

**DRAMATURGIA DE JOSÉ RIAL:
HISTORIA Y COMPROMISO**

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

Personajes, conflicto y moral conforman una triada determinante en la obra de José Antonio Rial, dramaturgo que nació¹ en San Fernando (Cádiz), creció en Canarias y terminó viviendo en Venezuela, donde ha desarrollado la mayor parte de su labor literaria.

José Antonio Rial es uno de estos autores en los que es imposible separar texto y contexto, obra y vida del creador. Es difícil obtener una cabal comprensión de su obra sin el conocimiento de su propia vida y de su compromiso ideológico, ya que éste es el que se proyecta en su creación para dar su visión particular de la realidad.

Desde muy joven residió en las Islas Canarias, donde comenzó a escribir a los dieciocho años, viviendo todo el proceso del movimiento surrealista de Santa Cruz de Tenerife. Debido a su filiación política fue detenido durante la guerra civil y recibió dos condenas de muerte, que posteriormente le fueron conmutadas. Estuvo encarcelado durante siete años —entre 1936 y 1943—, parte de ellos en la prisión de Fyffes de Santa Cruz de Tenerife. Poco después, al serle insoportable seguir viviendo bajo la dictadura, se marchó a Venezuela (como muchos otros canarios), cuya nacionalidad adoptó y donde ha ejercido como periodista en prensa² y televisión. Quizá uno de sus trabajos periodísticos más destacados haya sido la realización del programa televisivo «El rostro y sus máscaras»³, dedicado al teatro. Además, ha continuado su creación literaria, que, si bien no es muy extensa, sí que ha significado una importante aportación para la narrativa y el teatro venezolanos.

La mayor parte de su producción canaria desapareció⁴, excepto *Los armadores de la goleta Ilusión*, el más valioso equipaje con el que llegó a Caracas y que le supondría al año siguiente de su llegada, 1951, obtener el primer Premio de Teatro del Ateneo de Caracas. Ya de crea-

ción venezolana son las novelas *Jezabel*, *Venezuela Imán*, *Arcadio Reverón*, etc. y las piezas dramáticas *La torre* (1951), *Nuramí* (1954), *La escuela nocturna* (1963), pero hasta 1979 no vio sobre el escenario el montaje de una de sus obras. Será *La muerte de García Lorca*, escrita y publicada en 1975⁵, y montada por el grupo Rajatabla con dirección de Carlos Giménez. Este montaje supuso, tanto para el grupo Rajatabla como para nuestro dramaturgo, la consagración teatral, ya que obtuvo una total aceptación de crítica y público, tanto en Venezuela como el resto de Latinoamérica, EE.UU. y Europa, donde se hicieron decenas de representaciones. Curiosamente, el único lugar donde no obtuvo una buena acogida fue en España⁶.

A partir de este momento serán varios los trabajos que realicen en común, de hecho el montaje de la obra *Bolívar*, en 1982, fue otro de los grandes éxitos de Rajatabla, considerado por la crítica como uno de los mayores logros del teatro latinoamericano contemporáneo⁷, incluso se llegó a hacer una versión para televisión. De igual modo fue memorable el montaje de *Cipango* en 1989, año en el que también se realizó la producción de *La fragata del sol*, auspiciado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, realizada con actores de Rajatabla y actores españoles.

El entendimiento entre dramaturgo y grupo es evidente, ambas trayectorias son confluyentes y los trabajos en común se han convertido en hitos del teatro venezolano. De hecho, José Antonio Rial afirmó en una ocasión: «Sé que Carlos [Giménez] me hizo dramaturgo». Por otro parte, la crítica es unánime al afirmar que José Antonio Rial le confirió a Rajatabla su lenguaje teatral⁸. De ahí que para hablar de José Antonio Rial haya sido imprescindible mencionar al grupo Rajatabla y su director Carlos Giménez.

Como anteriormente mencioné, la producción dramática de José Antonio Rial no es muy extensa, pero, a pesar de ello, el espectro temático es muy amplio. La historia como principio para revisar e interpretar el comportamiento humano e intentar vislumbrar un futuro más alentador, el mundo de la inmigración y la búsqueda de la tierra prometida son el principal acervo de su imaginario; todo ello desde una visión poética y plena de fantasía, con juegos de tiempo y espacio, y con la música como componente integrador son los elementos que conducen su línea creativa.

La muerte de García Lorca, *Bolívar*, *La fragata del sol* y *Arcadio* son las obras en las que el autor ha tomado acontecimientos históricos para tratar de descifrar los comportamientos humanos y utilizarlos como espoletas para que el público los analice y tome conciencia de ellos. Son

situaciones alusivas que se forman como pretexto para indagar las razones del sacrificio humano, de la ruptura de los anhelos e ilusiones, etc. Como queda patente en *La muerte de García Lorca* (pieza en la que el autor hace una visión panorámica y a la vez muy pormenorizada de los personajes), las circunstancias y sucesos de los últimos días del poeta granadino, pero que son dispuestos siguiendo los preceptos del drama de investigación para que sea el lector/espectador quien vaya examinando y juzgando, a la vez que ata los cabos de tan funesto hecho. Y para que quizá lleguen a la misma idea que el relator expone en el prólogo:

«Europa preguntaba: pero lo mataron, ¿por qué? ¿quiénes? y esas preguntas, sobre un hecho del siglo XX, continúan en pie» (p. 8).

En esta misma línea de presentar un hecho histórico para que sea analizado por el lector/espectador, se inscribe *Bolívar*. En ella, un grupo de presos preparan una representación en la que escenificarán los últimos días de la vida de Simón Bolívar, motivo por el que hay enfrentamientos entre los presos y los guardianes, quienes quieren que no se haga referencia a ciertas ideas y no se citen ciertas palabras del Libertador, lo cual propicia a la reflexión sobre el contenido mítico-histórico que se la adjudica a Bolívar. El autor, de todas formas, lo presentó libre de toda imaginería heroica para evitar que se convirtiera en un arquetipo, que es el que, según Rial, rechazaría Bolívar, tal y como refleja uno de los parlamentos del personaje Preso Bolívar:

«PRESO BOLIVAR: ¿Somos un grupo de náufragos? ¿Quiénes son ustedes?. La mentira encubierta. Los trapos fingiendo honra. (Al ERUDITO): vil disfrazado, no te atrevas a invocar mi nombre. Táchame en tu contrahecha historia de bandidos. No soy tu mascarón de proa, ni la fachada de tu tétrico calabozo. Dame muerte, pero honrada, con puñales o con veneno, no con lisonjas. Escupe en mi sepulcro, no lo brillantes. Dame muerte total, en un abismo que no oscurezca tu sucia sombra. Renaceremos de entre los humillados. La suciedad quema la escoria y resurge de su ceniza» (p. 62)

El autor ha querido dar del héroe una visión distinta de la histórica, y para ello, como dice Rubén Monasterios:

«En *Bolívar* el dramaturgo juega a ser Dios, creando un universo de ideas en cuyo contexto se enfrentan los arquetipos eter-

nos del bien y del mal. Bolívar es el poder benéfico, sin que por serlo experimente internas y destructoras contradicciones. De ese supratelúrico enfrentamiento el héroe emerge puro, aunque derrotado.» (p. 104)

En toda la pieza se respira la sensación del hombre como náufrago, al no lograr que sus ilusiones se hayan hecho realidad. Así mismo, la idea del náufrago es el *leitmotiv* de *La fragata del sol*, en la que Leonor, personaje principal, espera en la playa la llegada de una ficticia fragata que la devuelva a su país de origen. Es Leonor otro de los personajes de Rial a los que las esperanzas de una nueva vida en la tierra prometida se le han roto, y su desesperación llega a la enajenación al *hallarse en un lugar ajeno y agitado por la guerra* —pues la obra está encuadrada en 1810—.

En esta pieza Rial ha expresado una idea repetida en varias ocasiones, y que ha desarrollado en su obra *Cipango*: el hecho de que al hombre no le queda ya tierra prometida. Esta pieza se desarrolla en un burdel ajado, de estilo *art nouveau*, llamado «La Madre Patria» durante el día 12 de octubre. El burdel es regentado por Isabel, una española de Granada que siente verdadera veneración por el país que abandonó para probar fortuna en tierras venezolanas. Es pues una historia de inmigrantes, de todos esos seres anónimos que dejaron atrás la miseria de sus lugares de origen y llenos de sueños y esperanzas intentaron encontrar otro espacio, un lugar en el que desarrollarse. Pero la obra no es *alentadora*, ya que en ella lo que se percibe es que estos personajes lo único que han logrado es cambiar una opresión por otra, también en la ilusoria «tierra prometida» hay un ansia desmedida por la dominación del ser humano por parte de aquellos que se sienten poderosos.

Está construida en dos tiempos y dos espacios, el primero se ambienta en los años veinte y en el burdel llamado «La Madre Patria» durante la celebración de «El día de la raza»; el segundo, un poco más ambiguo, es el tiempo que vive el Almirante con un matiz muy onírico e intimista, podría decirse que es el recurso del que se sirve el autor para intentar reproducir la aventura americana. Ambos tiempos y espacios confluyen debido a que el Almirante mira continuamente un barco encallado y cree poder lograr que vuelva a navegar, lo que ha dado pie a que se expanda el rumor de que Isabel y el Almirante van a fletar un barco para volver a España; y hay un gran número de personas interesadas en el viaje. Ello hace que Isabel tome, a veces, ciertos tintes que la asemejan a Isabel la Católica y al Almirante se le identifica con Cristóbal Colón. De hecho, en un momento el burdel deviene en transa-

tlántico, que puede interpretarse como una síntesis buscada para el autor para entrelazar el pasado y el futuro de la aventura americana. Pero sin las figuras heroicas que la historia nos muestra. El propio autor ha hecho incidencia sobre el tratamiento de estos dos personajes:

«En vez de estar agigantados [Isabel y el Almirante] como en un teatro épico, fueron llevados a las medidas más humanas posibles, para que la gente de una y otra orilla del Atlántico los comprenda, para que el humor y el drama los acerquen al público, mientras ellos, a la vez que su mezquina aventura, puedan referir tanto lo íntimo y lo sórdido de la vieja conquista, como el duelo del emigrar»⁹.

Es la misma idea de naufragos y desencantados que aparece en las obras antes comentadas, y es la idea de la inexistencia de la tierra prometida, tal y como dice uno de los personajes de la pieza cuando se supone que están en el transatlántico de vuelta a España:

«PAOLO: Cada uno soñó su Nuevo Mundo, ¡Cipango!, en la tierra descubierta, en una sociedad distinta o en una fe. Ahora ya sabemos que todo fue probado, y que el hombre redujo cada idea redentora y toda tierra de promisión. a cárcel, a infierno, a crimen. Tú Marco, aún chapoteas en la pocilga de tu triunfo. Nosotros estamos de vuelta, honradamente desengañados» (p. 741)

José Antonio Rial ha reflejado estas mismas ideas en su obra narrativa, es un tema que le preocupa en la medida que él lo conecta con la crisis ideológica del presente siglo y con la falta de referencias para luchar por una vida más justa. El autor siempre ha creído que el teatro debe ser un instrumento que, y en la medida de lo posible, contribuya a la concienciación del lector/espectador sobre el mundo que le rodea. Así, su obra *Arcadio* es un grito de alarma en contra de la carrera armamentística y de la utilización de los avances científicos en contra de la humanidad, como se evidencia en los diálogos de los personajes, como ejemplo baste el siguiente parlamento:

«DOMINGO: Es difícil tratar con el sabio sin obediencia ni disciplina moral. En él aparece el enemigo. Hay ciencia impía.

FAUSTO: Impío puede ser el modo de aplicarla.

DOMENICO: Oppenheimer lo confesó: "Nosotros los sabios hemos conocido el pecado". Sí, después de Hiroshima. ¡Recuerde!

FAUSTO (*alzándose. Casi gritando*): ¡La aplicación fue el gran pecado!» (p. 145)

Y este fragmento nos lleva a otra de las grandes preocupaciones de José Antonio Rial, como es la moral. La moral y el respeto por el ser humano; de ahí que una vez más incidamos en la tesis de que todo el teatro de Rial esté concebido como un arma para luchar contra la injusticia humana que rodea desde todos los ámbitos; pero ello no quiere decir que opte por un teatro moralista en el sentido clásico del término, como él mismo dice:

«Pareció como si yo defendiera un teatro con sermones, es decir un teatro al que le preocupara fundamentalmente lo moral, y no, lo moral en el teatro debe estar infuso, pero lo moral me interesa mucho sobre todo en un tiempo en el que las ideologías están en crisis, y están tan en crisis que, como yo señalo en mi obra *Cipango*, ya no hay tierra prometida para el proletariado del mundo, para los descontentos del mundo después del desplome del comunismo, no hay una ideología que nos ofrezca un refugio sentimental o una retaguardia desde donde luchar»¹⁰.

Para terminar sólo nombrar el compromiso de José Antonio Rial, que siempre está presente en su obra, para la que se ha nutrido de acontecimientos del pasado, conocidos por los lectores/espectadores, para hacer una revisión de ellos y procurar que no sean olvidadas y así evitar que sean reproducidos en el futuro. Pero ello estructurado con un gran sentido del humor, del que ha dicho que es indispensable, sobre todo, en los momentos trágicos, a los que puede servir de medicina. Es pues un teatro muy en la línea brechtiana, buscando el distanciamiento para que lo que sucede en escena pueda ser analizado lo más objetivamente posible por el espectador. De ahí que en todo momento haya librado a sus personajes históricos de toda la carga ornamental y los estereotipos para que puedan ser vistos como seres humanos con sus propias ilusiones, luchas y contradicciones; en definitiva, con su justa dimensión humana.

BIBLIOGRAFÍA

- CHOCRÓN, Isaac (ed.) (1982): *Teatro venezolano*, tomo III, Caracas, Monte Ávila.
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (1989): «La fragata del sol: la contrautopía», en programa de la producción de *La fragata del sol* de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- HERRERA, Carlos E. (1988): «El teatro de corte histórico en Venezuela», *Latin American Theatre Review*, 21/2, pp. 17-22.
- MENA, Karel (1993): «La huella del exilio español», en *Primer Acto*, n.º 250, IV/1993, segunda época, pp. 129-132.
- MONASTERIOS, Rubén (1991): «La estética del poder», en *El público*, n.º 84, pp. 97-104.
- PÉREZ, Manuel (1992): «Autores iberoamericanos en la escena madrileña de la transición política: aportaciones a una historia del teatro iberoamericano contemporáneo», en *Teatro*, n.º 2, Alcalá de Henares, pp. 195-215.
- PÉREZ ARIZA, Carlos (1988): «Rajatabla: apostar por la utopía», en VV.AA., *Escenarios de dos Mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 269-274.
- RODRÍGUEZ B., Orlando (1988), «1945-1987: la creación de un lenguaje propio», en VV.AA., *Escenarios de dos Mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 250-263.
- (1991): «A manera de introducción», en *Teatro Venezolano Contemporáneo. Antología*, Madrid, Quinto Centenario-F.C.E.-Ministerio de Cultura, pp. 13-79.
- (1992): «La labor de los consagrados», en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*,
- SANTANA, Rodolfo (1988), «La gran escena está en la calle», en VV.AA., *Escenarios de dos Mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 231-233.
- TORREALBA, Ricardo: «La otra cara de la historia», en Orlando RODRÍGUEZ B. (ed.): *Teatro venezolano contemporáneo*, Madrid, Quinto Centenario-F.C.E.-Ministerio de Cultura, 1991, pp. 679-685.
- VV.AA. (1992), «Turno de palabra», en *El Público*, n.º 91, pp. 83-95.

NOTAS

1. En 1911.
2. Principalmente en el diario *El Universal*.
3. En la televisión Nacional de Venezuela.
4. Tales como *Los hombres azules*, *El frecuentador de sombras* y *Odisea interior*.
5. Publicada por Monte Ávila Editores.
6. En 1982 estuvo programada durante dos semanas en el Teatro María Guerrero, Cfr. PÉREZ, 1992:205 y 213, quien dice «El espectáculo, desde luego, “fracasó sin paliativos”» (p. 205).
7. Cfr. PÉREZ ARIZA, PÉREZ COTERILLO (1992) Y MONASTERIOS (1991).
8. «[J. A. Rial] Con sus obras *Bolívar* y *La muerte de García Lorca*, otorgó a Rajatabla un lenguaje teatral que no poseía», SANTANA, R. (1991), p. 233.
9. Cita tomada de TORREALBA, p. 682.
10. En VV.AA., p. 84.