer la obra teatral de Arturo Uslar Pietri, autor muy reconocido en el área de la literatura, pero muy poco conocido en la del arte dramático, al cual, no obstante, dedicó importantes esfuerzos desde sus inicios como intelectual. El tema se tratará con especial énfasis en su relación con las vanguardias literarias de los años veinte, comienzo de su teatro y luego la época de los años cincuenta, que concentra su mayor número de obras, la cual se relaciona muy estrechamente con los cambios culturales ocurridos en Venezuela, derivados del ingreso petrolero, cuya preocupación resaltarán en estas obras. Se concluye que este autor tuvo una visión muy particular del hecho teatral, con una estética diferenciada según las épocas señaladas y acompañada de una implícita preocupación por el cambio cultural que ocurría en la Venezuela de mitad del siglo XX.

Palabras clave: Cultura • Teatro • Vanguardias.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present the dramatic works of Arturo Uslar Pietri, author very recognized in the area of the Literature but very little known in the theatre, to which he dedicated important efforts from the very beginnings of his intellectual life. This subject will be dealt with special emphasis in its relation to literary avant-guards of the twenties, when his dramas began, and then will be studied his plays of the fifties, which concentrates his larger number of works, and which is related very closely to the cultural changes of Venezuela derived from the oil income, whose preoccupation will stand out in these works. It is concluded that this author had a very particular view of the theatre, with a special aesthetic according to these two times of his theatre, and accompanied by an implicit preoccupation by the cultural changes that happened in the Venezuela of half of the Twenty Century.

Key Words: Culture • Theatre • Avant-vanguards.

Introducción

Sin duda, la obra dramática de Arturo Uslar Pietri (1906-2001) reviste significación en el teatro contemporáneo venezolano. Sus obras, producidas en dos períodos distantes en el tiempo, permiten

entender, igualmente, las ideas de un autor que fue muy reflexivo respecto de su teatro y de la realidad que le correspondió vivir. Al igual como ocurre con otros autores quienes han participado activamente en la política, su obra artística se relega por intereses subalternos. El tiempo ayuda a matizar estos

desajustes y a darle el lugar que le corresponde en la historia del teatro venezolano.

El modernismo y la vanguardia en el teatro

Para poder entender mejor la obra de Uslar Pietri, habría que explicar primero su relación con los movimientos del modernismo y de las vanguardias posteriores ocurridas en el país. En efecto, lo moderno, en general, se refiere a algo distinto a lo que fue anterior, a lo no moderno, a lo antiguo, y esto en el ámbito latinoamericano se conecta con los procesos culturales aparecidos en Europa. Pero, en América Latina, que ya tenía nexos con Europa desde fines del siglo XV, este concepto no se articulará sino hasta fines del siglo XIX, en lo que se ha dado en llamar “civilización industrial”, (Osorio, 1982). Por estas razones, el período que va desde 1880 a 1910, aproximadamente, es lo que se conoce como el de la modernización, durante el cual el continente entraría a formar parte del “mundo moderno”, al menos en aspectos materiales.

En este marco surge y se desarrolla el movimiento literario denominado Modernismo. En su propuesta estética se destaca la idea de superar los patrones literarios del pasado y reemplazarlos por nuevos valores, tomados, en parte, de autores como Goncourt, Zola y Tolstoy, junto a su gran exponente latinoamericano: Rubén Darío, entre otros, quienes al manifestar una conciencia del desajuste y del desencanto del mundo, proponen que la belleza y el arte universal sean las fórmulas de su defensa. Estos autores fueron traducidos y publicados en los periódicos oficiales del guzmancismo y en dos revistas cimeras del modernismo en Venezuela, como fueron *El Cojo ilustrado* y *Cosmópolis*, luego se incorporaron, de especial interés para el teatro, *La Alborada*, *La Proclama* y *Fantoches*, todas ellas prácticamente ignoradas por el mundo crítico del teatro venezolano.

Dado que en Venezuela se mantuvieron vigentes las mismas condiciones socioculturales más allá de este período mencionado, la producción literaria del segundo decenio del siglo XX también se mantendrá dentro de la misma poética modernista (conocida, también, como postmodernista, mundonovista o etapa crepuscular), como lo señalará Ángel Rama (Bilbao, 1989:4), al reunir a un gran grupo de escritores y dramaturgos. Entre estos se encuentran dramaturgos (además de novelistas) como Salustio González Rincones; Leopoldo Ayala Michelena, Ángel Fuenmayor y Rómulo Gallegos, junto a autores continentales como Antonio Acevedo Hernández (Chile) y Armando Discépolo (Argentina). Muchos de ellos, en su producción posterior, se alejarán del modernismo y se ajustarán a las nuevas propuestas que incorporará el movimiento siguiente, el de las vanguardias de los años veinte.

El período hasta donde se registra este movimiento de la vanguardia culminará en 1929. Es decir, su duración ha quedado circunscrita a dos importantes fechas históricas, desde la Primera Guerra Mundial y hasta la crisis económica internacional de 1929, período este que se caracterizó por la expansión del sistema económico capitalista, por el desarrollo de las burguesías urbanas, de sus capas medias, por la aparición de fuertes sectores de trabajadores organizados y por el prosperar político de movimientos de corte popular.

El iniciador de esta serie de manifiestos, de alto interés para el teatro venezolano, fue Marinetti, con su *Manifiesto futurista*, al que siguieron muchos otros, pero de los cuales tienen interés para esta investigación los de los venezolanos Soublette sobre el futurismo, los de Uslar Pietri sobre el futurismo y la vanguardia, y el de la REVISTA VÁLVULA, sobre el vanguardismo en Venezuela.

En 1927, se notará el efecto de las actuaciones de Arturo Uslar Pietri a favor de las Vanguardias. Uno de sus primeros artículos en relación con esto lo constituyó el que apareció, en ese mismo año, a favor del futurismo. Luego, el mismo año,

en otro artículo sobre la proyección cultural de la vanguardia, expresó “*lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea se deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos*”, que constituye parte de su ruta literaria y dramática experimental (Uslar Pietri, 1927).

La **Revista Válvula** fue la de mayor peso de la vanguardia en Venezuela surge en 1928, cuando “*perrechados de un bagaje anárquico en lecturas*”, como bien lo expresa Miliani (1985, p.112), se conforma un grupo integrado por Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Miguel Otero Silva y otros escritores y la fundan. En su número inaugural, el único que circuló, se presenta su editorial-manifiesto, supuestamente escrito por Uslar Pietri, denominado “Somos”, en el cual rechazan cualquier pretensión preceptiva, y establecen que su principio sobre el arte nuevo sería:

“No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta...venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo... Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen doble y múltiple).”

Uslar Pietri había comenzado a publicar sus primeros cuentos en revistas y periódicos desde 1926 y sus primeras obras de teatro: *E'ultreja* (1927) y *La llave* (1928), al mismo tiempo que aparecía su primer libro: *Barrabás y otros relatos* (1928), todas imbuidas de este espíritu vanguardista, como se verá al estudiar sus dramas.

El dramático contexto de los años veinte

Se ha señalado a la década de 1921-1930, como el primer período de expansión petrolera, que pasó de 69 mil toneladas (1920) a más de 20 millones de toneladas. Venezuela, de ser un país

insignificante en materia petrolera, ya en 1928 se colocaba en el primer lugar mundial como país exportador y el segundo como productor. Sin embargo, esta situación tan espectacular tuvo también sus contrapartes negativas. En lo económico, el auge petrolero no se tradujo en un aumento de los ingresos fiscales, pero era la primera vez que se daba un valor de nueve cifras. En cuanto a la población, esta se mantuvo casi estacionaria entre 1891 y 1920; aumentó en esos años solo 258 mil habitantes, con un crecimiento anual que bajó de 1% a 0,4% en 1920, y aun en 1936 este era de 1,9%, momento en que comenzará a subir. La ausencia casi absoluta de asistencia social produjo un índice de mortalidad aterrador que pasó de 23 por 1000 habitantes entre 1905-1915, cuando comienza a descender. Esta era la Venezuela rural de 1920, en la cual no había ciudades sobre los 100 mil habitantes; Caracas solo tenía unos 92 mil habitantes.

El teatro de Uslar Pietri

La obra dramática de Uslar Pietri se encuentra parcializada entre la producida en la década de los años veinte (dos obras) y la segunda realizada a partir de los años cincuenta. Sus primeras obras escritas fueron *E' Ultreja*, publicada en 1927 y *La llave*, publicada en 1928. En su segunda etapa, cuando ya era un novelista consagrado, se cuentan las siguientes obras publicadas en 1958; *El día de Antero Albán* (estrenada en 1957), *El Dios invisible* (estrenada en 1957), *Chúo Gil y las tejedoras* (estrenada en 1959) y *La Tebaida* (estrenada en 1982). Además, se deben agregar *La fuga de Miranda*, “tema y letra para una cantata” (escrita en 1958 y estrenada en 1959), y las piezas infantiles *Peregrinos y moritos* (Cuadro V de la obra colectiva *El prodigio de los tiempos*, coordinada por Isabel Jiménez Arraíz, escrita y estrenada en 1951) y *La viveza de Pedro Rimalés* (publicada en 1970 y estre-

nada en 1978).

La obra **E' Ultreja** deriva su título de una antífona del siglo XII, en latín, que el autor cita al inicio del texto y que significaría “y más allá” y que fue ubicada por Morella Alvarado (2001) al investigar sobre esta obra en el himno “Dum Pater familias”, conocido como “Canto de Ultreja (o Ultreza)” y como “Canción de los peregrinos flamencos”, que son coros que utilizan los peregrinos quienes recorren el camino de Santiago Apóstol hasta la iglesia en Santiago de Compostela, en Galicia. Es decir, anuncia una pieza con raigambre medieval, religiosa, que se podría asimilar al género de los misterios. Consta de un prólogo y de solo un acto. En el Prólogo, Hilarites (Hilaridad, Diversión) recibe al público y explica el carácter de la obra: “*dirás que soy grotesco, feo, absurdo y tienes razón*” (Pág. 218). La obra se desliza en un ambiente de penumbra, de “edificio de ideales” y otros sitios no reales y el decorado es un rombo que se integra a las acciones en la “hora crepuscular”. El resto de los personajes son Flavicos (pelo rojo) y Aduncatus (el gibado). La trama es elusiva, francamente existencial y lo da una sucesión de ideas asociadas a imágenes reales o irreales, “*rojo es el color de las heridas nobles. Roja es la rebeldía*” (Pág. 222).

Por su parte, *La llave*, publicada como una obra de “siete minutos” por la revista FANTOCHES, se relaciona más con la realidad nacional. Sus personajes son el padre y el hijo, y la escena se ubica en un lugar pobre, lúgubre, al borde de un precipicio; aunque su intriga, también, es de corte existencial, utiliza el grotesco: el padre es un borracho y el hijo es un ciego que pide limosna, en la que se practica con evidencia una relación de crueldad y poder-sumisión que culmina cuando la llave cumplirá su función de objeto teatral al estar dispuesta para resolver esta polaridad en el espacio escénico tan frágil en el cual se desenvolvía esa vida.

Estas dos obras son consideradas importantes por cuanto son un intento dramático diferente, experimental, que se sumaba a otros que ya se han venido produciendo a lo largo de este periplo (aunque no

podieron ser llevados a la escena), que al decir de la crítica hace su aparición el surrealismo y el absurdo (Azparren, 1996: Pág. 181), que **E' Ultreja** sería el primer drama netamente vanguardista (Barrios, 1997: Pág. 78), y que las mismas estarían marcadas por las lecturas del autor de Valle-Inclán, D'Annunzio y Pirandello (Alvarado, 2001: pág 229).

En la segunda parte de su actividad teatral, a partir de los años cincuenta, cambia su temática como lo muestra su obra *El día de Antero Albán* (1958). En tres actos y diez cuadros, muestra a este personaje común de la vida caraqueña, humilde, cuyos sueños son ser un hombre rico sin importarle su costo. La suerte lo favorece al ganarse la lotería y esto cambia su destino, inicialmente, mientras continúa sus actividades como jugador de dominó.

Antero ahora desdeña los trabajos simples porque se considera un hombre superior en busca de oportunidades que no le demanden tiempo ni sacrificios, como lo muestra al rechazar la generosa oferta que le hace Don Santiago,

“*quédese usted con eso que buenamente puede y con sus magníficas intenciones. No lo necesito, señor. No estoy pidiendo limosna, ni estoy hecho de madera de esos infelices a quienes usted ha protegido en esta casa. Quédese usted con sus puestos, y con su prestigio y con su magnífico personal. Yo no lo necesito*” (Pág. 28).

Igualmente, asume una actitud agresiva en contra de su mujer, Mercedes, a quien arremete y humilla, al recriminarle que adolece de ambiciones. Cada vez más se siente su ambición hacia el dinero y el poder, lo cual transforma en el centro de su vida, como le comenta a su esposa al pedirle que deje de trabajar: “*Porque sí. Porque yo debo darte todo lo que tu puedas desear. Todo lo que tú mereces. Casa, automóvil, sirvientes, joyas. Lo demás es resignarse. No es lo que yo quiero*” (Pág. 25).

Como suele ocurrir en estos casos, el dinero se malgastó y Antero tuvo que volver a su humilde trabajo. He aquí la parábola de un hombre pobre que cree que, con la suerte, el destino le deparará un futuro de grandeza. Para eso no se necesita

mayor esfuerzo. Él es la otra cara de la moneda, la del antihéroe, que no lucha por forjarse un destino mejor. Antero no tiene ideas políticas ni de ningún tipo. Regresa a su vida antigua y a esperar otra vez que “pase lo que tiene que pasar”.

Sin duda, Uslar Pietri en esta segunda etapa de su carrera como dramaturgo llama la atención sobre una nueva Venezuela que emerge, la del ciudadano de los años cincuenta que, debido al espejismo que produce la repentina riqueza petrolera del país, cree en la fácil conquista de las cosas, en la confianza en quien los juegos del azar son una real y concreta oportunidad para enriquecerse, lo cual es el único objetivo de su vida.

Aquí se condensan también dos conceptos que Uslar Pietri cultivó en exceso, su idea de sembrar el petróleo y la de su consecuente cultura del facilismo. Según sus propias palabras esta pieza es “*la más venezolana de las obras que contiene este tomo* [y única en su poética teatral]. *Es una tentativa de llegar a ciertos oscuros aspectos de la condición venezolana*” (Pág. 13). Pero no es este un personaje trágico, porque no es llevado por el destino a su final, porque no se siente perdedor, sino que ha pasado por un lance difícil que el mañana puede mejorar gracias a la magia de la suerte. En este sentido, es un ser humano limitado por una condición especial, muy venezolana y, como explica el autor, sin exponer tesis alguna ni demostrar nada.

En el caso de la obra *Chúo Gil y las tejedoras*, cuya producción fue dirigida por Alberto de Paz y Mateos, trata de la historia de una familia integrada por mujeres, excepto Juancho, el mozo, cuya vida se ve transformada cuando Anito el pavoso, un hombre del pueblo, lleva la noticia de que llegaron un hombre y una mujer. La familia piensa que es Chúo Gil quien ha vuelto, quien dejó plantada a Misiá Lalla, años atrás. La vuelta de Chúo desencadena una serie de creencias y supersticiones que, atribuidas a él, es señal de desgracia y mala suerte. Luego, cuando Anito, el pavoso, (también considerado portador de mala suerte) le aclara a

las mujeres (Lalla, Bega, Mocha y Livia) que quien llegó no es Chúo sino un extranjero y su hija, estas, imbuidas en sus fantasías que se han desarrollado, no le creen y continúan con sus tejidos, con lo que reafirman que Chúo Gil ha vuelto con malas intenciones.

En este interesante juego dramático, la palabra y el mito juegan un rol relevante. La condición mítica a la cual elevan a Chúo y su correspondiente condición de mala sombra que porta, termina finalmente, por traer la desgracia a la familia. Juancho se va con los forasteros, cuenta Anito, y esto ocasiona la muerte de Livia, quien se siente abandonada, sin percatarse que este no se había ido. La culpa de lo acontecido es de cada personaje por no querer saber, hacer e impedir “que las cosas fueran como tenían que ser”.

En este ambiente mítico, el tiempo juega un rol muy importante en el desarrollo de la fábula. La acción transcurre en seis tiempos, con un preludio inicial, intemporal y luego en cinco días en horas muy especiales. En el Preludio, se escuchan voces de un coro, en penumbras, que son los hombres y las mujeres del pueblo, quienes inician este periplo de estructura cíclica. El contenido mítico se encuentra en casi todos los parlamentos, como, por ejemplo, cuando Lalla le habla a Juancho: “*este es tu verdadero mundo, Juancho. Esta es tu casa. Esta es tu gente. Y con nosotros debes salvarte o perderte*”. Según el autor, el rumor es una forma de creación humana, y este es el elemento medular que permite el desarrollo de las acciones, porque toda la obra se va dando con el correr de distintos rumores, dichos, creencias o mitos que surgen para dirigir el sentido de la acción dramática, hasta ser el murmurador víctima y antagonista de su propio rumor. Aquí, también interviene otro de los aspectos que el autor observa en el mundo mágico de la murmuración, motivo por el cual Carmen Mannarino (1997) expresa que es esta “*la obra más lograda de la dramaturgia de Arturo Uslar Pietri* (Pág. 162)”.

Conclusiones

En sus obras, Uslar Pietri ha tratado de evidenciar algunos de los conceptos básicos con que él mismo ve al teatro. En este sentido, ha dicho, con cierta claridad, lo que entendía por teatro: “*la suscitación de las presencias, en la mayor plenitud del misterio del ser, por medio del actor*”; su pensamiento en torno al localismo, “*ser actual tampoco significa ser local*” y, tal vez lo más relevante, cual es la función del dramaturgo (años cincuenta), “*el papel del autor, que es también al tentación del autor, consiste en aportar un material base, cargado de misteriosas y oscuras posibilidades, para que entre el actor y el espectador se cree una nueva experiencia, tan rica en posibilidades como toda experiencia verdadera*” (Uslar Pietri, 1958: 10-12).

Para algunos críticos de la época, como Gabriel Martínez (1981), esta última obra comentada, junto a *María Lionza* de Ida Gramcko, ambas dirigidas por de Paz y Mateos en los años cincuenta, “*significaron el punto de partida del importante movimiento renovador de la escena y literatura teatral*” (Pág. 4). Sin embargo, su futuro en el teatro se vería interrumpido cuando en 1957, luego del estreno de *El Dios invisible*, en conversación con su director, Horacio Peterson, comentó Uslar Pietri, “*la obra no gustó. Arturo luego de eso me dijo: Horacio, yo creo que no sirvo para el teatro, y no escribió más*” (Cit. por Ferrari, 1997: 52), aunque siguió revisando su *La Tebaida* (la primera de 1976 y luego 15 años más tarde), tal vez su pieza más querida, por cuanto se relaciona mucho con sus ideas filosóficas, especialmente en relación con el ser y la religión, temas que han sido ejes de su labor como ensayista. En esta obra la acción dramática prácticamente está inmóvil; utiliza una amplia gama de metáforas, lo cual hace pensar

que está escrita para llamar a la reflexión, como lo fueron sus ensayos.

Bibliografía

- ALVARADO, MORELLA
2001 “Del Mont Gaudi al Valle del Ávila. Obra dramática de Uslar Pietri-1927/28”. *Extramuros* 15, Pág. 227-247.
- ARCILA, EDUARDO
1974 **Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974**. Caracas, Ministerio de Obras Públicas.
- AZAPARREN, LEONARDO
1996) *Documentos para la historia del teatro en Venezuela* Caracas: Monte Ávila.
- Barrios, Alba Lía, et al.
1997 “¿Nada antes del cuarenta y cinco?”. En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre. *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas: Ediciones ITI-UNESCO Pág. 20-141.
- BARRIOS, A. L., MANNARINO, C. Y E. IZAGUIRRE
Dramaturgia venezolana de siglo XX. Caracas: Ediciones ITI-UNESCO. Pág. 470.
- Betancourt, Rómulo
1969 **Venezuela política y petróleo**. Bogotá: Ediciones Tercer mundo.
- Bilbao, Alicia
1989 “El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización” *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*. 26 de febrero Pág. 4-5.
- Ferrari, Miguel

- 1997 **Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo.** Tesis de grado Caracas: Inst. Univ. de Teatro.
- LISCANO, JUAN
1976 "Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años": Velásquez, Ramón J, *et al.* (1976). *Venezuela moderna. 1926-1976.* Caracas: Fundación E. Mendoza.
- MACHADO, ARLETTE
1982 **Asedio a Guillermo Meneses.** Caracas, Monte Ávila.
- MANARINNO, CARMEN
1997 "Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento". En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre. **Dramaturgia venezolana del siglo XX.** Caracas: Ediciones ITI-UNESCO Pág.143-320.
- 1988 **Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana.** Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ, GABRIEL
1981 **Palabras del teatro,** Caracas: Servicio gráfico editorial.
- MÉNDEZ, ROSALBA
1988 "Gómez, ¿un período histórico?, en: Miliani, Domingo (1985) **Tríptico cultural venezolano,** Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- OSORIO, NELSON
1982 **El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina.** Caracas: CELARG.
- USLAR PIETRI, ARTURO
1927 "La vanguardia, fenómeno cultural". En: Nelson Osorio (1982) *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina.* Caracas, CELARG.
- 1958 **Teatro.** Contiene las obras: **El día de Antero Albán, La Tebaida y El Dios invisible.** Caracas: Edime. Este libro fue re-editado, incluyendo la re-escritura de *La Tebaida* en 1992 por Monte Ávila.
- 1992 **Chúo Gil y otras obras.** Caracas: Monte Ávila.
- 1997 "Las cuatro venezuelas". Columna Pizarrón, *El Nacional.* 12 de enero, Pág. A-3.
- Velásquez, Ramón J.
1986 **Venezuela moderna. 1926-1976.** Caracas: Fundación E. Mendoza.

