Los origenes del teatro moderno venezolano

Relectura 1900-1950

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

LOS ORIGENES DEL TEATRO MODERNO VENEZOLANO
RELECTURA 1900-1950

PREMIO INVESTIGACION
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
–FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN-

2014

Luis Chesney Lawrence

LOS ORIGENES DEL TEATRO MODERNO VENEZOLANO. RELECTURA 1900-1950

1ª. Edición, 2008
Universidad Central de Venezuela (UCV)
Facultad de Humanidades y Educación
2ª. Edición, 2014

Proyecto financiado por el
Consejo de Desarrollo Científico
y Humanístico (UCV-CDCH**)**

Diseño: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13-978 1500740269
ISBN-10-1500740268

Fotografía de la portada: de María Celeste Domínguez, Grupo Teatro Experimental Gorki, presentando la obra *El Congreso de Finlandia* (1943), de Raúl Domínguez, quien representa a Lenin (centro), y Nicolás Curiel a Trotsky (izquierda)

Publicado por (ODP):

An Amazon Company

Copyright 2014. Luis Chesney Lawrence

Todos los derechos reservados

I N D I C E

	Página
Introducción	1
Capítulo primero. **Aspectos teóricos y metodológicos**	19
Los estudios culturales	
Cultura e ideología	
Textos, contextos y discursos	
La historia renovada	
Historia y tradición	
Modelos para la historia del teatro	
La relectura del teatro	
Capítulo segundo. **Aspectos generales de la relectura del teatro venezolano, 1900-1950**	79
Teatreros en búsqueda del teatro	
Hacia una periodización del estudio	
La tradición cultural del caudillismo	
La censura en el teatro	
El teatro censurado	
Capítulo tercero. **El sistema teatral del sainete**	147
Las estrategias ficcionales del sainete	

Capítulo cuarto
Comienzan los cambios en los sistemas teatrales 215

El modernismo y la vanguardia en el teatro
Los actores el modernismo y el teatro
La circulación modernista en la dramaturgia
Los actores de la vanguardia en el teatro
Los dramaturgos de La alborada y
La proclama

Capítulo quinto.
Las avanzadas del cambio: los sistemas de la comedia dramática, el drama poético y la vanguardia 321

La comedia dramática venezolana
El drama poético de Andrés Eloy Blanco
La tentación vanguardista de Arturo Uslar Pietri
El dramático contexto de los años veinte
La encrucijada de la cultura

Capítulo sexto. Los nuevos caminos del teatro venezolano: el drama en los años treinta al cuarenta. 395

El drama en los años treinta
El drama en los años cuarenta
El drama de las minorías

Capítulo séptimo. La renovación teatral 471

Las difíciles décadas del cuarenta y cincuenta
La Junta de gobierno de 1945
La década de la dictadura (1948-1958)
La llegada de los maestros
Los dramaturgos del cincuenta
La extranjerización del teatro
Los grupos de teatro
El cambio de mentalidad
La renovación en el teatro venezolano
El Primer Festival Nacional de teatro

Conclusiones 571

Referencias bibliográficas 588

INTRODUCCIÓN

Las transformaciones que ocurren en el teatro no son fáciles de explicar, su evolución pareciera no seguir la cronología tradicional de años, décadas o siglos, tampoco es inmanente, constante o histórico per se, sino que su explicación es sin duda compleja. Esta podría ser la principal dificultad para enfrentar su conocimiento.

Complica esta situación el avance que han tenido en el siglo XX las nuevas teorías y transformaciones en el campo de la cultura y de las artes. Esto es interesante por cuanto la visión desde la perspectiva de fines del siglo es muy diferente a la que se pudo tener durante las primeras décadas e, incluso, a la de los años cuarenta o setenta. Los conceptos y criterios sostenidos por los escasos estudios realizados van siendo transformados para dar paso a nuevas visiones, renovadas, basadas en nuevos conceptos reformulados a la luz de conocimientos más actuales.

Esto es lo que ocurre con esta investigación, que parte del planteamiento de que examinar lo acontecido en el teatro venezolano durante los primeros cincuenta años del siglo XX no es algo fácil de explicar, sino que, por el contrario, es algo más bien complejo. Como práctica cultural, el teatro acompaña y expresa tanto las diferencias de sus autores con su entorno como los deseos de los propios individuos de su comunidad. Por esta razón,

el teatro es un arte muy relacionado con lo cultural, lo social y las aspiraciones individuales.

Por otra parte, es ésta también una tarea esencial en la investigación del teatro nacional, hasta ahora sólo insinuada. Conocer con una visión más moderna lo ocurrido en la escena del pasado, especialmente si se sabe que sobre esos años la crítica y los estudios son muy poco conocidos, lo que dicho en palabras más llanas significa simplemente que se encuentra en espera de su reconocimiento. Para ilustrar estas afirmaciones bastaría sólo con enunciar las ideas cardinales que exponen algunos de estos estudios, en los que se señala que hasta la mitad del siglo XX el teatro era provinciano, incipiente, de actividad esporádica, sin tradición, que sus expresiones no alcanzaban una categoría cultural y que, consecuentemente, se encontraba "a la espera que le construyamos su historia". Aún en 1945, Juan José Arrom en un artículo advertía que "no ha sido todavía el teatro elemento importante en el panorama cultural de Venezuela, ni muy copiosa su literatura dramática" (p. 3), en los mismos momentos en que se forjaba uno de los cambios más significativos para el teatro venezolano. De ideas semejantes está colmada la historia y el estudio del teatro venezolano de esos tiempos.

No obstante, no debería extrañar mucho el olvido que puede subyacer aquí porque, obviamente, estos cincuenta años no estuvieron exentos de dramas. Tampoco fueron años sin historia. Ocurre

que si la idea del teatro se desvanece, entra a suplantarla un espectro deformado por el desinterés y la resignación, con su proliferación de versiones excluyentes. Lo peor, como expresa Todorov, es que un pequeño número de individuos, en nombre de la crítica, se arrogaran el derecho a controlar y seleccionar lo que debía perpetuarse.

Un país se imagina a sí mismo por las historias que relata y que permanecen en el recuerdo. Durante estos primeros cincuenta años del siglo XX esas historias provinieron principalmente del teatro, complementadas con las de la radio, el cine y la literatura. Así se fue creando el discurso cultural del país, la imagen de sus hombres y mujeres, la de sus ideas y la de sus costumbres, paulatinamente, en el devenir de su propia y conflictiva historia. De esta forma se enfrentaron los fuertes cambios que les deparaba el futuro, que no fueron pocos.

El objetivo central que se ha planteado esta investigación es el de conocer, en una forma renovada, crítica y panorámica, el teatro venezolano y su desarrollo entre los años 1900-1950. No obstante, para poder explicar mejor su desenvolvimiento ha sido necesario ajustar dicho lapso en función de las experiencias analizadas, lo que en la práctica lo llevó a tener un alcance mayor, retomando lo ocurrido desde antes del siglo hasta prácticamente todo lo ocurrido durante la década del cincuenta, según las explicaciones que ha requerido la investigación en su desarrollo. En resumen, el tema a investigar estudiar

es el teatro venezolano en torno a la primera mitad del siglo XX, especialmente referido al desarrollo de su dramaturgia.

Por tanto, aquí se reexaminará durante este período a autores y obras -elementos claves en su devenir cultural y social-, y tendencias aparecidas que se consideraron relevantes para el período, examinadas con nuevos criterios que intentan escurrir la mirada sórdida de aquellos que no le han reconocido lo que en justicia les corresponde. En general, se trata de conocer al teatro venezolano durante este período, naturaleza y expresiones, no sólo en relación con sus características principales y relevancia, sino también en su vínculo contextual que enmarcó a las diferentes condiciones de su aparición.

El teatro entre los años 1900 y 1950 no estuvo exento de historia. Lo que ocurre es que sólo ahora comienza a escribirse esta nueva historia, bajo otros signos y otras perspectivas. Ese es el sentido que esta investigación le otorga al fundamentarla como una relectura del teatro venezolano. El olvido en que permanece este período no debe extrañar. Tampoco que la relectura del mismo tenga su camino abonado en ese olvido.

La gran pregunta que se plantea esta investigación, en suma, es ¿qué significó el teatro venezolano durante medio siglo para la cultura nacional? Para poder responderla este estudio se planteó como necesario la ejecución de dos pasos importantes; uno, de reflexión metodológica, en

cuanto a cómo abordar la investigación, y otro, el de realizar un análisis formal de los procesos ocurridos en aquellos años a fin de poder ordenarlos y explicarlos en debido forma. Aquí se debe destacar lo que dice relación con la aparición de los sistemas dramáticos acontecidos entre la llamada tradición teatral y el período de la renovación, así como el que se refiere en forma más directa al aspecto contextual de aquellos años. Esto es lo que serviría como marco e hilo conductor de los diferentes temas a desarrollar.

Por razones comprensibles, la elaboración de una metodología de análisis para un estudio de este tipo constituye una parte difícil y complicada, sobretodo cuando se piensa en integrar al mismo las estructuras culturales, de modo que no se pierda un enfoque integral y amplio, como se desea. En esto destaca la necesidad de vincular las expresiones teatrales con las actividades sociales, históricas y culturales.

Muchas ideas, claro está, reconocidas en su momento como nuevas, no siempre lo fueron, pues con el tiempo se modificaron y terminaron como viejas. Igualmente ocurre con ciertas ideas olvidadas, inadvertidas a veces, que con el tiempo son consideradas prometedoras. El tiempo es el que se encargará de balancear las cosas. Esto es lo que ocurre con la metodología que se empleará en esta investigación, que enfoca al teatro desde una perspectiva cultural, aplicada a una mayor distancia que el tiempo propiamente contemporáneo, lo que

permite apreciar en forma más cabal y más modulada, los cambios producidos y, por tanto, aprehenderlos e interpretarlos con mayor amplitud y reflexión.

Lo amplio del alcance de esta investigación, prácticamente setenta años, exige un vasto apoyo bibliográfico y documental con diversos enfoques teóricos, como los de la historia, la cultura, las artes, así como también de datos cuantitativos, expresión de una cultura moderna que complementa este cuadro. Por tanto, sólo la comprensión de una diversidad de ideas y conceptos, en un contexto teórico multidisciplinario, permitiría abordar este atajo metodológico.

Desde este punto de vista, se podría señalar con Raymond Williams, que la cultura es un proceso, y que como tal no se comporta como algo fijo, sino como algo cambiante, desigual y con amplias fisuras por donde se acrisola un sin fin de voces tradicionales y emergentes, así como también instituciones e ideologías. En suma, una metodología de corte cultural, que se aplica tanto con una visión teórica, como con un conocimiento crítico. Sin dejar de ser claros y simples, este enfoque no evita la conceptualización, y se dirige hacia un campo duro como es el analizar las complejas estructuras de dominación, las relaciones de poder, la dimensión política y, especialmente, la significación de las obras. Esta metodología se adapta al tema de la investigación e integra los aspectos cualitativos con

los cuantitativos, lo cual facilita la construcción de un conocimiento significativo y está en función del nivel de desarrollo y consolidación epistémica de la disciplina del teatro venezolano.

En efecto, esta investigación entiende que el teatro venezolano en este período debe ser estudiado como un conjunto integral en el cual son importantes tanto los autores como sus obras, producidas en escenarios o no, y sus grupos teatrales, no como una suma informativa aislada, sino como un espacio cultural escénico, amplio, intelectual y productor de saberes. Esto significa que deben delimitarse con delicadeza y exactitud sus relaciones con movimientos exógenos, partiendo siempre de sus expresiones locales, no como "eco" o "reflejo" de estas propuestas, indicando el cuestionamiento crítico como reacción a la tradición o a la realidad, superando la visión taxonómica de los grandes autores -excluyente de autores no cercanos a las esferas del poder-, y resaltando sus diferentes propuestas, búsquedas, rupturas y cambios que comportan. Igualmente, soslaya la tendencia a estudiar el teatro como una sucesión histórica de géneros o autores encasillados en categorías desligadas de sus contextos.

Este enfoque contempla la integración del contexto sociocultural respectivo y el intento por explicar los cambios. Desde este punto de vista, los cambios en las formas dramáticas precisan la definición y sistematización de rupturas en el sistema

de significantes que se relacionen con sistemas externos, los que también juegan un rol en este cambio. De ahí que Jauss (1989) proponga tomar trozos sincrónicos en diferentes momentos de su proceso y establecer relaciones con textos contemporáneos, de lo cual surgirían categorías que conformarán un sistema general (o, eventualmente, un subsistema) El establecimiento del carácter histórico de un hecho dramático se determina, en consecuencia, en la interpretación de las intersecciones diacrónicas y sincrónicas.

El otro aspecto relevante que completa este modelo interpretativo es el relativo a la relación existente entre una obra dramática y sus componentes formales con los ideológicos e históricos. Para Villegas (1984), la obra literaria "no es una entidad que se explique en sí misma, sino en relación con o condicionada por factores que son aparentemente externos y cuyas influencias son diversas en sentido y proporción" (p. 149). Por esto, en este tipo de estudios su análisis debe contemplar no sólo los aspectos formales, que revelan cómo estas formas funcionan, pero que fallan al explicar el por qué ciertas formas emergen en un momento histórico dado. Por esto, la relación estructura-contexto ayuda a establecer una periodización, muestra una serie de épocas, deja ver la existencia simultánea de varios subsistemas y permite explicar un proceso de cambio/ruptura/variación, según el sistema que marca a cada período.

De esta forma, el recuento de la historia del teatro se convertiría en la descripción de varios sistemas (o subsistemas), en que cada sincronía es un sistema, del cual puede emerger un modelo, originado a su vez de textos, los cuales describen un proceso de cambios o de transformación. De lo que se trata, por tanto, es de explicar en un nivel analítico, cómo y por qué cambian los sistemas, así como también identificar qué es lo que permite decir que hay un cambio formal en la estructura dramática, lo cual lleva aparejado el explicar que un cambio significa la alteración de ciertos elementos de un sistema.

La respuesta a la pregunta de por qué los sistemas significantes cambian se encuentra en el terreno extra-teatral. El análisis del entorno sociocultural es importante al precisar el contexto de la producción de textos y de otros productos culturales. Por ello, en la investigación se debe estudiar el análisis de las relaciones existentes entre los sistemas de los dramas y la sociedad que los produce**.** Y aunque en esto algunos podrían diferir, la mayor parte de las teorías adopta el criterio de que el contexto sociocultural juega un rol importante en el entendimiento de los textos literarios y que éste también puede explicar muchos de los cambios formales de los sistemas teatrales.

Lo que en este aspecto interesa más es el sentido o significado de un drama, porque la aparición de una nueva forma a menudo antecede a

una problemática que necesita expresarse en forma distinta. Nuevas realidades y nuevos conflictos normalmente requieren de nuevas formas de expresión y no utilizan las antiguas. Por otra parte, existe una dialéctica entre los cambios internos y externos de un texto literario, por cuanto forma y contenido no cambian a causa de factores aislados, intra o extra literarios, sino como parte de la vida cultural y en esto muchas veces el arte, y el teatro especialmente, se anticipan a grandes cambios del contexto, anunciándolos.

En este aspecto, si se parte del supuesto que los textos expresan y revelan a una sociedad en un momento dado, entonces será posible sistematizar esta parte del estudio al incorporar en el análisis su situación cultural, política, composición social de los artistas y su audiencia (de Toro, 1995).

El examen de los componentes del teatro para el período de estudio del teatro venezolano comprendió la observación de los siguientes factores: revisión documental de todos los autores encontrados en las fuentes bibliográficas (nombres y seudónimos utilizados); sus obras, fechas de escritura, puesta en escena por primera vez, publicación en primera edición; manuscritos mencionados documentalmente; reconocimientos o premios obtenidos –reconocimientos que también muestran tendencias estéticas dominantes y planos de canonización de sus símbolos y temas-. No se

contaron traducciones efectuadas, versiones ni composiciones musicales en obras de teatro.

Con esta información se conformó una matriz de doble entrada, en la que se ordenó, cronológicamente, por filas, a cada dramaturgo con sus respectivos factores teatrales en estudio y, en cincuenta columnas, el detalle de la cronología de sus factores. Así, al observar a un autor determinado (fila) se puede determinar, a través de las columnas, sus obras, ediciones, premios y manuscritos eventuales por año, y al observar a través de un año (columna) se pueden visualizar los factores determinados para ese año, cuya sumatoria dio como producto un gráfico con sus variaciones anuales, el cual sirvió para orientar una primera aproximación de periodización en la investigación.

Para este fin se consultaron todas las obras de referencia disponibles, en lo posible de fuentes directas u originales, incluyendo entrevistas a personalidades de la cultura, entre las que se pueden mencionar a Don Pedro Grases, quien generosamente conversó sobre el significado de los autores de las dos primeras décadas del siglo XX y donó a esta investigación los veinte tomos de su rica obra completa; entrevista a Don Ángel Raúl Villasana, autor de una monumental obra bibliográfica, no bien reconocida en los estudios nacionales e irrepetible en el contexto cultural venezolano, con quien se dialogó sobre la obra de Rómulo Gallegos, y quien donara a esta

investigación el volumen de la segunda parte - letras A-Ch-, de su repertorio para los años 1951-1975, ampliación cronológica de los seis volúmenes de su primer ensayo (1808-1950).

Además, se realizaron entrevistas a personalidades del teatro como Nicolás Curiel, Humberto Orsini, Horacio Peterson, José Antonio Rial, Inés Laredo, Amalia Pérez Díaz, Alejandro Lasser, Isaac Chocrón y Román Chalbaud, a quienes se les grabó la entrevista en video, con duración de una hora aproximada, y a Raúl Domínguez, a quien no se grabó.

Igualmente, se efectuó la revisión de los primeros cien números de los boletines del Archivo histórico de Miraflores, que comprenden los años 1580 a 1976, en los cuales se encontró información de palacio sobre autores, teatros y un par de obras inéditas que sirvieron para ilustrar la censura en el teatro durante la primera década del siglo XX; la obra de Fernando Guerrero Matheus sobre el teatro zuliano, que cubre el período entre 1839 y 1956, publicado en1962; la bibliografía del teatro zuliano y de ambientación zuliana de Luis Guillermo Hernández, que cubre entre 1830 y 1990; el examen de las revistas de la época **El Cojo ilustrado**, **Fantoches**, **Élite** y **Revista Nacional de Cultura** (desde 1938 hasta el presente), entre otras, las que mostraron una nutrida edición de obras de autores del período; la Bibliografía del teatro venezolano de Rojas Uzcátegui y Lubio Cardozo, que abarca entre

1801 a 1978; el índice hemerográfico venezolano de Cesia Hirshbein, que cubre de 1890 a 1930; las crónicas de Caracas de Carlos Eduardo Misle que cubren de 1567 a 1967; el libro **Teatro en Caracas** de Juan José Churión, publicado en 1924; la **Historia del teatro en Caracas** de Carlos Salas, publicado en 1967; y el texto sobre dramaturgia del siglo XX de Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre, publicado en 1997, que presenta significativos estudios cronológicos sobre autores y obras; igualmente, se consultó por internet a la Biblioteca del Congreso, en Estados Unidos, de donde se obtuvo información de obras consideradas inéditas o extraviadas y que yacen en ese país; finalmente, se efectuó la revisión de las tesis de grado sobre teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, mucha de cuya información relevante se cita en el texto.

En relación con los estudios específicos sobre este período, en general, los pocos a reseñar comienzan a aparecer en los años noventa, aunque en todos ellos el tratamiento de este período no es especial o exclusivo, sino que forma parte de un trabajo de mayor alcance. Dentro de los estudios relevantes se pueden citar el de Orlando Rodríguez (1989), publicado en el libro **Escenario de dos mundos**, volumen 4, cuyo título está referido al período 1900-1945, y en el cual en realidad sólo habla de los primeros treinta años, lo cual explícitamente queda señalando cuando expresa que "durante las

tres décadas que nos ocupan…", subrayando más adelante esta idea al concluir que "entre 1900-1930 el teatro venezolano permanece estacionario" (pp. 236-237).

El libro de Monasterios (1990) menciona en forma muy desigual, en unas cuarenta páginas, la actividad teatral sólo entre los años 1900 a 1915, especialmente centrado en la obra de Gallegos, por lo demás incompleta, como se observará al estudiar a este autor y luego continúa con el período 1950-1970; y el texto de Azparren Giménez (1994), igualmente expuesto en forma disímil, que en veinte páginas resume todo este medio siglo que antecede y abre paso al teatro moderno. No obstante, la obra de Barrrios et al (1997) ya hace un recuento más factual de estos años, incorporando nuevos autores que no se conocían, aunque sus objetivos y alcances sean más amplios.

Otras publicaciones relacionadas con el tema no dejan mejor parado a este período, así en el Catálogo de autores de la editorial Monte Ávila, de propiedad del Estado, en su edición más completa de 1994, sólo publica las obras de seis autores de este período (para un total de veinte autores publicados en la sección teatro), incluyendo a diecinueve nueve obras de ellos (de 63 en total), nueve de las cuales son del dramaturgo Román Chalbaud y cinco del Uslar Petri. En su catálogo renovado de 2002, en su sección teatro, ahora sólo aparecerán doce dramaturgos en

total, siendo sólo dos del período en estudio, los ya mencionados Chalbaud y Uslar Pietri.

De hecho, al efectuar un recuento de este aspecto entre los diferentes estudiosos y la crítica consultados para esta investigación se obtiene un resultado sorprendente. Desde el trabajo de Churión, en los años veinte, cuando da a conocer a trece dramaturgos contemporáneos suyos, pasando por los de Salas y Azparren en los años sesenta, de Monasterios, Rodríguez y Barrios en los noventa, se llega a reconocer en total a treinta y seis (36) autores dramáticos para el período en estudio. Con esta investigación se alcanza a una cifra superior a noventa y ocho dramaturgos reconocidos (de un total de doscientos), todos los cuales conforman a partir de ahora un acervo desconocido de medio siglo del teatro en Venezuela.

Este breve recorrido por los antecedentes de estudios sobre este período, muestra la realidad del conocimiento que se tiene de estos años y evidencia que lo más aproximado al tema es antológico, compilatorio y disperso. No son aportes superfluos, claro está, pero no están enfocados hacia la comprensión general de esta importante etapa que culmina con la renovación del teatro, y carecen de una percepción clara sobre los aportes que estos dramaturgos pudieron hacer por el teatro moderno. A la luz de estas observaciones resultan inadecuados para entender en su conjunto este período.

De ahí que la presentación de esta investigación se efectúe tratando de evitar la confusión y la mala comprensión que estos autores y época han recibido, resaltando sus características esenciales, concepciones teatrales, propuestas y su proyección.

En el Capítulo primero se presenta el marco de los estudios culturales en donde se circunscribe y delimita el estudio y metodología para el teatro durante este período. El Capítulo segundo presenta el resultado que se hizo de la revisión general de autores, obras, publicaciones, manuscritos y reconocimientos, culminando con la presentación de los aspectos generales de la relectura para el estudio de los autores relevantes, incluyendo una propuesta de periodización para el estudio y los primeros factores culturales que han afectado esta visión. El Capítulo tercero está dedicado al estudio del sistema del sainete, con sus propuestas principales, estrategias dramáticas y su significado. El Capítulo cuarto está destinado a estudiar los cambios que comienzan a producirse en el sistema teatral dominado por el sainete, incluyendo las propuestas del modernismo y las vanguardias del teatro y, especialmente, los dramaturgos de **La Alborada** y **La Proclama**. El Capítulo quinto presenta las avanzadas de los cambios por venir, los sistemas de la comedia dramática, la poesía en el teatro y la experimentación durante los años veinte. El Capítulo sexto presenta la apertura dramática de los años treinta y cuarenta,

con las propuestas de sus principales dramaturgos, incluyendo el drama étnico, y el Capítulo séptimo, expone la renovación teatral desde sus inicios en los años cuarenta hasta fines del cincuenta, cuando ya se expresan las principales tendencias del teatro moderno. La investigación finaliza con las conclusiones, en donde se resumen las principales características y proyecciones que tuvo este período en la evolución del teatro moderno venezolano.

Finalmente, no me cabe sino expresar mi gratitud a todos aquellos que, de una forma u otra, colaboraron en esta investigación, especialmente a Alba Lía Barrios, Marcelino Bisbal, Einar Goyo, Orlando Rodríguez, Armando Navarro y Josefina Pérez, quienes siempre me alentaron y estuvieron dispuestos a hacer sugerencias, observaciones y recomendaciones con esmero y responsabilidad para mejorar este trabajo.

CAPÍTULO PRIMERO

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Los estudios relativos al análisis de la cultura o a la utilización de ésta como variable para el estudio y explicación en el campo del arte y de la literatura, como se desprende al observar la lectura de sus documentos iniciales, no fueron bien entendidos y se les consideró hasta cierto punto como teóricamente ingenuos. Parte de esta calificación se debía al hecho de que fueron presentados por sus autores como una forma de reacción o de resistencia frente a las denominadas grandes teorías a fines de la década del cincuenta. Su insistencia en lo particular, en lo local, en lo específico, basada en experiencias concretas y que pudieran servir como verdaderas guías metodológicas no sólo impactó a los estudiosos de la cultura sino que, poco a poco, comenzó a influenciarla. De ahí que su interés en destacar la importancia de la audiencia y de las experiencias culturales de grupos considerados marginales hasta entonces, le abriera insospechada proyección.

Por estas razones, la idea de Raymond Williams, uno de sus iniciadores, de que existe una articulación compleja y elaborada de la cultura, y el hecho de reconocer que la cultura es un proceso, que no es algo dado y fijo, sino una cuestión cambiante, desigual, que se configura en una dinámica permanente combinando aspectos de la tradición, voces emergentes, instituciones e ideologías -uno de

sus principios-, constituye hoy en día una de las columnas centrales en el estudio de cualquier época o género literario, incluyendo naturalmente al teatro. Por estas razones, en esta investigación se consideran estos conceptos especialmente válidos, por cuanto se piensa que permitirán dar un recuento más completo del tema en estudio, de la teoría que subyace en éste y de las orientaciones metodológicas a utilizar.

El cambio ocurrió en los años sesenta, cuando la revista **Cultural Studies** mencionó a estos análisis, pero como muchos autores lo han señalado, la orientación de ellos no eran hacia lo que se consideraba "alta cultura" o "cultura" a secas, sino sobre la materia que enriquecía la vida diaria, la cultura del diario vivir y lo popular. En este sentido, como bien explica Graeme Turner (1990), estos estudios mostraban "lo que usamos, lo que oímos y comemos; cómo nos vemos en relación con otros; la función de las actividades diarias, como el cocinar o el comprar; todo esto atraía a los estudios culturales" (p.2). Esta orientación surgió desde una visión de la crítica literaria inglesa tradicional, que veía a lo popular como una amenaza a la moral y a las buenas costumbres de una civilización moderna. Esta fue la ruptura que plantearon los primeros estudios de la cultura.

La idea, que permanece actualmente, fue la de examinar lo cotidiano, lo hasta cierto punto ordinario, aquellos hechos que tienen tanto que ver con la existencia humana y que, sin embargo, se dan

por sentados y no se les mira. La conclusión fue que el proceso que hace a las personas ciudadanos, pertenecientes a un particular grupo o clase, género, raza, es un proceso cultural que funciona precisamente porque lo ven y sienten como natural, irresistible y no excepcional.

Este fue el camino por el que se encaminaron los trabajos de autores como R. Williams, R. Hoggart, S. Hall, así como algunos centros de estudio ingleses, quienes a lo largo de sus análisis también fueron encontrando que estas actividades cotidianas, al ser excluidas, conformaban una visión diferente, que constituían una red "periférica" nueva, plena de significados y placeres, que eran los que construían la cultura. De ahí que en estos estudios se comenzara por estudiar el cómo se construye la vida diaria, o para decirlo en términos más académicos, cómo la cultura forma a sus sujetos.

En esta nueva visión teórica de lo cultural, no puede dejarse de lado tampoco, junto a los autores ya mencionados, los trabajos de muchos otros estructuralistas europeos e incluso de América Latina, quienes desde diferentes perspectivas han enriquecido este camino a lo largo del tiempo, entre los que cabe menciona a Lévi-Srauss, Barthes, Foucault, Althusser, Gramsci, Mignolo, García Canclini, Barbero, Sarlo y otros. Todo este amplio conjunto de autores también dan algunas indicaciones muy importantes acerca de su desarrollo, como el señalar que esta teoría haya

nacido del seno académico y que una de sus principales características fuera la de ser una empresa de estudios interdisciplinarios, tal vez uno de sus aspectos metodológicos más relevantes, lo cual se ha expresado en gran parte hacia lo que se denomina exportación del conocimiento desde el campo social hacia el de las humanidades.

Su influencia se ha dejado sentir en gran parte de los grandes problemas que se han debatido en América latina, como son el de la teoría de la dependencia o el de la teología de la liberación, dándoles una coherencia en su formulación, estableciendo un diálogo con otras disciplinas (por ejemplo, en G. Canclini, acercando la sociología a la antropología), en la forma de entender la modernización, interpretando la historia de la colonización (como lo ilustran los estudios sobre el movimiento Zapatista), particularmente en la influencia de los últimos estadios del capitalismo, conocido como "colonialismo global", en el cual podrían quedar incluidos la cultura chicana y portorriqueña, entre otras. Claramente, estos ejemplos vienen a confirmar aquello ya señalado antes, de que no existe algo general o universal más allá de la historia local, dentro de la cual emerge y prospera una propia cultura.

Los inicios de los estudios culturales

Tal y como ya se ha explicado, los estudios culturales (también conocidos como análisis cultural o culturalismo) comenzaron siendo realizados por

diferentes personalidades, las cuales le imprimieron un rasgo personal a sus reflexiones. Muchos de ellos procedían del campo literario por lo cual se iniciaron a partir del análisis textual, otros procedían del campo social, razón por la cual se interceptaron elementos de la sociología y de la antropología. Por estas razones esta metodología que va emergiendo no puede verse como una nueva disciplina o como una constelación de ellas. Es más bien, según la opinión que prevalece, un campo interdisciplinario hacia el cual han convergido preocupaciones y métodos, no es un campo unificado, sino plural y especialmente crítico. Aún así, es posible encontrar elementos comunes que le dan especificidad, bien sean como principios o como categorías teóricas, que son las que se resaltarán para los fines de esta investigación.

Se da como el comienzo de los estudios culturales la aparición en los años cincuenta de algunos libros básicos, como son el de R. Hoggart, **The Uses of Literacy** (**Los usos de la literalidad**), en 1957; los de R. Williams, **Culture and Society, 1870-1950** (**Cultura y sociedad, 1870-1950**), en 1958; y **The Long Revolution** (**La larga revolución**), en 1961, entre otros que se mencionarán más adelante. Estos autores se movieron desde sus metodologías de crítica textual, literaria o de la cotidaneidad, esto nuevo que fue ahora "leer" formas culturales diferentes que producían significados no meramente estéticos, sino también sociales. Reorientar estos

estudios para relacionarlos con la sociedad, con la cultura y con los individuos que los producían y consumían, significó dos cambios profundos en sus metodologías, uno relativo a pensar cómo se estructuraba la cultura como un todo, y otro a develar sus procesos y partes constituyentes.

La primera influencia en su aplicación llegó desde sus propios campos de trabajo, del estructuralismo, de la teoría del lenguaje. Esto vino bajo la forma de sus conceptos fundamentales, en parte debido a su propia importancia comunicativa y, en parte, por su función como modelo para entender los sistemas culturales. Por esto, F. de Saussure y su teoría del lenguaje fue su punto de partida. Para una persona corriente, el lenguaje es algo que se utiliza para llamar las cosas, lo cual pone a esa cosa en el mundo material y sirve para comunicársela a otros. Para esto se usan las palabras. Saussure ve esto en forma diferente, ve al lenguaje como un mecanismo para determinar qué constituye un objeto, y eso es lo que le permite decir cuáles objetos necesitan tener un nombre. La función del lenguaje, por tanto, no es la de dar nombres a las cosas de una realidad que ya se presenta organizada y coherente. Su rol es mucho más complejo y amplio, cual es organizar, construir, y dar al hombre su único acceso a esa realidad. Esto queda muy claro cuando se observa la proposición de Saussure de que la relación existente entre una palabra y su significado es arbitraria, esto en su léxico significa que es una

cualidad no inherente, no natural. Por ejemplo, la palabra árbol significa lo que significa porque el ser humano se ha puesto de acuerdo en su significado, lo cual se demuestra por el simple hecho de que existen muchas palabras distintas que expresan lo mismo en diferentes idiomas. Incluso, en el Amazonas venezolano, sus habitantes indígenas pueden denominarla de diferentes formas, con nombres particulares o simplemente como selva. En resumen, es una convención.

De modo similar, y esto es muy importante para los estudios culturales, la forma en que una persona ve el mundo está determinada también por convenciones culturales, a través de las cuales se conceptualizan las imágenes que se reciben. Así, se puede decir que la idea del mundo natural está organizada e integrada por las convenciones de sus representaciones, todas provenientes a través del lenguaje. Por tanto, la teoría del lenguaje, desde esta nueva perspectiva, tiene como bases las dimensiones culturales y sociales del lenguaje (porque la relación de una palabra con su significado está hecha por el hombre). De ahí que se pueda decir que el lenguaje es cultural, no natural, no inherente, así como también los significados que genera.

Esto es lo culturalmente importante de la teoría de Saussure, que el lenguaje muestra el mecanismo por medio del cual una persona se da cuenta del mundo en que vive. Por esta razón, la realidad será muy relativa, mientras se construya a

través de los mecanismos del lenguaje. El significado, por tanto, está sustentado en la cultura, y más aún, es culturalmente específico. De esta forma quedaba relacionado lenguaje con cultura.

El otro aspecto que se ha tomado del lenguaje es aquel relacionado con el principio de cómo se estructura el sistema lingüístico, el cual señala que es de la misma forma como se organiza a otros tipos de sistemas comunicativos, no sólo el de la escritura, sino también el de aquellos sistemas no lingüísticos, como los de las imágenes, los de la gestualidad teatral o el de las mismas convenciones de las buenas costumbres o maneras de las personas.

Charles S. Pierce siguiendo las ideas de Saussure avanzó un tanto más y alcanzó a tener una nueva visión del signo y de su estructura, el que según él ahora estaría constituido por el "objeto", su intérprete" y su "representación". Este último elemento es el relevante porque abrió las puertas a los estudios de arte al poner de manifiesto las diferentes interpretaciones que se derivan de una cultura. Sobre esta base fue que actuó Jan Mukarosvky, representante de la Escuela de Praga, cuando explica que las representaciones visuales forman sistemas de signos determinados histórica y culturalmente dentro de sus contextos, por lo cual en su análisis deberían buscarse su significado histórico y cultural en relación a productos similares.

La teoría crítica, movimiento con ese nombre que surge en los años treinta en Europa, observó que

para este fin habría que efectuar la lectura directa de textos originales, en el entendido de que "cada sociedad constituye su propia visión de la realidad, y que sus creencias y sus valores, que cambian en el tiempo, se expresan mejor en su literatura". El desarrollo de esta metodología requirió en su análisis de otros campos de estudio, como el histórico, social, y otros, lo que a su vez, creó también el problema denominado "asemiosis", es decir, se evidencia la imposibilidad de llegar a una relación unívoca entre la obra y su sentido conceptual. Este aspecto fue reconocido más tarde, en los años sesenta por Umberto Eco, quien expresó que las obras literarias no poseen estructuras significativas estables, por lo que su interpretación requiere de la aplicación de una clave simbólica, la más adecuada al tiempo de estudio (Gradowska, 1999, pp.37-39).

El tener un significado como producto cultural fue de gran importancia. Esto es debido a que, como ya se ha revisado, si la única manera de entender el mundo es a través de su "representación" a través del lenguaje (cualquiera que éste sea), se necesita una metodología que se relacione con tal representación para poder estudiar este producto de significados.

Desde el punto de vista metodológico, los estudios culturales fueron adquiriendo así una terminología y un marco conceptual para elaborar el análisis de signos no lingüísticos. Igualmente se abre una forma diferente de efectuar el análisis estético, porque se separa de la noción de la interpretación del

autor, estableciéndose un nuevo nexo con la estética al utilizar la estrategia de fijar el objeto de estudio en el "texto". En estos aspectos metodológicos la influencia estructuralista, aunque evidente, también tiene sus diferencias por cuanto los estudios culturales insisten en la necesidad de que el análisis no se debe limitar sólo a las estructuras de textos individuales, sino que debe ahondarse en dichos textos para examinar las estructuras más profundas que ellos producen, que son aquellas que expresan a la cultura misma. Como señala R. Johnson (1983), el análisis textual es una corriente fuerte dentro de los estudios culturales, aunque para otros el texto es "sólo un *medio* en el estudio cultural", que no se estudia per se, sino por las formas subjetivas o culturales que él incorpora (Cit. por Turner, 1990, p. 23). Por esa razón, el texto es importante como sitio en donde los significados culturales se hacen accesibles al análisis y no como un objeto privilegiado de estudio.

Cultura e ideología

La publicación de libro de Williams, **Culture and Society** (1958), produjo un quiebre con la visión del marxismo tradicional incorporando lo que se conoció como un marxismo complejo y crítico. El cambio principal en su visión de la cultura fue que, a diferencia de ser ésta vista como obras de arte, literatura o modos de vida de clases sociales particulares, que se entendían siempre como

determinadas completamente por las relaciones económicas ("totally determined by economic relationships"), ahora en los estudios culturales se insistía en su "relativa autonomía", en el hecho de que no eran simplemente dependientes de las relaciones económicas y que, de acuerdo con esto, no podían verse como un simple reflejo de ellas y, más aún, éstas tenían también activa influencia y consecuencias en las relaciones económicas y políticas, por lo que no eran simplemente influenciadas pasivamente por la esfera económica, sino que también ellas influenciaban a aquellas (Bennet, 1981, p.7).

En esto se manifestó una fuerte crítica al marxismo tradicional que le otorgaba a la cultura una función menor, ubicándola como parte de la superestructura de la sociedad y, siendo por tanto, tan sólo un producto de la base económica e industrial o estructura. Esta visión, denominada economicista, fue desafiada por estudiosos que se apoyaron especialmente en estos argumentos, como lo hizo Louis Althousser en 1971, quien señaló que el aparato ideológico clave (compuesto por la ley, la familia, el sistema educacional, las ideas religiosas y otras similares), tenían tanta significación como las condiciones económicas mismas, ante lo cual los estudios culturales insistieron en que la cultura no era una simple dependencia, de las no simplemente independientes relaciones económicas, sino que más bien existían muchas fuerzas determinantes de

ideologías similares, como las económicas, profesionales, políticas y culturales, que compiten y entran en conflicto unas con otras con el fin de conformar la compleja unidad de una sociedad.

Las ideas de Althousser eran de que existía una red de determinaciones, articuladas en distintos puntos, por distintas personas, que ejercían una "sobrevisión" o sobredeterminación, y un control sobre la experiencia social. El mecanismo a través del cual este proceso de sobredeterminación funciona es el de la ideología (Turner, 1990, p.25). Contrasta esta nueva visión de la ideología con la tradicional del marxismo que la entiende como la producida por la clase dominante, la que actuaba como un velo que cubría los ojos de la clase trabajadora, o como el filtro que seleccionaba o disfrazaba sus verdaderas relaciones con el mundo real o realidad. Por eso, en este último caso, su función era la de construir una "falsa conciencia" del yo y de sus relaciones con la historia.

Se hace palpable que la postura de Althousser se parece a la de Saussure. Este último produjo el conocimiento de que el lenguaje proveía al hombre de *una versión* de la realidad, y no de *la* realidad toda. De la misma manera, Althousser ve a la ideología no como una falsa conciencia, sino como el marco conceptual a través del cual los hombres interpretan, dan sentido, experimentan y viven las condiciones materiales en las que se encuentran. Por esto, la ideología conforma y modela la conciencia del

hombre sobre su realidad y, para bien o para mal, el mundo que construye la ideología es el que siempre habitará ese mismo hombre.

Entonces, el sistema del lenguaje, con sus correspondientes marcos ideológicos, está siempre ahí, esperando al niño para insertarlo en él. Esta es la razón por la cual ciertos grupos son tan críticos con el lenguaje, porque éste representa la forma por medio de la cual las ideologías de dominación (profesionales, conservadoras, feministas, gays, ecológicas y otras similares) se institucionalizan a través de palabras (como Doctor, Srta., Ingeniero, Presidente). Althousser también expresa que las ideologías deben ser examinadas no sólo en el lenguaje y en sus representaciones, sino también en sus formas materiales y a través del aparato ideológico del Estado. En el primer caso se refiere a las instituciones y prácticas sociales con las cuales se organiza la vida diaria y, en el segundo, al aparato ideológico que conforman los medios de comunicación y los sistemas legal, educacional y político, que logran sus fines a través de la legitimación de normas sociales. En América Latina, el foco primario de interés en el análisis ideológico han sido los medios, particularmente porque ellos son los que definen relaciones sociales y problemas políticos. Por lo tanto, y de acuerdo con estos argumentos, se podría decir que la ideología también produce la cultura y concientización de una persona,

aspectos que se volverán a tocar cuando se vinculen con la metodología en esta investigación.

Por estas razones es bueno relacionar estos conceptos con la definición de cultura que da Williams en 1975, al decir que ésta es "una descripción de un particular modo de vida, que expresa ciertos significados y valores no sólo para el arte y el aprendizaje, sino también en instituciones y en comportamientos corrientes" (p.57). De ahí que la tarea para el análisis cultural sea "la de clarificar estos significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida particular, en una cultura particular". Los objetivos de este análisis serían por tanto, realizar una "crítica histórica" de las obras en relación con las tradiciones y con sus sociedades, "así como también de los modos de vida de otros campos que no son cultura, como las organizaciones de producción, estructura de la familia, e instituciones que se vinculan con las relaciones sociales y con las formas cómo la sociedad se comunica" (Ibid.). Williams insiste en que el proceso cultural debe ser visto como un todo, buscando las relaciones de análisis del texto con las instituciones y estructuras sociales que lo producen.

En esta misma publicación Williams hace una contribución adicional a la teoría de la cultura, cual fue el concepto de "estructura del sentido" (structure of feeling), que es ese algo que toda cultura posee como característica de su particular modo de vida, como "aquel color particular y característico que

define muy bien aquello que es la cultura de un período" (Ibid., p.64). Para algunos autores ésta puede ser mejor entendida como aquel conjunto de modos de pensar y de sentir que se comparten, que conforman un patrón regular de esos modos de vida, y que muestran la vida cultural de una época en particular, clase o grupo. Terry Eagleton asimila esta definición a una descripción de la ideología (Turner, 1990, p.57).

Igualmente, se efectuó la revisión de los primeros cien números de los boletines del Archivo histórico de Miraflores, que comprenden los años 1580 a 1976, en los cuales se encontró información de palacio sobre autores, teatros y un par de obras inéditas que sirvieron para ilustrar la censura en el teatro durante la primera década del siglo XX; la obra de Fernando Guerrero Matheus sobre el teatro zuliano, que cubre el período entre 1839 y 1956, publicado en1962; la bibliografía del teatro zuliano y de ambientación zuliana de Luis Guillermo Hernández, que cubre entre 1830 y 1990; el examen de las revistas de la época **El Cojo ilustrado**, **Fantoches**, **Élite** y **Revista Nacional de Cultura** (desde 1938 hasta el presente), entre otras, las que mostraron una nutrida edición de obras de autores del período; la Bibliografía del teatro venezolano de Rojas Uzcátegui y Lubio Cardozo, que abarca entre 1801 a 1978; el índice hemerográfico venezolano de Cesia Hirshbein, que cubre de 1890 a 1930; las crónicas de Caracas de Carlos Eduardo Misle que

cubren de 1567 a 1967; el libro **Teatro en Caracas** de Juan José Churión, publicado en 1924; la **Historia del teatro en Caracas** de Carlos Salas, publicado en 1967; y el texto sobre dramaturgia del siglo XX de Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre, publicado en 1997, que presenta significativos estudios cronológicos sobre autores y obras; igualmente, se consultó por internet a la Biblioteca del Congreso, en Estados Unidos, de donde se obtuvo información de obras consideradas inéditas o extraviadas y que yacen en ese país; finalmente, se efectuó la revisión de las tesis de grado sobre teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, mucha de cuya información relevante se cita en el texto.

En relación con los estudios específicos sobre este período, en general, los pocos a reseñar comienzan a aparecer en los años noventa, aunque en todos ellos el tratamiento de este período no es especial o exclusivo, sino que forma parte de un trabajo de mayor alcance. Dentro de los estudios relevantes se pueden citar el de Orlando Rodríguez (1989), publicado en el libro **Escenario de dos mundos**, volumen 4, cuyo título está referido al período 1900-1945, y en el cual en realidad sólo habla de los primeros treinta años, lo cual explícitamente queda señalando cuando expresa que "durante las tres décadas que nos ocupan…", subrayando más adelante esta idea al concluir que "entre 1900-1930 el

teatro venezolano permanece estacionario" (pp. 236-237).

El libro de Monasterios (1990) menciona en forma muy desigual, en unas cuarenta páginas, la actividad teatral sólo entre los años 1900 a 1915, especialmente centrado en la obra de Gallegos, por lo demás incompleta, como se observará al estudiar a este autor y luego continúa con el período 1950-1970; y el texto de Azparren Giménez (1994), igualmente expuesto en forma disímil, que en veinte páginas resume todo este medio siglo que antecede y abre paso al teatro moderno. No obstante, la obra de Barrrios et al (1997) ya hace un recuento más factual de estos años, incorporando nuevos autores que no se conocían, aunque sus objetivos y alcances sean más amplios.

Otras publicaciones relacionadas con el tema no dejan mejor parado a este período, así en el Catálogo de autores de la editorial Monte Ávila, de propiedad del Estado, en su edición más completa de 1994, sólo publica las obras de seis autores de este período (para un total de veinte autores publicados en la sección teatro), incluyendo a diecinueve nueve obras de ellos (de 63 en total), nueve de las cuales son del dramaturgo Román Chalbaud y cinco del Uslar Petri. En su catálogo renovado de 2002, en su sección teatro, ahora sólo aparecerán doce dramaturgos en total, siendo sólo dos del período en estudio, los ya mencionados Chalbaud y Uslar Pietri.

De hecho, al efectuar un recuento de este aspecto entre los diferentes estudiosos y la crítica consultados para esta investigación se obtiene un resultado sorprendente. Desde el trabajo de Churión, en los años veinte, cuando da a conocer a trece dramaturgos contemporáneos suyos, pasando por los de Salas y Azparren en los años sesenta, de Monasterios, Rodríguez y Barrios en los noventa, se llega a reconocer en total a treinta y seis (36) autores dramáticos para el período en estudio. Con esta investigación se alcanza a una cifra superior a noventa y ocho dramaturgos reconocidos (de un total de doscientos), todos los cuales conforman a partir de ahora un acervo desconocido de medio siglo del teatro en Venezuela.

Este breve recorrido por los antecedentes de estudios sobre este período muestra la realidad del conocimiento que se tiene de estos años y evidencia que lo más aproximado al tema es antológico, compilatorio y disperso. No son aportes superfluos, claro está, pero no están enfocados hacia la comprensión general de esta importante etapa que culmina con la renovación del teatro, y carecen de una percepción clara sobre los aportes que estos dramaturgos pudieron hacer por el teatro moderno. A la luz de estas observaciones resultan inadecuados para entender en su conjunto este período.

Y frente a las diversas metodologías de análisis, propone una nueva estrategia que acentúe la dimensión instrumental, denominada por él

"pragmática de la cultura", evitando que se interpreten las producciones culturales como ejercicios de poder por parte de los productores, produciéndose "mensajes validadores o deslegitimizadores de sistemas culturales", y en los cuales debería dar relevancia a la diversidad y al multiculturalismo, a su funcionalidad y a su instrumentación política ("no hay cambios culturales sin significación política"), por lo que también propone igualmente en la definición de cultura sustituir los conceptos basados en la hegemonía totalizadora por otros "validadores de la diferencia" (p.166), como se verá en más adelante, en el Capítulo siguiente, cuando se propone un modelo de periodización para el teatro venezolano.

Textos, cultura y contextos

Hasta ahora, como se ha visto, todas las visiones de cultura lo hacen a través de una aproximación política, de sus procesos históricos y de la construcción de la vida diaria. Por otra parte, muchos trabajos con esta teoría han estudiado la historia de los movimientos populares, que se centran en las denominadas subculturas y en los vacíos dejados por las historias oficiales, otros estudian los medios para entender las estructuras de sus lenguajes y su relación con las ideologías. Sin embargo, entre estos estudios comenzó a perfilarse una diferencia, que se ha denominado la divergencia estructuralista/culturalista. En esta discrepancia, los

llamados estructuralistas vieron a la cultura como su primer objeto de estudio y la revisaron a través del análisis de formas textuales representativas. El centro de su estudio fue ubicar las formas y estructuras que producían significación cultural, por lo cual estuvieron menos interesados en la especificidad cultural que incluye temas como lo histórico y las diferencias entre formas y características y sus estudios lo fueron en gran escala, tomando casos como el europeo y lo regional.

La otra versión, la culturalista, se diferencia de la anterior principalmente en lo determinista que llegó a ser la fuerza de la ideología. Siguiendo principalmente a Williams y a Thompson, estos mantuvieron el sentido de lo humano y su poder en el manejo de lo histórico e ideológico, es decir, pensaron que aquellas fuerzas determinantes de la ideología podían ser resistidas y que la historia también podía verse alterada por la acción del esfuerzo individual, especialmente en un entorno pequeño o local, que era el alcance de sus estudios.

Esta división de opiniones perdió importancia cuando comenzaron a estudiarse las teorías de la hegemonía de A. Gramsci (1982), que aclaraba mejor algunos aspectos de Althousser en torno a la ideología. Lo más importante fue que Gramsci ofreció una noción menos mecánica de la determinación y de la dominación de las clases gobernantes. En síntesis, de acuerdo con lo planteado por Althousser en torno a la ideología, el cambio

cultural parece difícil o casi imposible, el cual desde la visión de Gramsci podría ser construido desde el interior del propio sistema. Esto se produce al reconocerse el poder del individuo como agente dentro de la cultura, y al analizar no sólo la estructura determinante que produce lo individual, sino también el rango de posibilidades que él puede incorporar. La obra de Gramsci utiliza la historia y se refiere a la construcción del poder cultural en momentos específicos de la historia en un país, que aunque europeo, era subdesarrollado.

La teoría de la hegemonía de Gramsci sostiene que la dominación cultural, o más precisamente, que el liderazgo cultural, no se adquiere por la fuerza o por coerción, sino que se asegura al obtener el consentimiento de aquellos ultimadamente subordinados. Los grupos subordinados acceden porque están convencidos de que esto también les servirá a sus intereses. Ellos aceptan la visión del mundo de los grupos dominantes como una medida de sentido común –esto es lo que explica realmente muchos de estos procesos, como por ejemplo cuando los trabajadores votan por candidatos de derecha o populistas, porque ven en ellos una cierta protección a sus intereses-. Esta explicación del consentimiento de Gramsci implica una lucha mucho más vigorosa y clara que lo planteado por Althousser.

Por tanto, la dominación cultural sería el producto de complejas negociaciones, alineamientos y realineamientos de intereses, no es simplemente

una imposición desde arriba, tampoco lo es inevitablemente lo producido por el lenguaje o por los aparatos de control ideológicos (como el sistema educativo). El logro de la hegemonía es sólo el producto de un consentimiento que se obtiene. La idea de hegemonía conecta tanto a la teoría y práctica del proceso social, como al examen del cómo ocurren las formaciones específicas de dominación. Entonces, se reafirma la importancia de la experiencia humana en la historia, la cultura se refiere a una dominación viva y a la subordinación de clases particulares, poniendo gran énfasis en los temas de la historia, de sus experiencias, de la política y de la ideología. Para Thompson, al reinterpretar estos conceptos, el proyecto intelectual no hace sino "re-escribir la historia de esta cultura con el fin de reordenar los desbalances de su representación en historias oficiales" (Ibid., p.69).

Lectura y re-escritura parecen ser, por tanto, conceptos claves en la utilización de esta metodología que se enfrenta a los procesos culturales. En definitiva y, en general, se ha ido creando en el tiempo una metodología que incorpora normalmente temas como la política, la historia, la economía, lo social y especialmente el contexto en donde se producen los textos, para así ubicar sus códigos culturales. A partir de aquí, al insertarse las útiles observaciones de Gramsci sobre ideología, el análisis textual será ahora más histórico y más socialmente codificado, porque se considerarán no

sólo los signos y sus significaciones, sino también sus combinaciones, especialmente con los denominados *discursos* culturales específicos (entendidos éstos como grupos, ideas o modos de pensar producidos socialmente, que pueden ser leídos en textos o grupos de textos, pero que deben ser ubicados en estructuras o relaciones históricas y sociales más amplias).

En lo concerniente al contexto mismo, a veces aparentemente claro, se podría decir que la teoría sobre él aún está en desarrollo, como lo señala Teun Van Dijk (2001), quien ha formulado los principios generales que interesan tener presentes para enmarcar esta discusión y poder utilizarlos en las metodologías. La teoría del contexto es compleja y requiere la colaboración de otras disciplinas tanto humanas como sociales. La comprensión de situaciones y eventos se hace mediante "modelos mentales" que el investigador crea y que no son otra cosa más que una "representación individual, subjetiva, de un evento/situación en la memoria episódica, que es parte de la memoria a largo plazo" (p. 71), en la cual se desenvuelven los parámetros fundamentales del llamado escenario, que son tiempo, lugar y participantes de un evento. Esta imagen conforma el denominado modelo del contexto o, simplemente, contexto.

Entre las características que tiene este modelo se encuentran que el contexto corresponde sólo a los aspectos que en un momento dado son *relevantes*,

igualmente es *subjetivo*, *individual*, *único*, por lo cual es *dinámico*, porque cambia permanentemente, se adapta, se actualiza, dependiendo de los cambios de la situación, y esto hace que el contexto aparezca con influencia en el desarrollo de un discurso y viceversa, y probablemente tiene una *estructura* más o menos fija o prototípica y tiene importantes *dimensiones sociales y políticas*. Debido a que el contexto sirve para que el investigador tenga una representación más o menos adecuada y relevante de su entorno, este "controla la producción y recepción del discurso" (Ibid, p. 73). Algunos estudios hechos por Van Dijk, como el realizado sobre las discusiones parlamentarias en Inglaterra, muestran que mucho de la teoría sobre los debates políticos debe ser formulada en términos de las propiedades de sus contextos, partiendo del hecho de que son miembros de una institución llamada Parlamento, con funciones políticas o legislativas como principales características contextuales, conceptos que también podrían transmitirse a los llamados contextos culturales (Van Dijk, 2001a).

La historia renovada

Aunque llega a ser un lugar común decir que la historia ya no es sólo el patrimonio de grandes señores que gobiernan o de personajes de la política e, incluso, de historiadores profesionales que adhieren a estas visiones, esto ha cambiado y las concepciones contemporáneas se han abierto a otras visiones, en particular a la de los *otros,* a la de los sin

nombre, o a la de los de abajo, que se ha conocido mejor como intrahistoria. Este concepto deviene de Unamuno, recientemente apropiado y resemantizado por algunos autores en términos de juego de poder, de lo subalterno, de la historia en minúscula y de los efectos culturales que produce (Rivas, 2000). Haciendo una analogía con el mar, Unamuno habla de las olas de la historia, del "presente momento histórico", que "no es sino la superficie del mar... no mayor con respecto a la vida intrahistórica" de millones sin historia, que es el mar completo (Ibid. p.41).

Las nuevas formas de hacer la historia han sido descritas por Peter Burke (1993) teniendo como principio central la inclusión de todas las actividades humanas; ya no es una mera narración de hechos, sino también de estructuras, mentalidades, sociedades, culturas, que producen cambios en el largo plazo; ya no es una visión "desde arriba", desde el poder, sino que debe incluir también la perspectiva opuesta; sus fuentes no sólo son los documentos escritos, sino también los visuales, los orales, las estadísticas; debe considerar los múltiples factores que expliquen las causas, las interrelaciones culturales, las costumbres; y la relativización de la historia y de la verdad (Ibid. p.43).

Esto es lo que le estaría quitando su pretensión hegemónica y eurocéntrica a la historia oficial o hecha por sus ideólogos, y dando a la nueva historia su carácter de forma para "re-explicar lo

antes no completamente explicado". Como dice Chartier (1992), se trata "de ver de otra manera la lectura de las sociedades", en un nuevo conjunto de estudios que constituyen lo que se ha denominado una "poética de la cultura", que es el intento de hacer un trabajo interdisciplinario para ver a las personas desde muchas visiones en su quehacer diario. Estos plantean el estudio de la "historia total", en donde todo es historizable, y para lo cual se toman instrumentos de distintas disciplinas, que es donde se plantea la interdisciplinariedad, tomando datos de registros no oficiales, de fuentes visuales y revisando hechos oficiales distorsionados que deben ser corroborados. Se trata de una práctica historiográfica ecléctica. Se renuncia a la pretensión de objetividad porque no hay una visión única (Cit. por Rivas, 2000, pp. 43-45). En la actualidad, tanto la noción de intrahistoria como esta de la nueva historia se utilizan indistintamente para referirse a esta nueva historia.

A pesar de lo explicado, se debe aceptar que la historia oficial, sustentada en todo su aparato de poder, legitima. Pero este hecho tiene también un carácter mutable por medio del cual se puede deslegitimar lo previamente legitimado, aunque no sin dificultades. En esta dinámica intervienen grandemente las estructuras sociales y culturales. Recuérdese, además, que no sólo el poder, sino también lo subalterno ejercen actitudes similares de preservación, de olvido, de tergiversación, de

rechazo o acogida, de oficialización o de marginación. Por ejemplo, el Estado impone la historia oficial a través de los textos oficiales, en la construcción de los monumentos, en los nombres de las calles, en la moneda, en los ritos protocolares, en himnos y canciones populares, en las ofrendas a los héroes, en la celebración de fechas patrias y relacionadas, en los homenajes y en muchas otras formas. El mecanismo que asocia y organiza este sistema es el de la tradición.

Historia y tradición

El concepto de la tradición fue revisado y analizado dentro del marco de los estudios culturales, basado en la hegemonía. Lo señala como una fuerza que configura lo hegemónico con un rol importante en la definición e identificación cultural y social,

> la mayoría de las versiones de la tradición pueden ser rápidamente demostradas en su modalidad radicalmente selectiva. A partir de un área total posible del pasado y del presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como la tradición, como el pasado significativo" (Williams, 1977, p.138, edición en español en 1980).

Esta es la forma como se crea la tradición. Es una selección que hace la hegemonía cultural designando

lo que se debe olvidar y lo que debe ser mantenido en el recuerdo. Por esto, esta tradición confirma y legitima el presente. Gran parte de su relevancia viene dada por el hecho de que configura fuertes sectores de la identidad cultural que los grupos hegemónicos desean otorgar y preservar y que resulta difícil revertir.

Rivas (2000) cita como ejemplo de esto el caso de los estudios sobre la historia de la música en Venezuela, efectuados por el Prof. A. Calzavara en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, que tuvieron como uno de sus resultados, luego de revisar documentación oficial y no oficial, que el Himno Nacional no había sido compuesto por Vicente Salías, con música de Juan J. Landaeta, como lo ha establecido la historia oficial, sino que serían Andrés Bello (letra) y Lino Gallardo (música), quienes fueron despojados de su autoría porque durante el siglo XIX "no se los consideró dignos de tan alto honor". Bello, por ausentarse de Venezuela luego de la Independencia y Gallardo, porque era un compositor popular que trabajaba a destajo, que en alguna ocasión compuso música para los realistas (en realidad, en ese contexto todo el pueblo era realista). Ante esta revelación, la hegemonía intelectual mantuvo que era mejor "continuar respetando la tradición", como en efecto se ha intentado hacer hasta hoy (Ibid.p. 49).

Sin embargo, investigaciones más recientes han modificado nuevamente esta interpretación. En

efecto, el estudio de las canciones patrióticas venezolanas del Siglo XIX, en tanto "lectura de un momento vivido" y como constructo de un "discurso sobre el otro", hecho por Veronique Hébrad (2001) basada en documentos de archivos franceses, abren más esta discusión expresando que el canónigo Cortés de Madariaga, de regreso a Caracas desde Bogotá en 1811, al navegar por el río Meta en balsa, relata que "así es que la alegría y el placer se apoderaron de mi alma, concurriendo la casualidad de ser uno de mis socios apasionado a la música: su inclinación le obligó a tomar la flauta para ejecutar la canción de Caracas, "Gloria al bravo pueblo", y al resonar el suave instrumento unieron sus voces los que sabían la letra e hicieron sentir los ecos de la libertad..." (pp. 44-45).

La otra modalidad para establecer la tradición deviene desde el poder, desde el cual "se inventan tradiciones, reviviendo las del pasado, pero resemantizándolas para perpetuar el poder" (ibid., p.49), como ciertos ornamentos y rituales administrativos, que favorecen notablemente posiciones nacionalistas o autoritarias, aunque se debe dejar en claro que la fuerza y la adaptabilidad de las tradiciones genuinas, que se mantienen vivas, no necesitan ser revividas ni objeto de esta invención. Williams explica que este concepto de tradición también se utiliza cuando algunos elementos del pasado se consideran residuales y no ratifican formas presentes, se les desecha (en esta

selección) con frases como "fuera de moda", o apelando a la "nostalgia" que pueden producir, aunque eso no los devuelve a la tradición deseada.

Esta forma de ver la tradición en cierta manera refuerza el contenido histórico de la misma porque a través de ella se da una especie de continuidad entre el pasado y el presente, actúa como actualizando el pasado en función de la historia, el problema que suscita esta visión es que se está utilizando el esquema de una historia oficial, que de acuerdo con lo expresado por Williams (1962), no se trataría sino de una "tradición mentirosa", con lo cual quiere defender la permanencia del valor literario ante estas variaciones que puede tener la historia oficial, aunque no se deben confundir las grandes obras del pasado ("the great works of the past"), con aquello que surge de una minoría social que se identifica a sí misma con ellas ("social minority which identifies itself with them") (p.110). Por esto también la historia posee la flexibilidad de la mutación, que le permite acomodar esta tradición a grupos dominantes, debilitamiento de tradiciones, cambios en la versión oficial, y que a muchos le ha dado pie para hablar de que ya no es posible concebir una "tradición eterna" absoluta, sino como una continuidad que es vivida en el marco de los cambios producidos por la acción de los poderosos, ante las personas comunes y corrientes, las "víctimas de la historia", generalmente denominadas pueblo,

que por sus diferentes connotaciones, especialmente en otros idiomas, se prefiere llamar "subalternos sociales", término tomado de los estudios culturales que se asocia a los márgenes, a las periferias o lugares distantes de los centros de poder, también definidos como el "otro", que no producen discursos hegemónicos (Rivas, 2000, pp. 50-53).

La valoración de la tradición, así como de la misma historia, no parece obedecer a principios abstractos ni a reglas fijas, sino más bien a cambios en los diferentes roles que juegan los actores de la hegemonía y a deslizarse por los atajos que produce su sistema cultural, particularmente en torno a sus valores, creencias y desarrollo del conocimiento en una época determinada.

El paso de una historia esencialmente política o episódica parece ya definitivamente conducir a otra en la cual, como dice Arístides Medina (2001), tiene otros fundamentos y tareas, "se ha desembarazado de toda tentativa de *reproducción* del pasado, porque sabe que en el mejor de los casos, sólo podría reproducir la ideología de los dominadores, por eso ahora busca la comprensión y explicación del 'devenir de los hombres en el tiempo" (p.111). Por esta razón es que se le llama también memoria colectiva del hombre, en un espacio y tiempo determinados. El producto de esta búsqueda será por tanto la "reconstrucción" y "reinterpretación", constitución de una memoria, de

ese pasado para comprender bien y explicar estos hechos pasados.

Por lo antes dicho, el sentido de una metodología que más se recomienda para buscar en este pasado es el de tener "sólo una cuidadosa y respetuosa actitud frente a una realidad compleja expresada en el interrogante cotidiano, inmanente, ineludible de cada día" (Soriano, 2000, p.62), que sea abierta, flexible, ágil, como una actitud. En esto el uso de fuentes primarias, tan apreciadas y valoradas por algunos historiadores, no puede tampoco ignorar que en distintas etapas de una investigación se hace necesario recorrer también un paisaje general que respalde los datos originales y permita centrar mejor las búsquedas primarias, a parte de subsanar muchos problemas de fuentes poco conocidas o dificultades logísticas tan comunes en las bibliotecas venezolanas.

En esta investigación y, dado el marco conceptual descrito antes, se optó por hacer "entrevistas" a actores relevantes del proceso del teatro y cultura venezolanos en los primeros cincuenta años del siglo XX, cuando esto fue posible, que corresponde a lo que se denomina historia oral, las cuales se ciñeron a una metodología específica, considerada como complementaria a la investigación por algunos autores (a la vez que colabora en la creación de la fuente documental, junto al investigador, haciéndola más interesante aún), y muy relevante en la captación del ambiente cultural

de una época determinada, que puestas en un marco histórico adecuado, minimiza los efectos subjetivos de los actores, como lo ha observado la historiadora Maribel de Gonzalo (2000, pp. 96-97).

A pesar de estas recomendaciones que abren el camino del trabajo con la historia, existen algunas dificultades que convienen analizar desde la perspectiva metodológica y que tienen relación con el ya visto tema de la ideología, que en el aspecto histórico se podría mejor denominar "el olvido como estrategia política", o como problema ético, fenómeno que es una verdadera dificultad para entender los procesos culturales y artísticos.

Desde esta perspectiva "del olvido", se puede decir que si la historia tiene un carácter oficial, como ya se discutió, entonces su información es claramente tendenciosa (y no se trata sólo del control de la información, que es algo perfectamente distinguible en una investigación), lo cual deviene desde siempre. Rogelio Altez (2000, p. 466) al referirse al problema ético, califica esta actitud como un verdadero atentado y recuerda que desde la Conquista y con el advenimiento del Consejo de Indias, se creó la función del "cronista de indias", quien era el encargado de oficializar lo que ocurría en esta América, y en cuya labor iba "censurando interpretaciones viciosas y contradictorias a los intereses de la corona". En el olvido obviamente se cuenta lo que no conviene decir, utilizado como estrategia política, y es tarea del investigador al

intentar entender el proceso histórico deducir, abstraer y analizar los datos para descubrir este olvido. Por tanto, la lectura de una realidad pasa igualmente por este tamiz de análisis de los documentos. Y a la inversa, el investigador también puede quedar sometido a este proceso cuando en su recopilación de información decide qué selecciona, qué relega al olvido y con qué información construye su propio discurso.

Es oportuno aquí comentar dos situaciones relacionadas con lo anterior que relata el **Primer libro de literatura, ciencias y bellas artes**, escrito por el jurista y escritor Rafael Seijas, en 1895, en homenaje al centenario de Antonio José de Sucre, y que simboliza el primer recuento más o menos serio de lo que era el patrimonio cultural de Venezuela en el siglo XIX, preámbulo a la tradición de los años del siguiente siglo, que aquí se estudiará en relación a su teatro. El libro es un rico inventario, tipo quién es quién, de la cultura de ese período. Sin embargo, adolece de un par de significativas dificultades, una es la de omisiones de nombres y otra la de interpretar la estructura del sentido teatral nacional (Cit. por Straka, 2000, p. 480).

Entre las omisiones están las de Antonio Guzmán Blanco y la de Julio Calcaño, fundadores nada menos que de la Academia Venezolana, principal institución cultural del país hasta la creación de la Academia Nacional de la Historia. Tomás Straka (2000), al hacer referencia a este hecho

se pregunta ¿por qué este olvido si el libro entrega profusos detalles de escritores, artistas e incluso, ingenieros, de hasta alejados pueblos del territorio? – La respuesta es simple. Seijas, formaba parte de lo que Francisco Javier Pérez (1999) ha denominado la "Anti-Academia", personalidades igualmente positivistas promovidas por el mismo Guzmán, pero que por sus actos erráticos (por hacerse nombrar Rector de la Universidad, por su discurso inaugural inusual de la Academia y otros arrojos), se apartaron de él y se le opusieron con fuerza y, de esta forma, "no podían meter en el inventario de la cultura venezolana a Guzmán Blanco o a su secretario perpetuo de la Academia, Julio Calcaño. Para ellos, estaba reservado el "olvido" (Ibid., p. 480). En su idea sincera de defender la democracia, estos personajes no eran dignos de quedar en el recuerdo, pero en su actitud cometieron un acto de falta ética tan grave como la que querían castigar.

En el caso del teatro venezolano ha ocurrido algo similar al hablar de su origen, el cual ha sido negado e, incluso, encubierto con distinto argumentos que le han restado relevancia dentro del panorama cultural de Venezuela durante toda su historia. En el curso del desarrollo de esta investigación aparecieron documentos que mencionan esta disputa y se ha considerado oportuno deslindar algunos de estos conceptos a la luz de una re-lectura de los mismos.

La primera mención que se reconoce de este hecho procede del libro de Ramón de la Plaza, **Ensayos sobre arte en Venezuela** (1883), quien en particular estilo comenta como era el teatro que se venía desarrollando en el país diciendo:

> en la vida enfermiza de nuestro país, el teatro siempre al impulso de una fuerza extrema ha dado síntomas de vida muy de tarde en tarde. En la infancia del arte, si es así que podemos calificar nuestras primeras representaciones escénicas, no fueron las tiendas de campaña que sirvieron de teatro a las edades remotas las que se construyeron, sino salas particulares que representaban aun mayores ridiculeces (p.259).

Luego, se conoció el artículo denominado "Teatro Nacional", escrito por Eugenio Méndez Mendoza, aparecido en el ya mencionado **Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes** (1895), en donde el autor justifica esta postración del teatro criollo invocando "la política obscurantista del gobierno colonial" (p. XXV) que no permitió el desarrollo de estas actividades y conformar un movimiento más fuerte. Es decir, la culpa de que existiera un exiguo teatro era de España. Contrasta esta opinión con las crónicas de Arístides Rojas (1926) quien comenta las representaciones teatrales coloniales y recuerdan la construcción de su primer coliseo, todo debido a la gestión de la corona española, pero que una vez que cesó tampoco se tradujo en una mejoría.

Similar es el caso del libro de Juan J. Churión, **Teatro en Caracas** (1924), quien también recoge esta inquietud agregando una argumentación adicional según la cual esta responsabilidad cabría en el mestizaje del grupo social venezolano que imposibilitó tal desarrollo, lo cual lo explica en términos por lo demás muy científicos al expresar que:

> en principio, y así como hemos achacado nuestra falta de teatralidad a defectos de étnica y de psicología, podríamos achacarla con mayor razón al defecto orgánico o antropológico del mestizaje de la raza... En lo que a teatro se refiere, nuestro mestizaje no ha sido eugenésico... sino agenésico. Ha resultado híbrido, y por tanto, infecundo como el mulo, producto zoológico de la raza equina con la asnal" (p. 44-45).

Esta teoría del mestizaje agenésico, sin embargo no se aduce ni se dio en Perú, México o Cuba, como tampoco en Francia o en la España andaluza.

Con respecto a la situación ya en el Siglo XX, Juan José Arróm (1945) da una posible explicación más apoyada en la realidad nacional y en factores propios del teatro. Explica Arróm que el teatro es "un arte que para existir necesita imperiosamente del público, y público suficiente es lo que no ha tenido", entre otras cosas, por la escasa densidad de su población. Se debe recordar, explica, que Caracas fue fundada tardíamente, en sitios poco productivos, alejada de las rutas comerciales o culturales, con una población que a comienzos del siglo no llegaba a los

cincuenta mil habitantes, asolada por terremotos, y diezmada por epidemias, por evoluciones y dictaduras hasta prácticamente medio siglo XX, por lo que su desarrollo teatral se vio probablemente más afectado que otras artes.

Similares argumentos dieron pie para confirmar la opinión de que a mitad de la década del cuarenta (1945), cuando visiblemente parecen cambiar estas limitaciones, se presentaría otra situación diferente. En efecto, esto sería estrictamente cierto según el mismo Arróm, quien explica que Caracas al ser ahora mayor y más floreciente crearía un contexto distinto, "favorables son ahora los tiempos para que progrese el teatro" (p. 7), con lo cual entrega una señal de una realidad que se explorará más adelante, pero que por ahora da indicios de una primera periodización, por cuanto según la opinión de este crítico "está apareciendo ya una producción teatral digna de investigación y de encomio" (Ibid.), aspectos claves para esta investigación que serán estudiados en mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Más tarde, Luis Peraza (1950), retoma estos mismos argumentos al decir: "del modo español corriente adquirimos todos los vicios. Ninguna virtud hemos imitado" (p. 10). De esta forma esta postura se fue generalizando y casi no hay crítico del teatro moderno que no haya repetido estas mismas ideas en todo el Siglo XX para referirse a los problemas que aparentemente presentaba este teatro

que se ve desplazado de otros géneros literarios. Esta investigación presenta esta situación y luego en capítulos posteriores se irá tratando de aclarar más en detalle lo ocurrido.

Quien salió al paso a esta generalizada opinión fue César Rengifo, en 1949, en ocasión de dictar una conferencia sobre teatro en la Universidad Central de Venezuela, en donde expresó que el teatro venezolano "tiene tradición, a pesar de aquellos que la viven negando", pasando a recordar las manifestaciones teatrales desde los indígenas Cuicas, las de la época colonial en que "no eran muy abundantes los cómicos de la legua", las de épocas de guerras en donde "el actor de teatro menguó casi hasta extinguirse", para culminar con los intentos románticos, criollistas, espectáculos frívolos del siglo XX, en donde se produjo un cambio de relación con su audiencia, porque "la vinculación profunda con el pueblo estaba rota" (pp. 86-89).

Modelos para la historia del teatro

Lo que un modelo para historiar el teatro busca es describir la evolución que presenta el teatro, acentuando cómo cambian las formas y contenidos, explicando por qué, dónde, cuándo y en qué circunstancias se producen esos cambios. Aquí entran a operar algunas disyuntivas ya mencionadas, tales como tradición/cambio/ ruptura/diferencias, en relación con los acontecimientos teatrales del presente, pasado y

futuro. Es la proyección del eje diacrónico en el eje sincrónico la que produce esta intersección que se llama historia.

En este sentido son interesantes de exponer y analizar las propuestas teóricas y metodológicas explicadas por Juan Villegas y Fernando de Toro, las que se ha venido construyendo desde los años ochenta, época en que aparecen sus primeros escritos en relación con las estrategias para elaborar un discurso dramático para América Latina.

Por su parte, Villegas ha expresado: "propuse la necesidad de renovar los estudios sobre el teatro en el mundo hispánico a través de la apertura a nuevas áreas de investigación o de cambio de perspectiva con respecto a los 'métodos` de crítica literaria dominantes hasta el momento", refiriéndose a su propio artículo de 1984. En esta línea interesa conocer el punto más alto de su desarrollo, el cual se da cuando publica **Para un modelo de historia del teatro** (1997), que revisa no sólo varios artículos anteriores de su autoría, sino también su libro anterior sobre ideología y discurso crítico, en todos los cuales su preocupación ha sido "enfatizar la propuesta de un modelo de re-escritura de la historia". Estos conceptos básicos, re-escritura, historia, ideología, poder y periodización son las bases de su propuesta metodológica (p. 11).

Uno de los principales efectos que ha tenido la realización de la crítica tradicional ha sido la dilatación y selección del corpus de textos

constitutivos de la cultura. Esta selección era obviamente un proceso con significación política y social, "la inserción o marginación de ciertos textos dentro de la historia del teatro se funda en la valoración positiva de un sistema de valores o una imagen del mundo y el rechazo de otros" (Ibid., p. 11). Esto es lo que produce el efecto de aparición o desaparición, debilitamiento o refuerzo de sistemas de valores de textos teatrales que validan ciertos y determinados modelos culturales. Por estas razones, los nuevos modelos tendrían que liberarse de aquellos para sustentar nuevas formas.

Villegas propuso varias estrategias metodológicas sobre esto, referidas a América Latina, entre las cuales destacan el "asumir la especificidad del objeto, texto teatral en esta investigación, y estudiar la importancia de distintos destinatarios, distintos públicos, compañías teatrales y puestas en escena si las hubo" (señala Villegas que a veces el publico a que hace mención un crítico "no es sino la opinión personal del crítico que autoriza sus gustos y reacciones como opinión o reacciones de los espectadores"), como ha ocurrido en el teatro venezolano. En la representación, éxito, fracaso, la fugacidad o permanencia en la historia, no interviene sólo su "calidad estética", sino un conjunto de tensiones de la interrelación de instituciones o fuerzas que disputan el poder (ibid., p. 129), como es el caso de los clásicos, recordando que no siempre éstos fueron considerados clásicos,

ante lo cual se podría preguntar hasta qué punto los llamados 'clásicos' del teatro latinoamericano o de un país o una época, no fueron seleccionados por su cercanía al poder político o cultural respectivo. Otro aspecto es el de la relación de los textos con el discurso teatral hegemónico. Y, finalmente, analizar el sustrato ideológico de los diversos discursos críticos, "clave de los juicios de valor y el establecimiento de los cánones"de referencia y que determina a muchos "clásicos".

Sobre el discurso crítico acerca del teatro latinoamericano, se podría expresar que en la actualidad es plural, encontrándose en su estudio investigadores de muchas nacionalidades, todos escribiendo sobre teatro latinoamericano, cada uno utilizando metodologías de acuerdo a sus propias escuelas de estudio en sus contextos culturales o académicos, lo que no tiene importancia en sí, excepto en el hecho de señalar que la tendencia más común es la de leer los textos según una supuesta valoración de su "universalidad", "validez universal" o pertenencia a un ámbito cultural de occidente, aplicando en este caso los mismos códigos y sistemas de valores producidos en condiciones históricas y contextuales diferentes. Su perjuicio ha redundado, no en función de un cierto nacionalismo o chauvinismo ramplón, sino en que esto ha contribuido a desidelogizar y a deshistorizar los textos, al sacarlos de su contexto en que fueron

producidos, situación que deberá siempre tenerse presente en sus lecturas.

Otra cosa muy diferente es aquella, casi sin dudas reconocida, cual es que en el teatro latinoamericano, sus autores, actores y grupos, "más que cualquier otro teatro a nivel mundial, ha sido siempre marcado por estéticas y prácticas escénicas europeizantes", lo cual no significa que carezca de tradición propia. Como insiste Fernando de Toro (1996) al referirse a este tema, el problema no está en lo qué se adopta, "sino en cómo se utiliza lo adoptado". Para esto baste mencionar a Brecht, quien tomó préstamos de todos lados y a los artistas del Renacimiento que trabajaban *a la manera de*, sin ocuparse de lo que adoptaba, aunque todas sus obras tenían el sello característico de su autoría. El problema reside en la "copia", y no en adoptar o re-trabajar materiales que pueden ser útiles. En la producción teatral se ha trabajado, quizás por falta de material y de maestros propios, con la copia lisa y llana, y sosteniendo un "autoctonismo histérico que rechaza todo lo que viene de fuera", sin que esto haya traído un evidente progreso, lo que ha llevado a pensar que lo externo "contamina" lo artístico, sin reflexionar que el tener una visión amplia, hasta universal, no impide lo propio y genuino, sino que por el contrario, lo enriquece (pp. 13-14).

El problema central es con la práctica ideológica de la crítica, pues existe la percepción de que todo discurso crítico es una práctica discursiva,

y como tal, ideológica, la cual lleva a aceptar que todas las lecturas de textos latinoamericanos son lecturas ideologizadas, desde la perspectiva del discurso crítico, con validez sólo donde ese sistema ideológico funciona, pero no aceptable en otro sistema con ideología diferente. Si, por otra parte, se acepta también que todo discurso configura un imaginario social que igualmente evidencia una ideología del grupo social al que pertenece su autor o emisor, se produce el efecto que diferentes ideologías enjuician con valores distintos a similares productos culturales. De esto se pueden concluir tres aspectos de interés, (1) que la hegemonía de un sistema estético responde tanto a factores históricos como contextuales, y que la validez que estos sistemas otorgan es histórica, no universal, y menos aún eterna (Villegas, 1997, p. 20), (2) que la lectura ideologizada de los discursos críticos y de los textos lleva al rechazo, marginación o valoración de ellos, pero esto poco tiene que ver con los valores estéticos o universales. Lo que se debe entender es que los desplazamientos críticos se vinculan a transformaciones políticas e ideológicas, en estrecha conexión con grupos de poder o para satisfacer códigos estéticos hegemónicos. Un ejemplo de esto lo constituyó el boom de la novela latinoamericana, que coincide con la época de la Revolución cubana y de un nuevo interés de Estados Unidos por América Latina, en donde los procedimientos narrativos de algunos de estos autores provienen de las llamadas

grandes novelas norteamericanas. (3) Por todo lo dicho anteriormente, se requiere de un nuevo modelo con el cual poder "releer tanto el discurso crítico como los textos teatrales" (Ibid., p. 21), que es precisamente lo que sugiere Villegas y que es de lo que se ocupa esta investigación.

Por su parte, Fernando de Toro (1989), basa su propuesta teórica y metodológica en similares supuestos a los anteriores. Ambas se fueron desarrollando al mismo tiempo, pero de Toro establece dos niveles de estudio, el nivel formal y el nivel contextual.

En el nivel formal, que explicará cómo y por qué se constituye un "sistema", interesa estudiar el eje sincrónico, es decir, las diversas sincronías que constituyen este eje. En esto, el eje diacrónico es un producto de las sincronías y, a su vez, las sincronías condicionan a las diacronías, en una relación dialéctica. Aquí es donde entran los métodos literarios en su calidad de ciencia, definiendo y precisando con rigor estas intersecciones, incluso con la utilización de métodos cuantitativos. En el nivel contextual, interesa responder a la pregunta: ¿por qué cambian los discursos, como sistemas significantes? lo cual sitúa la respuesta en el campo extraliterario, en donde el contexto es el llamado a darlas.

La integración de los niveles formal y contextual se puede establecer a partir del nivel contextual para situar los textos que se dan en un

momento dado, luego clasificarlos, establecer las clases de textos en los "sistemas o subsistemas" que se determinen, y proceder a estudiar las relaciones que median entre textos y el contexto. Toda esta formulación da mucha claridad sobre las forma cómo se deben abordar estos estudios (la teoría) y cómo hacerlo en la práctica (metodología). No obstante, la experiencia de realizar algunas investigaciones en este campo, incluso esta misma que ahora se expone, llevan a plantear algunas precisiones que aclararán aún más esta formulación en los dos sentidos planteados.

La primera tiene que ver con el concepto de sistema utilizado. No hay duda que su incorporación a los estudios del teatro trae muchos beneficios, incluso tal y como es presentada por ellos es central y crucial en lo que luego se desarrolla, pero como se puede notar en las dos definiciones que tanto Villegas como de Toro dan, existen diferencias formales en el enfoque. Esto no es tan importante en si, puesto que ambas son de estilo funcional, sino en lo que significan en mayor profundidad. Esto es, que el concepto de sistema ha sido traído al campo teatral para darle a estos estudios un sentido científico, como ambos enfatizan en sus propuestas. En su afán, legítimo por lo demás, por hacer ciencia han tomado el concepto de sistema de las ciencias exactas, y es aquí en donde surge el problema. En este aspecto, su adopción, con todos los supuestos ya

vistos surge de los sistemas cerrados que se utilizan en las ciencias (por ejemplo, una roca).

El mismo título de las investigaciones por ellos reseñadas y que subyacen en sus formulaciones, aunque no importante en sí, da cuenta de esto, una se refiere al teatro chileno en un período preciso, 1975-1990 (la investigación que Villegas presenta se denomina **Un práctica de corte sincrónico: el teatro chileno del período autoritario: 1975-1990**) y la otra, la de Fernando de Toro (1989), que va de 1900 en adelante (p. 197) es una publicación inédita hasta ahora (él la menciona como **Proyecto de historia del teatro hispanoamericano desde 1900 en adelante**). Esto significaría que el sistema o macrosistema en estudio, involucrado en ambas, está encerrado por fechas concretas que lo circunscriben, es decir, son sistemas cerrados. Es muy claro, sin embargo, que estos sistemas se abren automáticamente al analizar ambos enunciados. Baste con observar brevemente el caso de Villegas. El proceso del autoritarismo en Chile, desde una perspectiva política, no comienza en 1975, de hecho la fecha simbólica podría ser 1973, pero aún así, su alcance se inserta en la tradición autoritaria política chilena que tiene un comienzo evidente en el período denominado balmacedísta de comienzos del siglo XX, pasando por la serie de golpes de estado militares que se produjeron en ese período (que opaca notablemente la visión hegemónica que se tenía de un país con tradición democrática) y que así

se conecta, de alguna forma, con las doctrinas autoritarias ocurridas tanto en Bolivia, Argentina o Brasil desde los años cincuenta, sin contar con sus propios elementos xenofóbicos y antisemitas declarados, que lo conectarían además con otros centros ideológicos más lejanos.

Esto lleva a concluir que se debería utilizar más bien un concepto de sistema diferente, que se adapte mejor a las características de los procesos culturales, y este puede ser el de un "sistema abierto". Esta investigación constató este hecho y en efecto postula que para este tipo de estudios debería asumirse que el objeto de la investigación no es de fácil delimitación, razón por lo cual son llamados por la bibliografía sistemas complejos, muy aplicables a la situación aquí planteada. Esta aproximación establecería, en primer lugar, que en estos casos siempre existe un marco más amplio que el propiamente inicial, teatral en este caso, objeto del estudio, que se denomina "sistema abierto", que engloba a todos los elementos involucrados en el proceso en estudio, con sus partes o sus factores constitutivos. Esto significa que dentro de un sistema se producen interrelaciones e interacciones con otros sistemas. Lo importante de esta primera precisión es que aún así, no es exacta, sino que es una visión inicial del sistema, que requerirá de futuras caracterizaciones, como se explica más adelante.

Asimismo, el término "sistema" normalmente llama a una definición de las ciencias exactas, especialmente del análisis de sistemas, lo cual está lejos del deseo de los estudios del teatro. Aunque uno de estos sistemas puede ser definible, en éste caso particular no lo es, es un sistema abierto, pero puede ser el punto inicial de un estudio. Su definición más acertada surgirá a través de la propia investigación, cuando ésta se despliega y expresa toda su polisemia. Su fundamento es, por tanto, estrictamente teórico (Chesney, 1999).

Gran parte de los problemas que se derivan de estas concepciones lo son de carácter metodológico. En esto, la observación, el dato, obra, o el hecho recogido (bien sea historia, sociología u otro), es el punto de partida de todo conocimiento y argumento, pero se ha demostrado cada vez con mayor insistencia que estos se obtienen normalmente a través de la percepción, y lo peor es que se consideran neutros, por lo que serían determinantes para el análisis. Desde este punto de vista cualquier observación (llamada también observable) tiene contenidos extraídos de la experiencia y, por tanto, son los primeros elementos que entran en el proceso del pensamiento y análisis de una investigación. Esto, en definitiva es lo que pareciera darle sentido a la investigación. La crítica a esta posición que ha dominado por más de medio siglo reside en la concepción misma de una observación empírica, que a la luz del conocimiento actual luce como poco

coherente, especialmente si se trata de teorizar sobre algún fenómeno artístico.

Desde esta perspectiva, sería mejor partir asumiendo las características de un sistema abierto, pertinente para un problema complejo, y que no debieran estar dadas por la observación o por la experiencia misma, porque es muy difícil efectuar una explicación directa de una experiencia de este tipo. Esto se comprueba con las explicaciones que da R. Hanson cuando explica que un niño y un lego pueden ver y transmitir una experiencia, pero ellos no verán lo que vería un experto, los primeros serían ciegos con respecto a lo que los expertos pueden ver. Se puede no oír un instrumento desafinado en una orquesta, aunque esto será terrible para un músico y lo mismo puede ocurrir en lo teatral. La respuesta es, por tanto perceptual, y no es clara. Lo importante es que las cosas se ven diferentes, de ahí que haya que cuidar esto del ver, oír, sentir, percibir y observar (Ibid.).

En conclusión, se puede decir que la observación correspondería a una captura de una experiencia, pero ya interpretada. Los hechos serían, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre las observaciones, adoptadas como una síntesis perceptiva. De ahí que la observación por parte de un investigador y, muy especialmente la del trabajo de campo, no sea neutra ni toma conciencia de la realidad objetiva, y tampoco registra información pura. El procesamiento de este registro llevaría a

formular una teoría, que por lo explicado debe revisarse. En esto intervienen dos factores, los que el investigador registra y sus mapas mentales, sus esquemas interpretativos.

Del mismo modo, se debe mencionar otra diferencia encontrada que se relaciona con la relación entre el nivel formal y el contexto. Este aspecto en las formulaciones de ambos estudiosos del teatro reseñados no queda lo suficientemente claro por cuanto no existe un fundamento teórico que relacione a estas entidades, que en la práctica están muy relacionadas. Han sido los trabajos de Beatríz González S. (1987) y Marco de Marinis (1992), quienes examinan esta relación como un conjunto de elementos que permanentemente se interrelacionan, denominándolos "ejes de correlaciones", que sintetizan este entrecruzamiento de códigos sincrónicos con el contexto, y da origen a una serie de casos que se explican, especialmente, en función de este eje. Dentro de esta nueva conceptualización, es posible describir y explicar mejor muchos más casos, entre otros, los siguientes,

- Momentos que hacen época (epoch-making moments), al producir una transformación relevante dentro del sistema (Cit. por F. de Toro, 1989, p. 198).
- Rupturas que producen una transformación radical, como inicio o fin de un período teatral, aunque esto conlleva más bien un valor simbólico, porque es probable que tras esa obra o momento se

encuentre una explicación más consistente (Cit. por F. de Toro, 1989, aunque redefinido ahora en esta forma).

- Textos creados con visión futura, para un lector futuro, por efecto de la acción de la hegemonía en el momento de su producción intelectual.
- Textos exigentes (o autores exigentes), muy cerrados o encriptados semántica y funcionalmente, que explica la popularidad de textos en determinadas épocas o su re-descubrimiento, condenados a ser marginales en contraste con otros textos más "accesibles".
- Estrategias de astucia en textos, que es un artificio para hacer valer los dones de un texto y obtener reconocimiento, recordando el mito de Psafón de Bordieu, de aquel joven pastor lidio que enseñó a los pájaros a repetir que Psafón era un dios, para que luego, cuando lo escucharan las gentes en las ciudades éste fuera aclamado como un dios.
- Textos marcadores (textual shifters) o claves en la determinación de algún sentido específico, ideológico, temático, de caracterización o de otro tipo.
- Textos activados, producidos o adoptados especialmente por la apropiación de sus audiencias, más que por el posicionamiento exitoso de sus autores o agentes productores, y muestra que el sistema de la hegemonía no siempre se da, y éste se basa más en los poderes textuales, culturales y sociales que en los oficiales.

Finalmente, central en el aspecto metodológico parece claro y acertado el señalar que se utilicen los enfoques interdisciplinarios, de alguna forma símil de una "práctica ecléctica" que no teórica, como puede ser en el teatro, en una visión plural y siguiendo lo que se conoce como el diálogo bajtiano, aunque no queda bien aclarado cómo obtener este dialogismo entre las disciplinas. En cualquier caso, también es necesario insistir en que no sólo se trataría al inicio de un proceso de selección de textos, sino que como la experiencia de esta investigación muestra, se necesita de un completo levantamiento y registro de textos producidos en las más diversas situaciones, tales como manuscritos (puestos o no en escena); textos publicados (puestos o no en escena); premios o reconocimientos; reseñas de periódicos; e incluso, textos no publicados o que se han perdido (o parte de ellos) y otros casos similares que van apareciendo a lo largo de su desenvolvimiento, todo lo cual constituye una completa base de datos factual, inicial, a efectuar que permitirá realizar un primer agrupamiento, según sus características, luego de lo cual se puede pasar a la etapa de selección para determinar elementos comunes y generalizar en alguna categoría a inscribir que será desde donde se constituye un sistema.

Durante los años noventa las investigaciones en el teatro latinoamericano tuvieron un cambio en su ruta, debido principalmente a la constatación que

el modelo semiótico empleado en gran parte de ellas no daba los resultados esperados, así por ejemplo Villegas (1991) señala que "toda estrategia de análisis es una práctica cultural" (p.140), la semiótica del teatro ahora tenía según F. de Toro (1999), "un valor arqueológico", muchos de sus criterios perdieron vigencia (como el modelo actancial), aunque otros siguen siendo ineludibles (la significación de los modelos o los estudios interculturales). Esto llevó a hablar de una renovación que se conoció con el nombre de "teatrología", dentro de la cual de Marinis llamó a producir un nuevo acercamiento metodológico, con un enfoque "global, unitario y orgánico" (en parte con la finalidad de incorporar el espectáculo, lo más complejo de abordar), que son los aspectos que hicieron pensar en la socio-semiótica.

Esta visión nueva dejó sin cambios a gran parte de los supuestos anteriores, ahora la actitud interdisciplinaria queda como predominante, como explica de Marinis (1990), "utilizar de la manera más unitaria posible las diferentes contribuciones especializadas, englobándolas al interior de un marco teórico coherente" (p.45), como se ha intentado hacer en esta investigación, o bien como dice de Toro (1999), "no con el fin de producir un cóctel ecléctico de disciplinas diversas, sino para encarar problemas comunes en una especie de dialogismo disciplinario, donde el objeto es aprehendido desde tomas diversas" (p. 17).

También quedaba claro que en esta serie de apertura interdisciplinaria, tenía que ser integrada la historia, tanto en forma diacrónica como sincrónica, ésta última signada al presente como sistema en movimiento que dota a la sincronía de su real dimensión sistémica, ampliando así el concepto de sistema de Villegas ya mencionado y, además, operando dentro de un cierto sintagma intrateatral y cultural, que son los factores que caracterizan el estudio del teatro como un proceso.

Lo que se pretende es conectar el nivel contextual con el nivel formal. Las relaciones que se pueden establecer entre texto y contexto son de tres tipos, (a) como expresión de la sociedad, (b) como producción (o reproducción) de la ideología dominante y (c), como agente y actor del proceso con respecto a las instituciones que se involucran (editoriales, críticos, finanzas, y otras).

Patrice Pavis (1987) se había adelantado al señalar que el acercamiento del texto al referente (y la textualización de ese referente en el texto) son procesos dialécticos en que media en forma fundamental la ideología, dado que "el texto... propone una estructura significante" (.p. 42). El texto se compone de tres "capas" relacionadas (figurando una pirámide dividida horizontalmente en tres), la superior (autotexto), la parte visible del texto, es la que se lee y percibe a primera vista, pero esta se apoya en otros textos literarios o visuales (lo intertextual) y, esta a su vez, en un conjunto, no

necesariamente formulado o conocido, de saberes y de creencias de orden cultural (lo ideológico, o ideotextual), que es la base del texto, y la que está en contacto con el contexto.

Por tanto, de acuerdo a esta interpretación, leer un texto (o su concreción lectora) implicaría poder percibir estas tres dimensiones. Por su puesto que su estudio como espectáculo es más complejo. Esta relación entre estos tres niveles del texto produce tal dinámica en su análisis que trae consigo también conclusiones de tipo metodológicas, una de las cuales es que se aleja de aquella visión de estudio del texto segmentándolo en unidades mínimas de sentido definidas a priori (bien sea hecha por el lector o por un director de escena) y a probar sobre el texto otras hipótesis de lectura, sin producir desmedro en el mismo (este sería el texto espectacular de un director), articulado sobre nuevos ejes de reflexión que le otorguen nuevos sentidos (p.48-50).

Esto es lo que ha llevado a de Toro (1999) a expresar que la autonomía del texto es "pura ilusión, puesto que la ideología produce instrumentos y procedimientos para la construcción del texto" (p. 30), y éste estaría redefinido por una competencia estética, por componentes cognitivos/emotivos, por las ideologías en general, y por elementos de la estética, "la evaluación está íntimamente vinculada a, si no determinada por, la ideología, los aparatos institucionales que deciden qué es un texto literario,

qué es un buen texto literario, qué debe ser consumido y qué no debe ser consumido, en virtud de que estas instituciones determinan la circulación, el consumo y legitimación, determinada a su vez por la ideología general y la estética" (p.37). Lo que en definitiva plantea de Toro, ante los cambios tan profundos ocurridos en los últimos años del siglo XX, es establecer un desafío, "pensar los objetos culturales dentro de su propia nomacidad y dejarlos hablar" (p. 37).

La relectura del teatro

La conclusión general más importante de todo este planteamiento teórico y metodológico expuesto lleva a poner sobre las investigaciones nuevas tareas, pero con marcos teóricos remozados, corroborando lo expresado por Villegas (1984 y 1986), "propongo una relectura de los textos latinoamericanos en la cual el énfasis se de en la dirección de la intertextualidad con el texto social de su tiempo, el texto como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia particular y diferenciadora" (pp. 135 y 139).

La palabra lectura, tiene muchas significaciones. Desde el punto de vista del análisis cultural, están las de interpretación, decodificación, concretización y realización de un texto dramático, lo cual incorpora la percepción de que éste se encuentra en proceso de cambio, por lo que por un lado se le reconoce su permanencia como código de un texto y, por otro, introduce el dinamismo propio

de la lectura y del cambiante contexto social y cultural, que sólo operaría a nivel del sentido, el cual es cambiante.

Mucho de lo dicho aquí es lo que esta investigación entiende como re-lectura. En particular el énfasis puesto en el texto y al contexto, en lo que puede ser la estrategia cultural más importante, cual es la de "leer" productos culturales, prácticas sociales, incluso a las instituciones en general como "textos". La relación entre textos y sociedad se realiza a través de varias formas. La más importante para esta investigación es la que deviene de la idea del intertextualidad, es decir, de aquel sistema de referencias internas que existe entre textos y que se refiere a la organización cultural de las relaciones entre textos, dentro de condiciones específicas de lectura.

El término re-lectura mueve el análisis hacia los textos y las condiciones culturales que enmarcan su recorrido por la sociedad y limitan su interpretación textual a espacios históricos específicos, en donde la re-lectura pone su énfasis. Así, por ejemplo, un texto dado puede tener una lectura activa constante por treinta años o más, aunque su significación se dará por diferentes factores culturales y textuales en cualquier punto de ese tiempo. Dentro de un conjunto antiguo de relaciones intertextuales, se da una significación distinta a la que podría tener veinte años después, pero es el mismo texto. Es decir, el mismo texto

adquiere diferentes significaciones en el tiempo. Por esta razón, estas relaciones en algún momento del tiempo (evento histórico o cultural específico), producen alguna modificación en el lector así como en el texto. Son varias lecturas de un mismo texto.

Por estas razones, en esta investigación la concepción de re-lectura del teatro venezolano no es la de una lectura simple que se vuelve a efectuar de una obra, es en realidad una mirada introspectiva de una realidad diferida por otra lectura, bloqueada por aspectos socioculturales de críticos o estudiosos de otros tiempos, que alcanza su desarrollo violentando aquellas lecturas, redefiniendo prácticas teatrales, reubicando hallazgos debido a modalidades culturales cambiantes y, por tanto, revalorando sus significados.

Durante la década del ochenta estas ideas dieron paso a lo que se ha denominado "el paradigma de re", fonema que de ser normalmente prefijo ha pasado a tener una connotación de paradigma, con múltiples significaciones, tales como repetición, reunión y otros, los que deben ser entendidos como una riqueza expansiva que también puede significar reciclar (mas no regenerar, que lo sería en sentido humano), o reorganizar. Hegel explicaba que las cosas cambian para permanecer y mostrarse de otra manera, con lo cual se puede promover un reinicio, del mismo modo que puede ser una revolución que recobra, recupera y recontextualiza para enriquecer y facilitar la

superación del conocimiento. Como ha expresado Edgar Morín (1983), el reconocimiento es como un movimiento en espiral que se aleja de su origen cada vez que vuelve a él, "todo recomienza de nuevo como una posibilidad de novedad". El teatro moderno venezolano puede rescribirse sobre su propia historia y fundamentos estéticos.

CAPITULO SEGUNDO
ASPECTOS GENERALES DE LA RE-LECTURA DEL TEATRO VENEZOLANO, 1900-1950.

Durante la década del cuarenta y gran parte de los años cincuenta se produjo una gran discusión entre la crítica del teatro venezolano sobre su devenir. El centro de la discusión, en realidad, fue el tratar de producir una reflexión histórica y estética sobre el acontecer teatral ocurrido hasta entonces en el país y, muy especialmente, sobre la crisis que en ese instante se observaba o, como se decía en los diarios de esos años, "¿qué ocurre en realidad con el teatro venezolano?" (Feo Calcaño, 1958, p. 94).

En efecto, en este capítulo de la investigación se pretende retomar aquella discusión y plantearse en mayor profundidad y complejidad aquella interesante pregunta y, por tanto, tratar de conocer cuáles serían sus implicaciones en el campo tanto de su desarrollo como de las tendencias dominantes en este período. En síntesis, se propuso conocer este drama para el período de los primeros cincuenta años del siglo XX, tal vez los más complejos en su análisis, aunque en gran parte del estudio se utilizará información hasta 1960 e, incluso, hasta finales del siglo XX con el fin de determinar bien las tendencias que dieron aliento al teatro moderno en Venezuela.

Dentro de aquella discusión ya señalada se menciona un hecho digno de subrayar, cual fue que

para mejor entender lo ocurrido en este teatro se debería estudiar aquellas obras no producidas en teatros, no puestas en escena. El punto fue concretamente expuesto por el crítico Guillermo Feo Calcaño en 1958, cuando señaló que una buena evaluación del drama en Venezuela sólo sería posible cuando "un historiador de nuestro teatro se proponga, entre otras cosas, sacar a luz gran parte de todo el drama no producido que posiblemente debe encontrarse por allí en sus textos originales" (p 94). Esta visión de la historia del teatro nacional de un crítico tan respetado en la época, ponía las cosas en otra dimensión, muy diferente a la realizada hasta ahora. Por esta razón, el problema se planteó, por tanto, en forma distinta a la de los estudios usuales, que parecen tomar como punto de partida a las obras presentadas en el escenario, vale decir, dan preeminencia a las llamadas obras puestas en escena. En este caso, se varió el enfoque, dándose igual predominancia a las obras que bien sea fueron puestas en escena, como también a las publicadas y a las reseñadas como manuscritos, siendo estas dos últimas clases las que no han sido producidas en teatros. En este sentido, la pregunta fundamental que se hace esta investigación fue por tanto, ¿cambiaría la historia del teatro nacional al estudiarlo desde este nuevo punto de vista?

Dada la poca investigación realizada sobre este tema y período es dable conjeturar que podrían haber cambios significativos en la interpretación del

período, lo cual no haría sino corroborar la teoría general del canon teatral, -de "le gout de époque"-, ya bien reconocido en la bibliografía del teatro universal. En mayor profundidad y amplitud, lo que aquí se conjetura pareciera ser encontrar

la punta de un iceberg señalando desde sus inicios que el devenir e interpretación del teatro nacional parece requerir de una revisión sólida y profunda de sus bases fundacionales.

Teatreros en búsqueda del teatro

Los resultados de esta sección de la investigación más relevantes para este período se presentan en el Cuadro Nº 2.1.

Cuadro Nº 2.1
Teatro Venezolano 1900-1950. Aspectos cuantitativos

Aspectos	Resultados Nº	%
Nº de autores reconocidos	216	N/A
Nº de obras producidas	282	42
Nº de obrasnpublicadas no puestas en escena	329	48
Nº de obras en manuscritos, no puestas en escena	67	10

El análisis de estos resultados se presentarán en tres partes, (1) los relativos a las obras: puestas en escena, editadas o manuscritos, (2) análisis de los autores aparecidos y (3), comparación con los estudios realizados por la crítica de este teatro.

1. Aspectos de interés para el estudio del teatro venezolano respecto de las obras reconocidas.

La actividad dramática para el período, medida como la suma de la cantidad total de obras encontradas, entre puestas en escena, publicadas y manuscritos, vale decir, todo lo recopilado sobre teatro en esta investigación, alcanza a la cifra de 678 piezas, la cual no puede considerarse baja, sobretodo si se compara con la del siglo XIX, que a todo lo largo del mismo fue de aproximadamente 300 obras. Por esta razón, su estudio podría proporcionar nuevas claves paran entender este período y la aparición del teatro moderno. En una proyección preliminar, no confirmada, hasta fines del Siglo XX sobre este mismo tema, se podría estimar que la actividad teatral sería del orden de las mil novecientas obras -38% puestas en escena, 47% editadas y 15% de manuscritos-, observándose un aumento de las obras editadas y de los manuscritos, en desmedro de las puestas en escena. Esto da una idea de la importancia que ha tenido este período teatral que reúne un 35% de toda la actividad del siglo pasado

Ahondando las estadísticas obtenidas por esta investigación sobre este tema, se podría destacar el hecho de que las obras puestas en escena no son las que predominan en número -lo cual parece lógico, sobretodo si se considera desde el punto de vista del costo de una producción, que con el tiempo ha ido aumentando, haciéndose dificultoso su concreción aún con ayuda oficial-. Se podría precisar, igualmente, que de acuerdo con estos resultados, esto no siempre fue así. En efecto, los datos

aportados por esta investigación indican que entre 1900 y 1925, las producciones en teatros superaron a las obras editadas y a los manuscritos, lo cual significa que fue un periodo significativo en cuanto a puestas en escena, como se estudiará en mayor detalle en la sección siguiente destinada a la periodización.

Entre las obras no puestas en escena, vale decir, las publicadas y los manuscritos reseñados en la bibliografía consultada se contabilizan 396 piezas, cifra que supera a las obras puestas en escena –o producciones teatrales-. Este resultado parece dar la razón al crítico Feo Calcaño, quien tenía bien fundadas sus dudas sobre este vacío teatral.

En este sentido, se podría indicar que, al menos para este período de los primeros cincuenta años del teatro nacional, muchos de estos dramaturgos parecen haber sido lamentablemente teatreros sin teatro, cuya trascendencia se estudiará más adelante en esta investigación. Este vacío podría tener serias consecuencias en una nueva lectura, o re-lectura del curso y desenvolvimiento de la historia del teatro venezolano, especialmente cuando puedan ser estudiadas sus obras.

2. Respecto de los autores encontrados.

De acuerdo con los datos obtenidos en esta investigación, el número total de dramaturgos reconocidos alcanzaría a 216. Desde un punto de vista cuantitativo, el mayor número de ellos no sobrepasó la cantidad de tres obras, entre

producidas, publicadas o manuscritos. Tan sólo resaltan 62 nuevos autores reconocidos (de los 216) que superaron esa cantidad de obras, lo que equivale al 29% del total de dramaturgos del período. Por esta razón, la mayor parte de ellos parecieran tener sólo un valor documental. Desde un punto de vista de su calidad, esta visión podría cambiar, como se verá más adelante al analizar este aspecto en relación con la visión que crítica y estudios recogidos de la bibliografía han dado como relevantes para la historia del teatro venezolano.

Estos 62 nuevos dramaturgos reconocidos ahora, más los 36 autores que han sido mencionados por la crítica, suman los 98 autores que ahora podrían ser los realmente representativos del período en estudio. De estos 98 autores, la mayoría de ellos lo son sólo debido a que sus obras fueron preferentemente publicadas y no puestas en escena -o que se registran como manuscritos-, como se estudiará en mayor detalle a continuación. Esta característica podría ser la razón por la cual ellos han sido muy poco mencionados por algunos críticos como relevantes para la historia del teatro, crítica que aparentemente sólo prefirió buscar la relevancia de autores en obras puestas en escena pero no en las piezas publicadas y, por tanto, producciones sujetas a publicidad en prensa y que también suelen ser motivo de reseñas periodísticas. Este aspecto podría ser explicado aquí en esta forma, aunque no es

concluyente, como se verá al estudiar en detalle los nombres que la crítica consideró distinguidos.

En los caso de los autores con tres obras o más, especialmente publicadas o con manuscritos reseñados, a los que algún crítico no consideró relevantes, se pueden mencionar, entre otros, a los siguientes:

- Benedicto Peña, con 8 obras publicadas (y 2 puestas).
- Miguel Ángel Urdaneta, con sólo 3 obras publicadas (y 1 manuscrito).
- Edgard Anzola, con 3 obras publicadas (y 1 puesta en escena).
- Fernando Guerrero, con sólo 3 obras publicadas.
- Francisco Yánez, con 2 obras publicadas (y 1 puesta en escena).
- Francisco Pimentel, con 11 obras publicadas (y 1 puesta).
- Eladio Delgado, con 6 obras publicadas (y 1 puesta).
- Miguel Toro, con sólo 5 obras publicadas.
- Ramón Díaz, con 7 obras publicadas (y 2 puestas).
- Plácido Fernández, con sólo 13 obras publicadas.
- Rafael Briceño O., con sólo 5 obras publicadas.
- José Mercedes González, con sólo 6 obras publicadas.
- Gabriel Bracho, con sólo 3 obras publicadas.

- Luis Colmenares D., con 12 obras publicadas (y 1 puesta).
- Federico Garrido, con sólo 3 obras publicadas.
- Leticia Maneiro, con 6 obras publicadas (y 2 puestas).
- Leopoldo Díaz, con sólo 5 obras publicadas.
- Ramón González, con sólo 6 obras publicadas.
- Julio Peñalver, con 13 sólo obras publicadas.
- Pedro César Dominici, con 6 obras publicadas (y 1 puesta).
- Antonio Losada, con sólo 4 manuscritos reseñados.
- Alejandro Lasser, con 4 obras publicadas (y 2 puestas).
- Antonio Rivero, con sólo 3 obras publicadas.

Estos autores, en general, no gozaron de las distinciones de la crítica, no contaron con el favor de "le gout de époque", pese a que el número de piezas publicadas por casi todos ellos es bastante significativo, incluyendo algunas que inclusive fueron puestas en escena en su época, aunque hoy es muy difícil (casi imposible) conseguirlas.

Por lo demás, también se debe destacar, curiosamente, que algunos autores que aparecen ciertamente señalados por la crítica como autores relevantes del período, también se corresponden con los anteriores, es decir, sólo tenían obras publicadas. Esto vendría a significar que, a pesar de que sus obras sólo se evidenciaron en ediciones publicadas,

igual que el grupo anterior, y cuyas producciones nunca fueron vistas en los escenarios de Venezuela, aparecen reseñados por algún crítico como relevantes para la historia del teatro, en franco detrimento del grupo de autores con similares atributos que no tuvieron esta suerte. Este caso se puede ilustrar citando, entre otros, a Manuel A. Diez (con 11 obras publicadas y 9 manuscritos) y a Aquiles Nazoa, (con sólo 7 obras publicadas en este período).

Esto estaría indicando que la preferencia de alguna crítica del teatro también habría contemplado en sus análisis el conocimiento y el contenido de obras no producidas, vale decir, algunas obras editadas y posiblemente también incluyeron a ciertos manuscritos, los que fueron tal vez leídas, pero que en definitiva han sido consideradas importantes. Vale decir, se ha hecho prevaler un juicio de valor sobre autores con obras sólo editadas o con conocimiento de manuscritos, sin que fueran llevadas a escena. Este juicio, claro está, fue en evidente desmedro de los otros autores que no tuvieron esta suerte de ser leídos. Aquí subyace, obviamente, una candente pregunta a estos críticos - que publicaron sus estudios bien entrado este siglo, en general después de los sesenta, cuando ya estas obras prácticamente no se encuentran en el país, cual sería ¿cómo se obtuvieron estas obras?

También es interesante observar el proceso en relación con las obras reseñadas por la crítica como relevantes y que no fueron llevadas a la escena –

producidas o puestas, vale decir, la mención de aquellos autores con obra producida significativa y que, sin embargo, tampoco fueron mencionadas por la crítica, como lo han sido, entre otros, los siguientes casos:

- Carlos Ruiz Chapellín, con 7 obras puestas.
- Rafael de los Ríos, con 3 obras puestas.
- Simón Barceló, con 3 puestas (y 3 publicadas).
- Manuel Caraballo, con 6 obras puestas (y 4 publicadas).
- Marcial Hernández, con 3 obras puestas.
- Francisco Betancourt, con 3 obras puestas.
- Salustio Gonzalez, con 5 obras puestas (y 3 publicadas).
- Anán Salas, con 3 obras puestas (y 1 manuscrito).
- Manuel Vaz C, con 3 obras puestas (y 3 publicadas).
- Antonio Marín, con 5 obras puestas.
- Armando Benítez, con 4 obras puestas.
- Gustavo Parodi, con 2 obras puestas.
- Ricardo Bauder, con 5 obras puestas.
- Guillermo Lavado, con 3 obras puestas.
- Felipe Boscán, con 3 obras puestas.
- Carlos Fernández, con 3 obras puestas.
- Luis Barrios Cruz, con 2 obras puestas (y 1 publicada).
- Diego Damas, con 2 obras puestas.
- Raúl Domínguez, con 6 puestas (y 9 manuscritos).

- Pablo Sojo, con 2 puestas (y 3 manuscritos).

Lamentablemente, muy pocas de estas obras fueron publicadas, lo que hoy dificulta destacar su valor, el cual no fue visto en su tiempo y ahora por problemas ajenos a los autores no es posible volverlo a verificar. Entonces, esto querría decir que se podría volver a preguntar a la crítica ¿cómo fue que la crítica o los estudios de teatro no vieron estas obras? ¿con qué fundamentos, entonces, se asentó su juicio de reconocimiento?

3. La visión de la crítica.

La crítica sobre el teatro en este período en Venezuela no es muy numerosa. En general, son textos algunos que rondan entre la crónica y la reseña teatral, lo cual significa que dan luces pero de poco alcance. No obstante, se puede decir que aquello no entregado en proyección lo dan en vivencias de los momentos en que les tocó actuar, lo cual resulta interesante y permite ubicarse y conocer bien aspectos particulares del contexto cultural, lamentablemente fragmentarios. Sin embargo, a partir de la década del sesenta estos estudios son más reflexivos, como se observará en la reseña que se adelanta a continuación.

Dentro del primer grupo de estudios, se encuentra el caso de Juan José Churión, cuya obra crítica fue publicada en 1924 (reeditada en 1991 por el Instituto Internacional del Teatro, ITI-UNESCO, edición que se utilizó en esta investigación), y quien en su amena crónica narra cercanamente a los hechos

parte de la vida teatral del país, especialmente en los años de este siglo que conoció y vivió de muy cerca. Churión explica que en estas primeras décadas el teatro en el país no tenía un "inconfundible valor artístico", como parecían tenerlo otros órdenes.

No obstante, Churión (1924/1991) es muy claro al destacar a autores del teatro, citando a nombres como Henrique Soublette, Leopoldo Ayala Michelena, Eduardo Innes, Teófilo Leal (específicamente por su obra **Caín**, de 1907), Simón Barceló, Rómulo Gallegos, Julio Rosales, y Angel Fuenmayor, quienes para este crítico fueron los que "con mayor éxito han tratado el teatro serio y la comedia fina". En el sainete, resalta a Rafael Otazo (a quien le reconoce 89 piezas), cuyas piezas "todas de circunstancias y que por tanto no duraron sino lo que duran las rosas", y a Rafael Guinand (del que dice conocer sólo de ocho a diez obras puestas en escena). Además, menciona al pasar, sin mayor precisión, a varios autores, entre otros, a Félix Pacheco Soublette, Luis S. Eduardo, Pablo Domínguez, Leandro C. Fortique, Ramon Kiensler y, finalmente a él mismo, autor de "dos o tres apropósitos representados con éxito... y de un sainete con tesis", basado en una obra de Pedro E. Coll. (p. 131-2).

La visión panorámica que da Churión de los autores relevantes de las primeras dos décadas del siglo XX se acerca bastante a la obtenida ahora y, por tanto, pareciera ajustarse bien a la realidad de la escena en esa época. Esta investigación señala,

además, a autores que el mismo Churión no consideró relevantes en su época, que por la índole de la metodología empleada aparecen con un número de obras significativas que él no alcanzó a percibir. En los autores que él no resaltó especialmente, también hay coincidencia, por lo cual nombres que cita como el de Ramón Kiensler, aquí tampoco aparecen como relevantes, sin distinguir si esta omisión hace justicia o no a su trabajo.

Por esta razón, la visión que tuvo Churión del teatro en las primeras dos décadas del Siglo XX parece factual y su percepción del ambiente teatral de la época luce interesante y hasta cierto punto serio y real. Por lo demás, no existen otros referentes similares con los cuales cotejar o completar esta visión. Por ello, sería deseable tomar en consideración y profundizar en los estudios sobre la historia del teatro venezolano pues refleja una situación completa, aparentemente bastante real y ponderada de la vida teatral que existió en esa época de la cual existe bastante desinformación.

Otro tanto ocurre con la obra de Carlos Salas, publicada en 1967 y también referida sólo a Caracas, más voluminosa, la cual incluye aspectos contextuales importantes, y reseña en forma cronológica lo ocurrido en el teatro caraqueño hasta 1961. Por esta razón no da juicios críticos ni jerarquiza entre autores ni obras, no obstante su valor reside en la significativa contextualización que da de la actividad teatral, la cual explica el ambiente

cultural reinante y de las influencias que recibieron estos autores, aspectos que en cierta forma complementan el trabajo precedente de Churión.

Guillermo Feo Calcaño, agudo crítico periodístico, considerado el más serio de su época, publicó en 1958 un artículo en el que, a pesar de plantear su duda sobre cómo efectuar una evaluación del teatro precedente, reseña los nombres de los que a su juicio habían sido los autores más relevantes, entre los que figuran Angel Fuenmayor, Henrique Soublette, Ayala Michelena y Rómulo Gallegos. Su énfasis o preferencia se da más bien en los autores que vinieron en los años cuarenta y cincuenta, cuando ya se vislumbran cambios más importantes en el teatro venezolano (p. 94), con lo cual se confirma el vacío existente sobre esta época y la indecisión que estos estudios del teatro tenían respecto a estos años.

Esta visión, ya no tan contemporánea de las primeras tres décadas y más cercana al fin del medio siglo, va dando una de las tendencias más interesantes que se notan entre los estudios del teatro venezolano, cual es la de que al irse distanciando del hecho teatral temporal, se va perdiendo su fisonomía original, tan notoria en los juicios de Juan José Churión y Carlos Salas.

En este sentido, es manifiesto que comienzan a borrarse algunos autores mencionados anteriormente, se recuerdan sólo unos pocos y se olvida a la mayoría, incluso a dramaturgos que ya

habían sido ampliamente reconocidos en su tiempo. Aparece el ya mencionado concepto del "olvido histórico o ético", como posible estrategia política de la crítica, concepto examinado en el Capítulo I, Sección, historia y tradición, al final. Esto podría tener su razón de ser desde el punto de vista de la calidad de sus obras, legítimo designio del tiempo que tiende a arreglar estas cosas, producir esta coalescencia, aunque ello siempre deje un hálito de sospecha debido a la escasa información y al "olvido" recurrente que ocurre sobre este tema en el país. Lo más lamentable de todo, parece ser el hecho de que también se fue olvidando la propia historia del teatro nacional y en su reemplazo se comienza a urdir un nuevo tejido que tiende a olvidar los factores de la tradición, todo lo que preexistía, y a considerar casi exclusivamente lo actual y presente. Es decir, la memoria teatral del país comienza a desdibujarse y a ser suplantada por una engañosa evocación, inventada. El teatro parecería quedarse sin memoria y emerge la reserva del olvido, de la que ya se habló en el capítulo anterior.

En efecto, los estudios siguientes de Leonardo Azparren Giménez. (1967), Rubén Monasterios (1990) y Orlando Rodríguez (1991), cuyos trabajos comienzan a aparecer a fines de los años sesenta y que tienen que ver con este período del estudio, dan una visión diferente a la hasta aquí reseñada. Así, se podría mencionar que los primeros críticos, Churión y Feo Calcaño, dan mayor relieve a autores como

Gallegos, Soublette, Fuenmayor y a Ayala Michelena, contemporáneos de ellos, en los que coincidieron, salvo Churión que añade ocho nombres adicionales. Sin embargo, el segundo grupo de la crítica, aquella aparecida a fines del sesenta, aunque también reconocen a estos mismos autores, casi sin variación, el grueso de sus reconocimientos se otorgan más bien a dramaturgos de los años cuarenta y cincuenta.

Igualmente, cada uno de ellos parece tener su propia lista de figuras relevantes, diferente a las de sus otros colegas. En forma inexplicable, sólo coinciden en cinco dramaturgos que son R. Gallegos, L. Ayala Michelena, A. Eloy Blanco, L. Martínez y C. Rengifo. El estudio de Rodríguez agrega un nuevo nombre, y el de Monasterios, por su parte, menciona a otros siete que no son compartidos por el grupo.

En total, esto significa que desde el punto de vista de esta crítica, para todo el período de estos cincuenta años, sólo serían relevantes, vale decir, en los cuales hay coincidencia de opiniones, no más de diez dramaturgos de los 216 reconocidos, esto es, un 4,6% de todos ellos, y quienes no van más allá de un 10% de los autores que esta investigación considera como destacados (98 dramaturgos). Justo es decir también que las publicaciones tomadas como referencias de estos críticos han sido las primeras en que cada uno de ellos reseñó a este período. Luego de lo cual, en posteriores publicaciones, sus juicios podrían haber variado, aunque aquí se deseaba ver justamente cómo esta crítica fue encarando el

proceso y reconocimiento de dramaturgos durante el mismo período o cercano a él, dada su importancia como trabajos pioneros en esta materia.

En forma resumida, se puede concluir que cada uno de los autores de estos estudios tiene su propia lista de dramaturgos preferidos, diferentes unos de otros, y sólo les son comunes los cinco ya señalados. Fuera de estos nombres comunes, el resto de los dramaturgos no compartidos varía entre la crítica, hasta llegar a una suma total de 36 nombres. Esto equivale, prácticamente, a un 17% de todos los autores reconocidos por esta investigación para el período de estudio.

El único dramaturgo en donde coinciden todos los estudios en resaltar es Leopoldo Ayala Michelena; en segundo lugar, vendrían opiniones compartidas ostensiblemente para autores como Rómulo Gallegos y Ángel Fuenmayor; en tercer lugar, vienen las opiniones menos compartidas, entre los cuales figurarían autores como Rafael Otazo, Rafael Guinand, Leoncio Martínez y César Rengifo; y, finalmente, se presentan aquellas opiniones muy poco compartidas por los estudios, entre las cuales se puede mencionar sólo a Víctor Manuel Rivas.

Mención especial en esta investigación merece el estudio de Alba Lía Barrios (1997), quien en una visión definida como panorámica, al examinar las "obras precursoras de las vanguardias" (p.29) en la dramaturgia de este período, indagó persistentemente obras "novedosas" o "raras"

producidas en teatros, con lo cual logra destacar a trece nuevos autores que ninguno de los anteriores estudios ha mencionado. Este estudio fue realizado en forma simultánea con esta investigación y aunque su orientación es diferente, se debe resaltar que aumente el número de nuevos dramaturgos relevantes (a los ya reconocidos por la anterior crítica), lo cual viene a corroborar que siempre van quedando dramaturgos en el "olvido", y en este sentido coincide en gran medida con la exposición de los autores que aquí se presentan (Chesney, 1999).

En esto se debe distinguir que el estudio de Barrios, ofrece una lista en la cual treinta dramaturgos son comunes con los nombres propuestos por esta investigación y tan sólo existirían diferencias de percepción en tres nombres que postula, pues tienen menos de tres piezas reseñadas en el recuento que se ha hecho.

Aquí es donde procede revisar el problema de la calidad de las obras, conjuntamente con su asiduidad. Este resultado inicial pone en evidencia que la metodología aquí seguida para esta parte, combinando aspectos cuantitativos con cualitativos, logra también conocer y determinar a aquellos autores con relativa poca producción cuantificable, pero de significativa calidad y méritos, como lo demuestra el hecho de que treinta autores con obras novedosas o innovadoras del estudio de Barrios sean comunes con los de esta investigación.

De la misma forma, se puede decir que con esta misma base se ha logrado subir el número de autores con calidad potencial, añadiendo de paso, que la metodología al incluir la revisión exhaustiva de las obras de cada autor permitió también detectar aquellas que tuvieron éxito o fueron bien comentadas por los periódicos en su momento pero que la crítica nuevamente ignoró, como serían los casos de Teófilo Leal, Julio Planchart o Ricardo Urbaneja, entre otros que se revisarán en sus correspondientes secciones.

Este último estudio confirma visiblemente las tendencias antes señaladas a lo largo de esta sección, ratificando sus nombres, para todo el período. En efecto, el espectro de autores relevantes comienza con 24 proporcionados por la crítica hasta los años 90, a estos se suman 12 nuevos autores del estudio de Barrios, y con esta investigación se aumentan ahora en 62 los nuevos dramaturgos no mencionados por la crítica reseñada, alcanzando todos un total de noventa y ocho (98) autores a destacar para el período en estudio, de un total de 216 reconocidos.

Quedará aún por profundizar a los 62 nuevos dramaturgos que destaca esta investigación, no mencionados ni reconocidos por los estudios existentes mencionados. Todo esto no hace sino confirmar que aún falta camino por recorrer en este camino, además de corroborar la idea de que la historia del teatro venezolano en estos primeros

cincuenta años del siglo parece adolecer de serios problemas de base que será necesario subsanar.

Finalmente, cabría hacerse la pregunta que falta para completar este análisis, cual es ¿cómo se comportaron estas mismas variables estudiadas –puesta en escena, publicación y manuscritos- para los casos de aquellos autores a quienes la crítica mencionada reconoce especialmente como de valor en la historia del teatro venezolano? Vale decir, examinar el proceso inverso, comparando los nombres que la crítica ha dado como relevantes con respecto a estas mismas variables.

A continuación se presenta una muestra de estos autores encontrados en esta investigación con sus correspondientes contribuciones dramáticos para comparación:

- Rafael Otazo, con 89 obras puestas (reseñadas) y 1 publicada.
- Angel Fuenmayor, con 14 obras puestas y 4 publicadas.
- Pedro E. Coll, con sólo 2 obras publicadas.
- Udón Pérez, con sólo 1 obra puesta y 3 publicadas.
- Leopoldo Ayala Michelena, con 21 obras puestas y 20 publicadas
- Rafael Guinand, con 13 obras puestas y 3 publicadas
- Eduardo Innes, con 11 obras puestas y 12 publicadas

- Leoncio Martínez, Leo, con 17 obras puestas y 4 publicadas
- Luis Peraza, con 13 obras puestas y 6 publicadas.
- Luis Eduardo, con sólo 2 obras puestas.
- Rómulo Gallegos, con 2 obras puestas y 5 publicadas.
- Eduardo Calcaño, con 16 obras puestas y 1 publicada.
- Henrique Soublette, con sólo 1 puesta, 4 publicadas y más de 20 manuscritos.
- Julián Padrón con sólo 4 obras publicadas.
- Mariano Medina, con sólo 1 obra puesta.
- Aquiles Nazoa, con sólo 7 obras publicadas para el período

Estos son parte de los autores más reconocidos por la crítica. Ante este panorama, no se ve con claridad el criterio de considerar obras producidas o publicadas. Algunos autores tienen gran número de puestas en escena, otros carecen de obras llevadas a escena; unos con obras ampliamente publicadas, otros sin publicar; algunos incluyen un amplio número de manuscritos, otros sin ellos.

El número de puestas en escena que pareciera distinguir el criterio de la crítica, a la luz de estos resultados, no parece ser significativo ni decisivo con respecto a los otros factores considerados. En conclusión, no hubo un criterio análogo por parte de

la crítica para reconocer a esta dramaturgia, sólo apreciación individual, variable y arbitraria

De todas formas, estos 98 autores reconocidos ahora, bien sea con obra producida o preferentemente publicada, sobrepasan con creces a los que normalmente la bibliografía menciona como relevantes del período. En el Cuadro Nº 2.2, se visualiza esta nueva situación de la dramaturgia venezolana para este período, señalando también a aquellos dramaturgos que la crítica ha mencionado como representativos de esta época.

CUADRO No. 2.2
DRAMATURGOS RECONOCIDOS EN ESTA INVESTIGACIÓN, 1900-1950

DRAMATURGOS	PERÍODO	DRAMATURGOS	PERÍODO
BRICEÑO, Adolfo	1872-04	DOMINGUEZ, Pablo (2) (*)	1924-34
OTAZO, Rafael (*)	1898-45	CAPRILES, Jacobo (2)	1924-38
COLL, P. Emilio (M) (*)	1900-09	PACHECO, Félix (2)(*)	1924-40
RIOS, Rafael de los (1)	1900-14	FERNÁNDEZ, J. Evangelista (1)	1913-26
RUIZ CHAPELLIN, Carlos (*)	1895-24	TERRERO, Alfredo (1)	1925-39
BARCELO, Simón (*)	1904-07	USLAR Pietri, Arturo (*)	1927-59
PEREZ, Udón (*)	1887-17	AYALA D., Miguel A. (*)	1928
CARABALLO G., Manuel H. (1)	1904-40	TORO, R. Miguel (2)	1928-35
HERNÁNDEZ, Marcial	1890-18	DIAZ Sánchez, Ramón	1928-67
LEAL, Teófilo	1907-37	FERNÁNDEZ, Placido(2)	1929
INNES, Eduardo (*)	1908-43	BRICEÑO, O. Rafael (2)	1929-30

URDANETA, M. (Or)Ángel (1)	1908-24	GONZALEZ, José Mercedes (3)	1930-70
BENAVIDES, P. Rafael (M)	1909-12	BARRIOS CRUZ, Luis (3)	1936-37
BETANCOURT, Francisco (3)	1909-22	GONZALEZ, Mercedes (3)	1930-70
GONZALEZ, Salustio (*)	1909-14	PERAZA, Luis (Pepe Pito) (*)	1938-43
GALLEGOS, Rómulo (*)	1910-15	LEON, Ramón David (3)(*)	1933-41
ROSALES, Julio Horacio (*)	1910-25	PALACIOS, Lucila (*)	1933-68
SALAS, Anán (1)	1910-14	RIVAS, V. Manuel (*)	1933-45
SOUBLETTE, Henrique (*)	1910-12	TINOCO, M. Vicente (3)	1936-41
PLANCHART, Julio	1910-14	FERNÁNDEZ, Carlos (1)	1937-40
ANZOLA, Edgard J. (2)	1911-29	DAMAS, B. Diego (3)	1938
VAZ, C., Manuel (2)	1911-17	BRACHO, Gabriel (3)	1938
VILLANUEVA, Carlos Elías (2)	1911-12	PADRON, Julián (M)(*)	1938-57
DIEZ, Manuel Antonio	1911-16	DOMÍNGUEZ, Raúl	1939-48
DUZÁN, Juan (M)	1912-15	DUPOUY, Walter	1938-54
GUERRERO Fernando (2)	1912	QUINTERO, Rodolfo (*)	1940-43
CHURIÓN, Luis (M)	1912-27	COLMENARES, Luis (4)	1940-57
MARÍN, M. Antonio (h) (2)	1899-17	GARRIDO, Federico (4)	1941
YÁNEZ, Francisco Javier (M)	1911-19	LOZADA M. , Antonio (4)	1941
FUENMAYOR Ángel (*)	1912-43	CALCAÑO, Eduardo (*)	1941-56
FORTIQUE, Leandro C. (2)(*)	1913-25	OTERO S., Miguel	1941-78
CARRASCO, José de la C. (1)	1914	CALCAÑO, Aristyde (4)	1943
GUINAND, Rafael (*)	1914-39	MEDINA, Mariano (*)	1945
DRAMATURGOS	**PERÍODO**	**DRAMATURGOS**	**PERÍODO**
BENITEZ, Armando	1914-19	MENESES, Guillermo (*)	1943-48
AYALA Michelena,L. (*)	1915-47	MANEIRO, Leticia (4)	1943-78
PARODI, Gustavo	1915-32	SOJO, J. Pablo	1945-47
PEÑA, Benedicto	1916-28	DIAZ, Leopoldo (4)	1946
PIMENTEL,Francisco	1916-42	RIVAS Lázaro, Manuel (4)(*)	1946
HERNANDEZ, Octavio (2)	1916-17	LASSER, Alejandro	1946-67
EDUARDO, Luis (2)	1919-21	RIVERO, Antonio (4)	1946-47
BAUDER, Ricardo (1)	1917-21	BERROETA, Pedro	1947-69

LAVADO,I. Guillermo (1)	1918-28	GONZALEZ, Ramón (4)	1947-57
BOULTON, Alfredo (?)	1918-19	PEÑALVER, Julio (4)	1948
BLANCO, A. Eloy (*)	1918-50	RENGIFO, César (*)	1938-85
HURTADO, Ramón (2)	1919-51	DOMINICI, P. César.	1949-51
PÉREZ, Víctor Manuel (2)	1920	DIAZ S., A.(R. Pineda)	1950-55
DELGADO, Eladio(1)	1921-38	RIAL, José Antonio	1950-98
BOSCAN O, Felipe(1)	1923-33	NAZOA, Aquiles (*)	1950-76

Notas: (*) Mencionados por la crítica: J. J. Churión (1924/91), G. Feo C. (1958), L. Azparren G. (1967), R. Monaterios (1990), O. Rodríguez (1991) y Alba L. Barios (1997). Por dificultad pata consultar sus obras, en el texto sólo se mencionan los títulos de: (1) sainetes, pp.114-5; (2) comedia dramática, pp.201-2; (3) dramas años 40, p. 254; (4) dramas años 50, p. 279; y (M), modernistas, p. 144. (?) Dato no confirmado.

Hacia una periodización del estudio.

Desde el inicio de esta investigación se tuvo en mente tratar de producir una periodización de las actividades teatrales de este estudio. Esto es porque se tiene claro que las transformaciones del teatro se producen de distinta forma, a veces en tono gradual, otras con rupturas e innovaciones, unas en forma precisa, otras en forma más difusa. No obstante, unas y otras, incluyendo a las que se pueden precisar con cierta facilidad, son el resultado de procesos culturales que han ido agregando distintos factores en las formas más diversas y que son las que generan las condiciones adecuadas para las transformaciones. Por tanto, en todo proceso cultural podrían haber períodos ricos continuos y también períodos de quiebres más substanciales como son, por ejemplo, ciertas transformaciones políticas o sociales que dan paso a nuevos sistemas renovados, como por ejemplo, la Independencia política de la mayor parte

de los países latinoamericanos en el sigo XIX. Mas, cuando en el período bajo estudio no existen estos hitos tan relevantes que llaman a su análisis, la periodización que se establezca tiene que responder a otros requerimientos.

La periodización que aquí se intenta efectuar obedece a consideraciones de distintos órdenes, entre los cuales prevalece la idea de tratar de confrontar una realidad a algún factor de causalidad, al que pueda atribuirse un carácter decisivo. Por otra parte, también está el deseo de presentar un mejor ordenamiento de las actividades teatrales, así como de su presentación y exposición, haciéndose más evidentes las relaciones entre los distintos fenómenos encontrados.

Se parte de una desventaja documental, cual es que el desconocimiento de este período ha hecho que la crítica y su estudio desde una perspectiva actual, contemporánea, asuma que el cambio se produciría bien en los años cuarenta para algunos, cincuenta o después de 1958 para otros, e incluso, a partir de 1971, según sea la fuente (Azparren, 1992, p. 180).

En esta sección se presenta la variación de diversos factores que podrían estar relacionados con la actividad teatral, partiendo de ideas globales, hasta locales, incluyendo el examen de fechas particulares (por ejemplo, los años 1917 o 1928) que podrían ayudar a entender y explicar mejor este desarrollo.

Desde un punto de vista muy general y amplio, que sirva de apoyo para insertar la problemática local, se debería considerar en primer lugar las opiniones que en términos generales hablan de que los siglos no terminan en sus fechas cronológicas, como la de Paul Jonson, para quien el mundo moderno comenzó el 29 de Mayo de 1919, cuando las fotografías de un eclipse solar confirmaron la Teoría de la Relatividad de Einstein, o como la de Arnold Hauser o John Lukacks, quienes opinan que el siglo XX transcurrió entre 1914 (y culminaría en 1989, es decir, duró 75 años), dando amplia relevancia a la fecha de la I Guerra Mundial.

El estudio de la periodización en América Latina ha tenido también en el último tiempo un fuerte cuestionamiento, especialmente en aquello relativo a dividir su devenir en un tiempo colonial y luego en otro moderno. De esta forma, Stuart F. Voss (2001), ha intentado explicar, por ejemplo, que entre ambos períodos habría habido uno intermedio, denominado Período Medio (en analogía a la Edad Media), el cual no era ni tan colonial ni todavía moderno. Este sería el largo Siglo XIX, que se iniciaría en la época de las reformas imperiales a fines del siglo XVIII, hasta la Gran Depresión del treinta, ya en el siglo XX. Esta conclusión surge luego de una re-evaluación de la relación entre los conceptos de subsistencia y de los mercados de producción en la economía de la post-Independencia, conjuntamente con el estudio de los mecanismos

políticos (incluyendo las relaciones liberales-conservadores, caudillismo-oligarquía, región-nación, y la tríada comercio-propiedad-industria), concluyendo con el encuentro de un nuevo tejido social que sería la sociedad del Período Medio, proceso consumado como consecuencia de la recesión mundial de los años treinta, que adecuaría la moderna Latinoamérica.

En el propio acontecer de la historia venezolana también se puede constatar una confusión sobre sus períodos que se ha venido definiendo en los últimos años. Arturo Uslar Pietri (1997) ha señalado que "los venezolanos conocemos mal nuestra historia", explicando que tanto la enseñanza de la misma como estudios al respecto la han deformado. Explica Uslar Pietri que "todo esto tendría que ser revisado a fondo para que el país tome conciencia válida de su pasado y de los desafíos de su porvenir. Habría que repensar la historia de Venezuela desde el punto de vista de cuatro grandes etapas de crisis y transformación".

La primera etapa sería la larga etapa colonial de tres siglos hasta la Independencia, en 1810. En ella se crean las formas fundamentales de vida, las concepciones colectivas, instituciones y costumbres, mitos y creencias. La Guerra de Independencia fue la más larga de América latina, duró prácticamente veinte años, "el precio que pagó Venezuela por esa inmensa contribución se hizo sentir negativamente por más de un siglo de anarquía y caudillismo, de

inestabilidad y guerra civil". Esta es la segunda etapa. En ese marco de la Venezuela atrasada y caudillista se descubre la riqueza petrolera y comienza la "inmensa transformación, mal concebida, mal dirigida y mal aprovechada, de un descomunal recurso ... Se creó un Estado cada vez más monstruoso y una nación cada vez más dependiente del subsidio y del gasto público, con inmensas consecuencias políticas, mentales y sociales. Fue la tercera Venezuela". Esto trajo una inmensa crisis que abre la cuarta Venezuela, "que no sería otra que la que logre, hasta el grado mayor, independizar a la nación del monstruo del estado y echar las bases para un verdadero desarrollo nacional sustentable y seguro, que abra el camino para independizarse del parasitismo petrolero" (p.12).

Por otra parte, no hay duda que el petróleo es un factor importante que al surgir ha producido una transformación que afectaría incluso a su cultura y arte. La actividad petrolera es relevante a partir de 1917, aunque las cifras de la producción petrolera comienzan a incrementarse y tener significación en la economía nacional a partir de los años veinte. Héctor Silva Michelena confirma en su estudio que en estos años se inicia la que denomina "fase de crecimiento simple", que se inicia en 1920 y abarca toda la década del treinta. Es el inicio de la influencia petrolera en la vida venezolana (Méndez, 1988, p.37).

La importancia del petróleo en esta época ha hecho que J. L. Salcedo Bastardo divida el período "gomecista" en tres etapas, una primera entre 1908-1917, "que no difiere mayormente de los lustros anteriores", otra entre 1917-1926, cuando comienza la producción petrolera y se esbozan los elementos para una cambio estructural, y la tercera, entre 1926-1935, cuando se superan las exportaciones agropecuarias y Venezuela se transforma en un país plenamente petrolero (Ibid., p.38). En este mismo sentido, Francisco Monaldi (2002) ha señalado que "entre 1930 y 1975 Venezuela fue el país con mayor crecimiento mundial como resultado de la inversión y producción en petróleo, y no de su precio". Esto sostuvo un capitalismo primario, desigual, con beneficios sólo para unos pocos, "pero mantuvo baja la pobreza y no hubo ni inflación ni desempleo" (p. E-4).

Visto desde esta perspectiva petrolera, tan relevante para Venezuela, los economistas han ofrecido una de las divisiones más interesantes y aceptadas para todo el siglo XX, dividiéndolo en dos grandes épocas: la pre-petrolera y la post-petrolera (o petrolera), a partir de 1917.

El período de esta investigación, 1900-1950, visto como un sistema inicial, no definitivo, coincide con muchos de los períodos ya mencionados, que en lo político suele conceptualizarse como un caso "difícil y a la vez particular", pero no único, como se denomina la época de Gómez o "el gomecismo",

1908-1935. En efecto, el régimen autoritario de Juan Vicente Gómez para algunos historiadores se habría iniciado en 1899, incluyendo el período de Castro, (1899-1908) en el que fue su Vicepresidente, el cual sería su primer capítulo. Igualmente, la idea de cerrar el período con la muerte del dictador en 1935, también tiene ciertas resistencias en otros estudios sobre el tema que piensan que el sistema siguió gobernando hasta el 18 de octubre de 1945, realizado por sus oficiales de confianza, el general Eleazar López Contreras, su Ministro de Guerra y Medina Angarita, Capitán de sus tropas.

Esto significaría que los problemas que aquejaron al país durante su período, le sobrevivieron y "tenían plena vigencia diez años después" de su muerte. De hecho, los pilares centrales del gomecismo sólo habrían sido derrotados en aquella fecha, su soporte militar sediento de poder y la negada participación democrática (Méndez, 1988, pp. 27-28). José Rafael Pocaterra escribió a su muerte, imaginando estar ante su tumba, "aquí yacen veintisiete años de la historia de Venezuela y una de las vidas más extraordinarias que haya parido con más penas la desarticulación conceptual de una época" (Ibid, p.29).

Desde el punto de vista de las variaciones que experimenta la economía venezolana, Sergio Aranda (1977) ha definido cuatro períodos muy bien diferenciados, 1920-45, llamado de las inversiones

extranjeras en petróleo y en agricultura modesta, produciéndose la transformación de economía agroexportadora a monoexportadora de petróleo, con los consiguientes cambios sociales que esto trajo consigo, entre los cuales resaltan la pérdida de hegemonía política de la clase terrateniente, que hacia el final de esta etapa la alcanzará la burguesía industrial, emergiendo una clase obrera que será decisiva en los eventos de 1945. La segunda etapa va de 1945-57, que correspondería al cambio político con hegemonía de los sectores progresistas de la burguesía nacional junto a las capas medias, sectores obreros y campesinos, en la cual el Estado asume la mayor responsabilidad en la economía, la dictadura de Pérez Jiménez revierte este proceso, mal administra el país y lo lleva a una grave crisis; la tercera etapa será entre 1958-73, en la cual se retoman las estrategias de 1945, con énfasis en lo industrial y agrícola, aunque la pérdida de ingreso en los sectores populares se acrecienta y la lucha armada contra el gobierno trae pérdida de poder político a los partidos de izquierda y a su base sindical; y, finalmente, la última etapa (el estudio se publicó a fines de los años setenta) se abre a partir de 1973 cuando salta el ingreso petrolero, se establece un capitalismo de estado poderoso y es el momento en que Venezuela busca su inserción en el mercado mundial (pp. 25-30).

En el plano cultural, en general, se han observado algunos de los lineamientos arriba señalados.

Estudios como el de Domingo Miliani (1985) toman el esquema de las épocas gomecista y postgomecista. Yolanda Segnini (1988), al hablar de la vida intelectual durante la época de Gómez hace un recuento de las publicaciones periódicas y de periódicos que aparecen en esta época, las cuales al resumirlas sincrónicamente, indican que el período más activo, de acuerdo con este índice, habrían sido los años que van desde 1917 a 1927, para luego decaer significativamente hasta 1936. En este lapso de diez años aparece el mayor número de revistas y periódicos (76%) y, tal vez, las más significativas para el desarrollo artístico, como fueron, entre otras, ABC (1917), El eco (1921), El heraldo (1922), Arte (1922), Cultura venezolana (1918), Elite (1925) y La esfera (1927).

También Arturo Uslar Pietri durante sus últimos años de vida dedicó varios artículos para comentar sobre los períodos de florecimiento en la cultura venezolana. En una reciente entrevista que se le realizó comenta que entre 1890 a 1940 (a veces decía que era entre 1915 a 1940) surgió un gran movimiento literario-plástico, "en ese siglo Ud. encontrará que en la primera parte, los primeros cincuenta años, hay florecimiento del arte en Venezuela. Es la época en que aparece Gil Fortoul, Vallenilla Lanz, Lisandro Alvarado, Rómulo Gallegos, José R. Pocaterra, A. Eloy Blanco. Lo más importante del arte en Venezuela salen de esa época... de 1940 hasta hoy no ha salido un gran

escritor venezolano" (Fuentes, 1998, p.12). Otro tanto ocurre con una reciente publicación cultural venezolana, en la que sus personajes fueron incluidos en períodos de cuatro partes, crear la República (1777-1830), fundar la Nación (1830-1899), consolidar el Estado (1899-1945) y conquistar la democracia (1945-2001) (Garnica, 2002).

Sobre este problema del florecimiento del arte en el país hay diferentes opiniones, existiendo críticos que ante la disparidad de criterios han tratado de aclarar esto, como lo hizo Luis Barrera L. (1998), quien ha expresado, asumiendo sus riesgos como él mismo lo explica, que el grupo de escritores "más importantes que ha dado la literatura venezolana es aquel que, desde la confluencia de distintas edades y tendencias formales, se hace sentir fundamentalmente a partir de los años setenta hasta mediados de los noventa", recuento que hace sin considerar la calidad ni la cantidad de obras, que será hecho a posteriori, sino como condición de vida (p. 2).

En esta opinión ya se desliza una fuerte crítica al sistema de valoración que tiene la cultura venezolana, como lo explica en forma explícita y sin tapujos,

> para hacerse sentir en nuestro escabroso medio literario, no tuvieron que mostrarse radicalmente bohemios, surrealistas, poetas malditos o 'guerrilleros', como ciertos sesenteros. Tampoco han tenido que valerse de la actividad y relaciones políticas para destacar como escritores (caso de los

> autores del modernismo y postmodernismo criollos, por ejemplo). Pocos de ellos viven de falsas posturas. Escriben, publican (cuando pueden) y la mayoría espera pacientemente que el tiempo juzgue, sin las urgencias que caracterizan a los escritores de otros tiempos" (Ibid.).

Estos factores que relata con detalles Barrera Linares son los más complejos de estudiar o de analizar, y su opinión podría ser una de las más obvias respuestas que motivan las revisiones y relecturas del arte, aspecto que no debe dejar de considerarse y tener presente siempre que se estudie el teatro en cualquier época.

En relación con el teatro, la situación tampoco es muy sencilla, porque prevalecen variadas opiniones. Tal como se señalaba al inicio de esta sección, entre los estudios del teatro venezolano parece existir aquello que se denomina "olvido" o "ignorancia del pasado" y que consiste en endosarle al teatro venezolano contemporáneo que comenzó a partir de diferentes fechas.

En este sentido, uno de los primeros en pronunciarse sobre este aspecto fue Juan J. Arróm (1945), quien desde mitad de los años cuarenta observó que "está apareciendo ya una producción digna de investigación y encomio" (p. 5), igualmente es la serie de opiniones de Leonardo Azparren G. (1967, pp. 37), al decir que "nuestro teatro deberá partir... de 1945, cuando llega Alberto de Paz y Mateos", y quien años más tarde añadiría a esta visión que "es necesario afirmar que el teatro

venezolano como tal sólo puede considerarse a partir de 1945" (1979, p. 60-61), año en que asevera se inicia el período que denomina del Nuevo teatro.

Por su parte, Rubén Monasterios (1975) opina que "la historia del teatro venezolano hasta 1959 se caracteriza por actividades esporádicas, algunas de cierto vigor, que no lograron convertir esta expresión artística en factor constante en la vida cultural del país", elemento que tomó Isaac Chocrón (1978, p.11) para presentar a esta fecha como la primera del teatro contemporáneo y decir que "este panorama miniaturesco cambia de repente en 1959 cuando toda una ebullición de actividad teatral sorprende y casi atrapa al público venezolano y, particularmente a los caraqueños", punto de partida de lo que denomina "el nuevo teatro venezolano". Horacio Peterson (1991) también ha dicho que el teatro venezolano "se inició prácticamente en la década del 50", Orlando Rodríguez (1991, p.14), opina que en 1950 se da "el comienzo, desarrollo y madurez de la dramaturgia venezolana moderna", y existe una opinión señalando que éste comenzó en 1971, cuando se iniciaban las actividades del grupo Rajatabla (Azparren, 1992, p.180).

En términos de períodos más concretos, se podrían citar los elaborados por varios estudios que dan una idea de cómo se han imaginado esta evolución. Orlando Rodríguez (1988), divide estos años en dos etapas, una primera que procede desde el siglo XIX y que llegaría hasta 1930, que denomina

"continuación del costumbrismo", señalando luego que existiría un paréntesis entre 1910 y 1915 producido por la obra dramática de Rómulo Gallegos, y la segunda etapa estaría entre 1930 a 1945, cuando comienzan los cambios, "los moldes del pasado siguen imperando pero con acercamiento a lo moderno" (Vol.4, p.234).

Por su parte, Azparren Giménez ha efectuado varias aproximaciones diferentes a esta periodización del teatro, la primera (1967) ya mencionada en párrafos anteriores, en la que simplemente separa el teatro que se escribió antes y después de 1945, cuando llega Alberto de Paz y Mateos; una segunda versión (1994), fija el criterio de que "el teatro venezolano se correlaciona mejor con los procesos socioculturales", por lo cual busca su relación con factores democracia-petróleo (p. 64-67), demarcando a 1936 como fecha en que el teatro ha crecido "protegido" por el Estado, a 1958-1971, como período de experimentación y, finalmente, de 1974-1980, asociado al boom petrolero del país (p-75-76). En 1996, explica el significado oscurantista de la crítica en los primeros años el siglo XX, y como comenta esta apreciación Salas (2002), ahora le parece un sin sentido el querer demarcar la historia teatral con fechas –1945, 1958, 1971- " (p.25). En 1997, retoma estas ideas y postula dos etapas para el teatro, una de 1900-1916, "encaminado hacia la escritura moderna" y, otra de 1916-1936, "del status, popular" (p. 112). Finalmente, en el año 2000,

produce una periodización general para el teatro venezolano, distinguiendo una etapa de teatro nacional (1817-1910), otra de "reacomodo del teatro nacional" (1910-1945), una de transición modernizadora (llegada de los maestros, 1945-1958), y finalmente, el llamado Nuevo teatro, a partir de 1958 (pp. 19-21).

No obstante lo dicho, quien ha estudiado en forma más detenida los factores que pueden intervenir en esta formulación, ha sido Rubén Monasterios (1971). De partida, su análisis efectuado con fuerte contenido cuantitativo, hecho para los años 1965-1968, está dividido en dos partes, una dedicada a examinar el comportamiento del teatro en la provincia, y otra, a los factores que intervienen en las épocas del teatro en Venezuela.

En relación con el primer punto, el teatro en la provincia, su percepción es bastante negativa. Las cifras de que dispone indican que para 1965 se registraron en el país 90 puestas en escena, 78% en Caracas y 22% en el interior, con una duración en cartelera de máximo de 7 representaciones por obra en la provincia y del doble para la capital (15 representaciones). Esta situación ya se venía observando desde fines de los años cincuenta y se mantuvo por lo menos hasta casi mitad de los años ochenta, como lo muestra el estudio de Dunia Galindo (1989, p.964), quien encontró que entre 1958 y 1983, el 70% de los montajes escénicos se

produjeron en Caracas y sólo un 30% correspondería a la provincia, coincidiendo en sus cifras.

Esta situación que se repite en años siguientes hace pensar a Monasterios que un 48% del país se encontraría ajeno al teatro. Además, para complicar más las cosas, señala que los autores más modernos que se ponen en la provincia, "cronológicamente hablando, fueron escritores de los años treinta y cuarenta", situación que califica como "anacrónica, irresponsable, desvinculado de la problemática contemporánea" (p.12). Respecto de los autores clásicos, se da el fenómeno que Humberto Orsini denomina de círculo vicioso, porque siempre se repiten los nombre y obras de Moliere, Chéjov, Brecht, y farsas de la Edad Media. Su conclusión es lapidaria, "el teatro de provincia está estancado 10 a 15 años en relación con Caracas, refleja una sensibilidad que vive en los años cincuenta" (p. 13).

De esta constatación se proyecta una consecuencia más general sobre el desarrollo del teatro en Venezuela, cual es que la concentración desmesurada en una determinada región dominante de toda o casi todas las actividades socioeconómicas y culturales es uno de los indicadores que revela el subdesarrollo de un país, al que no escapa el teatro. Por tanto, concluye Monasterios, el teatro podría explicarse estudiando los siguientes factores: demográfico (densidad de población), psicosociales (interés del público), socioeconómicos (poder adquisitivo, ingresos y costo del ticket), urbanos

(descentralización del teatro) y sustento oficial (indiferencia o apoyo) (p. 20-24).

Pero, naturalmente, esto no es un índice de calidad, porque en este caso existirían dos opciones, (1) si no hay evolución de los autores, directores y productores, se podrían presentar dos situaciones, (a) que el público se estanca (caso de Buenos Aires y Madrid) y (b), aún en estas condiciones, si no se estanca, que entonces el teatro se transforme en "vulgar e inferior", con lo cual se daría la figura de un público conformista; (2), Si por el contrario, se manifiestan cambios positivos en la calidad, incluyendo a la crítica, entonces el público evolucionará hacia un teatro más sofisticado, menos conformista y con influencia en el hecho teatral (Ibid., pp. 14-17).

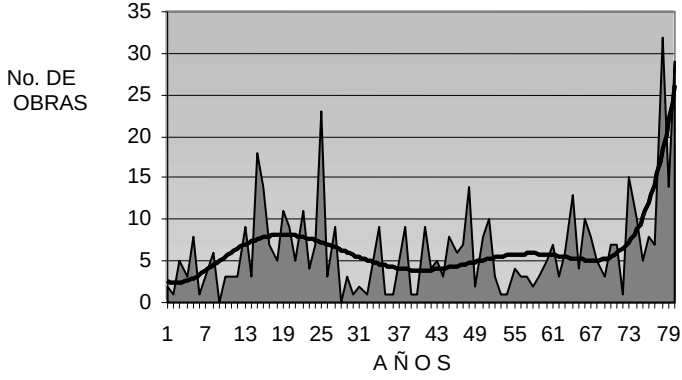
En el Documento final de la Primera Asamblea Nacional de delegados del Instituto Internacional del Teatro (ITI), realizado en Octubre de 1968, se estudiaron los factores del desarrollo del teatro venezolano para esa época, concluyéndose que éste podía ser definido como un teatro subdesarrollado (textualmente, "desarrollo limitado"), aunque en esa época ya se podía constatar una "nueva dimensión", representada por la inclinación a búsquedas e inquietudes, aunque aún así no podría hablarse de "una generación nueva" (Ibid., p.24).

El análisis efectuado por esta investigación contempló el estudio diacrónico, tanto de las obras

puestas en escena así como de las publicadas y de los manuscritos reseñados (aunque éste último no hizo aportes significativos al estudio), siguiendo los modelos sugeridos por Juan Villegas (1983) y Fernando de Toro (1987 y 1999) en el sentido de estudiar tanto los aspectos de la representación (puestas en escena) como del texto dramático (publicaciones), variables que siendo a la vez independientes, tienen también entre sí alta correlación, como en efecto se estableció en esta investigación.

De acuerdo con lo que muestra el Gráfico No.2.1 (que

GRÁFICO No. 2.1
OBRAS PUESTAS EN ESCENA, 1900-1980



sesenta. Por esta razón, se estima que esta prueba, con todo lo mecanicista que puede llevar consigo, de alguna manera conforma un modelo de comportamiento que se acerca, no sin dificultades, a un devenir artístico, aunque naturalmente se hace necesario complementarlo con otras variables típicas

de la creación dramática para dar una solución más satisfactoria.

Por lo demás, esta forma de ver el teatro venezolano de comienzos del siglo XX, sigue las normales variaciones que ha tenido la historia de todo el teatro latinoamericano, que al decir de Erminio Neglia y Luis Ordaz (1980), tiene momentos de "tanteos, difusión y florecimiento", cuyos inicios se produjeron en "Argentina y México en los años 1925-1940". En la década del cuarenta este movimiento se expandió a otras regiones, como fueron Cuba, al crearse la Academia de Artes Dramáticas (ADAD), Venezuela con la Sociedad de Amigos del Teatro, el Teatro del Pueblo y César Rengifo y, Chile, con la formación de los teatros universitarios, agregando, finalmente, que "el verdadero florecimiento del teatro hispanoamericano ocurre en la década del cincuenta" (p. xii y xiii).

Por tanto, interpretando este criterio general, se podrían distinguir los siguientes períodos:

- 1900 a 1910, de continuidad del siglo XIX, con actividad baja, tanto de puestas en escena como de publicaciones. Comienzan a aparecen nuevos autores.
- 1910 a 1945, aparecen nuevas tendencias del teatro. Se presentan las tendencias adelantadas, con una significativa dinámica de las puestas en escena entre los años 1910-1928, y luego entre 1945-1948. A su vez, también se presentan períodos de baja, entre los años 1928-1945 y 1948-1959.

- 1959 en adelante, presenta una pujante actividad, y desde 1974, es muy significativo, al incrementarse aún más el crecimiento registrado en años anteriores.

Al estudiar las tendencias de las obras publicadas durante este mismo período se confirman estas tendencias, incluso en el primer período en donde es muy baja, pero de ahí en adelante, aparece como significativa en todo el período (siendo esto muy significativo a partir de los años setenta).

Al observar estas divisiones del tiempo, se podrían asociar sin grandes dificultades con los eventos sociopolíticos ocurridos en cada uno de ellos, algunos de los cuales coinciden casi exactamente (1914, 1928, 1945, 1945-48 y 1948-59), en general todos relacionados con los vaivenes de la política y cambios socioculturales del gobierno autoritario de Juan Vicente Gómez, de auge que produjeron las transformaciones radicales del gobierno y de la influencia del precio del petróleo (especialmente en su índice per cápita) en 1945, del período de baja que corresponde a la dictadura de Pérez Jiménez, 1949-1959, así como del crecimiento que se experimenta con el período de la democracia, que se produce a partir de 1959.

Desde el punto de vista cualitativo, es posible también constatar una correlación significativa, tanto con la aparición y continuidad de los dramaturgos como de obras significativas que han ido floreciendo en estos períodos. Así, se podría verificar para el

primer período la continuación y culminación de autores que proceden del siglo XIX, entre los cuales se podrían mencionar como ilustrativos los casos de Simón Barceló, Pedro E. Coll, Fernando Guerrero, Udón Pérez, Rafael de los Ríos, M. Ángel Urdaneta, y Carlos E. Villanueva, que culminan su período dramático. La única excepción a esta tendencia la constituye Rafael Otazo, que se extiende desde 1900 hasta 1945.

A su vez, a partir de aproximadamente esta fecha (1910), aparecen figuras con obras significativas que comienzan a cambiar el panorama teatral de la época, como son los casos, entre otros, de Julio Planchart (1910), Julio H. Rosales (1910), Rómulo Gallegos (1910), Anán Salas (en 1910), Manuel A. Diez (en 1911, con la publicación de sus obras), Angel Fuenmayor (sus puestas aparecen en 1912), de Rafael Guinand (1914), Leoncio Martínez (1914) y Andrés Eloy Blanco (1918), que inician nuevos rumbos para el teatro venezolano. A partir de los años veinte irrumpen Pablo Domínguez (1924), Félix Pacheco (1924) y Arturo Uslar Pietri (1927), y de los años treinta en delante aparecerían, entre otros, Luis Peraza (1931), Víctor Manuel Rivas (1933), Julián Padrón (1938), César Rengifo (1938, con sus escritos), Raúl Domínguez (1939), Eduardo Calcaño (1941), Miguel Otero Silva (1941), Aquiles Certad (1943), Guillermo Meneses (1943), Juan Pablo Sojo (1945), Alejandro Lasser (1946), José Antonio Rial (1950),y

Aquiles Nazoa (1950), como se pudo observar en el Cuadro No.1.

Parte de estos comentarios en torno a la periodización han sido señalados por algunos estudios, aunque fragmentariamente, los cuales tienden a confirmar esta visión en las diferentes épocas de que se trata. De esta forma, por ejemplo, Orlando Rodríguez (1991, p. 26) expresa que el teatro venezolano entre 1900 y 1910 no superó de 90 obras, entre las puestas en escena y publicadas, lo cual a la luz de los resultados de esta investigación se confirma por cuanto en ese período se registran 100 obras, igual ocurre con lo que expone Barrios (1997, p. 40) cuando al referirse al mismo período expresa que se pusieron en escena sólo 50 obras, lo cual se similar al dato de 61 obras que se obtuvo aquí.

Para los años cincuenta, Monasterios menciona que antes de 1950 se presentaban un promedio de 7 obras venezolanas por año y, que luego, entre 1950 y 1953, este valor habría bajado a 3 obras, lo cual también se confirma por cuanto desde 1940 se presentaron siempre entre 2 (1944) y 14 (1943) obras, y entre 1945-1948, se produjeron 8, 10, 3 y 1 obras, respectivamente, entre 1948 y 1950 sólo se registra 1 obra venezolana por año y, entre 1950 y 1953, no se superan las tres obras (excepto 1950, que fueron 4), lo cual también confirma las apreciaciones de este estudioso de la época del cincuenta (Cit. por Azparren G., 1997, p.127).

Durante los años sesenta el crecimiento del teatro fue muy significativo, como lo muestra Orlando Rodríguez (1991), quien afirma que 1968 fue el año más fecundo para el teatro venezolano, produciéndose entre puestas, publicaciones y manuscritos 50 obras, lo cual también se confirma y se amplía ahora, por cuanto este período en realidad va de 1967 a 1970, año éste último en que esta producción general fue de 53 obras, aunque el máximo registrado en la estadística de esta investigación se produciría en los años 1978 y 1983, cuando se produjeron 104 y 63 obras, respectivamente, los valores más altos que se registran en toda la serie del siglo XX.

Finalmente, cabría efectuar algunos alcances en torno a lo que se piensa de los años 1914 y 1918. Hay coincidencia en que 1914 es una fecha clave para este estudio, y esto lleva a reconocer que ciertos cambios políticos e históricos de gran alcance pueden tener efectos en aspectos internos del teatro venezolano, esto equivale a decir que los cambios que ocurren en este teatro no responden, en general, simplemente a un agotamiento/renovación de formas o códigos formales. A su vez, 1918 es la fecha que para algunos marca la entrada de América Latina al siglo XX, debido a que se producen hechos históricos trascendentes, como fueron la Revolución mexicana, la reforma universitaria de Córdova, luego iniciada en Lima y Cuba o la influencia de la Revolución soviética. Estos hechos, sin duda, tuvieron una

impacto en al conciencia de los venezolanos de la época, pero cuya manifestación en el plano sociopolítico puede visualizarse en el año 1928 y cuyo efecto en la cultura y el teatro probablemente tendrá un desfase mucho mayor, dado el contexto político autoritario que se vivía en aquella época.

Estas consideraciones sobre la periodización del teatro venezolano no hacen sino poner en evidencia que el proceso teatral posee cierta autonomía pero no sigue un desarrollo tan independiente de los dominios sociales y culturales. Esto reafirma la idea de que la historia del teatro al ser una re-construcción de un proceso más amplio y general, en el orden diacrónico de sus expresiones dramáticas, se dan ciertas relaciones con este marco histórico, para lo cual no bastara sólo con esta constatación cuantitativa y teórica, sino que se hace necesario mostrar los nexos que articulan sus obras con la evolución de este conjunto mayor, que es lo que se intentará efectuar en el Capítulo siguiente.

Muchas de estas periodizaciones parecieran útiles sólo a las diferentes perspectivas que las enuncian, pero son necesarias de conocer y analizar para ubicar distintas fases de cambios, auges, quiebres o contracciones que ocurren en el campo teatral de un país para intentar crear un marco de estudio que las haga más evidentes y explicables.

También este análisis del tiempo muestra a muchos nuevos dramaturgos que han sido considerados periféricos, muy poco o nada conocidos

tanto sus nombres como sus obras, que estuvieron al margen del desarrollo canónigo o de los centros de poder, pero que se mantuvieron escribiendo y tratando de publicar a pesar de los graves obstáculos que existían, ahora pueden ser revisados. En gran parte de este período, como se verá en las secciones destinadas al contexto que lo acompaña, predominó una política cultural oficialista que produjo una verdadero dislocamiento social y una desestructuración cultural que dejó a muchos autores sin presencia aparente hasta ahora en que se ha re-evaluado este período.

Todo esto indica que el teatro tiene muchos cambios en el tiempo, muy relacionado con las formaciones económicas, sociales y culturales, y estos cambios obedecen principalmente a sus esquemas de valores, a sus referentes, a sus influencias y, en definitiva, a la propia estética en construcción. En este devenir, a veces el teatro pareciera oponerse a ciertas coyunturas políticas o culturales, a veces la experiencia social no manifiesta una exacta coincidencia o correspondencia con la de la gente o con la crítica. En definitiva, el teatro genera un abanico de respuestas que se constituyen en verdaderos rizomas de sus conexiones sociales, políticas, culturales y artísticas.

La tradición cultural caudillista

El teatro en el siglo XX desde sus inicios se verá afectado por el efecto sociopolítico y cultural que le

impone la denominada herencia caudillista de Venezuela. En efecto, estos factores, que se vienen gestando desde comienzos del siglo anterior, tendrán una fuerte influencia en su devenir cultural hasta bien entrado el siglo XX lo cual naturalmente afectará al teatro.

Entre 1830, cuando Venezuela se separa de la Gran Colombia, terminando el sueño de Bolívar, hasta 1903, cuando se produce la llamada restauración Libertadora que termina con los levantamientos, se produjeron en Venezuela 39 revoluciones, 127 alzamientos, cuartelazos o asonadas menores, esto es, que en estos 74 años hubo 166 revueltas, lo que según Juan Liscano (1976, citando a A. Arraiz) equivaldría a unos 24 años y medio de guerras y sólo 49 de paz (p. 588). Este es parte del efecto que produjo el caudillismo providencialista o su símil el del cruento dictador que ha asolado a Venezuela en su historia republicana.

La Venezuela del Septenio guzmancista (1874) era económica y culturalmente muy pobre, desgarrada por las luchas intestinas de sus caudillos, por las asonadas y por las enfermedades. En lo político, el país se encontraba desarticulado, grandes sectores geográficos de él no mantenían vínculos con el resto de los territorios llamados "nacionales". Muchos historiadores y críticos de la cultura, como Uslar Pietri o Eduardo Arcila, expresan que a este país no podría definírsele como una nación

integrada, debido a los débiles vínculos políticos, económicos y culturales que se mantenían entre sus provincias, siendo más bien la voluntad local de los caudillos lo que se imponía sobre una idea central o general de nación. Incluso, la propia Caracas adolecía de este aislamiento, los pequeños puertos del litoral, por donde salía la poca producción agrícola de cacao proveniente de los Valles del Tuy, de Chuao y de Choroní, así como el café de la cordillera, salía directamente por botes o pequeños veleros. Los caminos para todo el país se estimaban en una longitud de no más de 300 kilómetros.

Las ciudades venezolanas eran pequeñas, rurales como todo el país, la población de Caracas alcanzaba apenas los 56 mil habitantes y su entorno no cubría más allá de las 400 hectáreas, es decir, unas ocho a diez cuadras a la redonda, en todo caso menor a cualquier hacienda de entonces. De acuerdo al censo de 1891, el Distrito Federal contaba con 13.349 casas, de las cuales 10.577 era de teja, el resto eran ranchos, había 16 templos y 9 capillas, 3 mercados y un matadero, 5 cárceles y 5 cuarteles militares, 9 hospitales y 6 acueductos, aunque su crecimiento era alto, de un 16% en viviendas (Arcila, 1974, pp.29-164).

La construcción del tramo final del ferrocarril a Valencia (La Victoria-Cagua), terminada en 1894, significó la conclusión de la línea ferroviaria más extensa que existió en Venezuela. Su inauguración dio la oportunidad para exaltar una visión romántica

que prevaleció durante fines del siglo XIX, cual fue la idea del "progreso", verdadero anhelo que llenó muchas páginas de la literatura de la época en todo el mundo. El romanticismo económico del ferrocarril fue el mito que acompaña a esta época, y fue el símbolo de la revolución de los medios de comunicación que en Venezuela quedó truncado.

En el campo de la educación es donde más se advierte el atraso cultural en que se encontraba Venezuela. No había progresos en esto de proporcionar a los venezolanos cultura o en difundirla más allá de una pequeña elite dominante en lo político y en casi todos los órdenes de la vida. En 1839 existían en el país 219 escuelas (8.095 alumnos), en 1870 esta cifra había subido a 300 escuelas (10.000 estudiantes). Esto significó que sólo 0,6% de la población venezolana recibía instrucción primaria. El Decreto de Instrucción Pública de Guzmán Blanco de aquella fecha tuvo efecto inmediato, y en un año se crearon 141 escuelas federales y en 1877 ya existían 1.131 (48.000 estudiantes). El cuadro de la educación superior era aún más alarmante, pues en la Universidad de Caracas en 1875 (con un país de1,6 millones de habitantes) sólo cursaban 346 estudiantes (cuando en 1800, con 388 mil habitantes, eran 196), esto es, que el estudiantado había decrecido en relación con la población (Ibid. pp. 43-45).

Por estas razones el analfabetismo era casi absoluto, estimado en un 95% de la población, si no

mayor. La universidad no entregaba profesionales que contribuyeran al desarrollo del país, su matrícula se concentraba entre teólogos, médicos y abogados. La idea del "progreso" que floreció en estos años impulsa una nueva política que va de la mano con el ruido de los ferrocariles, de las máquinas, de los cables de acero, del teléfono, de la electricidad, de las carreteras y de los barcos a vapor. Este progreso traería muy lentamente el cambio de su cultura.

Guzmán Blanco, que había conocido los suntuosos teatros de París, encontró que en Caracas no existía un sitio para representaciones teatrales de gran boato, por lo cual concibió construir uno semejante a aquellos, especialmente para el montaje de óperas, género de apogeo en ese entonces en Europa. Este se inició en 1876 mediante un Decreto que escogió el sitio en ruinas de un antiguo templo de San Pablo, destruido en el terremoto de 1812. Los planos los hizo el Ingeniero Esteban Ricard y su costo fue estimado en Bs. 450.000, pero debido a las demoras y alteraciones que sufrió durante su construcción, éste se elevó una seis veces.

Inicialmente se le llamó Teatro Nacional, título con que se encuentra en los primeros documentos, pero en el Decreto correspondiente aparece como Teatro Guzmán Blanco. De estilo corintio puro, con basamento ático, era similar al que también escogieron los franceses para uno construido en la exposición internacional de París. Entre los adelantos incorporados estaba el relativo a la acústica,

introduciendo una caja armónica reflectante debajo de la orquesta para reforzar los sonidos. Todos los ornamentos y muebles fueron traídos desde París. En los documentos oficiales de 1878, figura con el nombre de Teatro Nacional. Luego de nuevos cambios, en 1879, por resolución del mismo Guzmán el teatro continuó su construcción y volvió a llevar su nombre, siendo inaugurado el 1 de Enero de 1881 con el estreno de la ópera **Hernani** por un conjunto lírico traído directamente de Europa, y de inmediato entregado al Concejo Municipal de Caracas que lo denominó Teatro Municipal.

No es esta visión sólo una construcción de palabras o un artificio escenográfico que permita armar un escenario adecuado para presentar el desarrollo del teatro como una buena nueva que ayudará a entender lo ocurrido. Más bien, se trata de presentar una realidad pocas veces bien perfilada en este tipo de estudios, que por alguna razón ha sido motivo de olvido, porque ya han pasado muchos años de aquella visión de una Venzuela tan distinta, pobre, inconexa, depoblada, distante, por lo que la misma se ha desvanecido ante la imagen que en el país contemporáneo, moderno, se ha proyectado sobre su pasado. Bien hace en decir Consalvi (2000) al respecto que a la historia se le mira con cierto desdén, acentuando que "habría que buscar la explicación de por qué durante tanto tiempo no quisimos mirarnos en el espejo o por qué nos rechazó" (p. C-16). Por esta razón, se diría que es

preciso recordar esa ralidad, alcanzar un conocimiento de sus hechos y medir sus dimensiones en relación con su época, aunque sea desde una perspectiva diferente como la presente.

Aquel mito de la grandeza agrícola de la Venezuela del siglo XIX, siguiendo estos mismos argumentos, también ahora es cuestionado. En las palabras de Ramón J. Velásquez (1986) aquello "era mentira, absolutamente falso. No tenía razón Cecilio Acosta cuando contaba que aquí todo lo que se pisa es oro. Este era un país de miseria. Por eso se reitera que había igualdad social. Era un país de pobres, todos pobres. Los ricos más ricos, la oligarquía, no llegaban a atesorar un millón de pesos"(p. 9).

De acuerdo con esta visión, el país estaba dividido en cuatro países regionales (Centro, Andes y Zulia, Oriente y Guayana), no existía un mercado económico nacional, cada región producía para la exportación, no para consumo nacional. El café de los Andes salía por el puerto de Maracibo rumbo a Hamburgo y Nueva York, ni un saco venía a Caracas, sólo se recibían los derechos de exportación, menguados. Los productos del Centro igualmente salían por Puerto Cabello y La Guaira. La producción de Oriente, cacao, ganado y café, salía hacia el Caribe por Guanta y Carúpano. La de Guayana (balatá, sarrapia, oro) salía por el Orinoco rumbo a Trinidad y de allí al resto del mundo. En esa época nunca hubo un centro (Ibid.).

Por esta razón el Estado era pobre, como el país. Los bancos privados eran los que le facilitaban dinero para pagar a la tropa y a los empleados públicos, lo que ocasionó cuantiosas deudas del Estado. En 1900 esta deuda llegó a los Bs. 231 millones, en circunstancias que el presupuesto sólo alcanzaba a Bs. 90 millones. Cuando gobernaba Cipriano Castro se agotaron los recursos y los bancos Caracas y Venezuela se negaron a darle nuevos préstamos, lo que determinó que sus directivos fueran puestos presos en La Rotunda, en medio de su camino a prisión los banqueros accedieron a facilitarle dinero al gobierno, sin más trámites administrativos.

La censura en el teatro

Durante el período en estudio, especialmente durante los años 1900 a1935, la censura acompañó en forma clara y expresa al teatro, y esta quedó estampada tanto en una completa normativa destinada a tal fin, que se fue creando durante estos años, como también en la práctica del ejercicio de una censura concreta a los dramaturgos o a sus obras. En esta sección se irán alternado unas y otras, muchas difíciles de obtener. Se completará este cuadro con la presentación de un ejemplo claro y patente de una obra censurada.

Mucha de la normativa encontrada se cobija bajo la máscara de proteger la moral y las buenas costumbres, sin contar con las que acuden a argumentos de orden religioso o cívico, en las cuales

la iglesia aportaba también su grano de arena. La abundancia y diversidad de normas aplicadas a los "espectáculos públicos", en general, son llamadas ordenanzas de carácter municipal y no leyes, y el centro de las actividades se concentraba bien fuera en el Distrito Federal o en el Departamento Libertador, incluyendo a la ciudad de Caracas. Por esta razón la censura tuvo un carácter oficial.

Los antecedentes de la censura tienen su origen en normas dictadas por la iglesia católica, aplicables a toda clase de espectáculos públicos desde la Colonia, como lo muestra una Real Orden de 1777, la cual determinó que "no se permitiese salir al público ninguna comedia nueva sin la revisión eclesiástica previa." (Sueiros, 1999). Hacia fines del siglo XIX, el liberalismo y las nuevas corrientes positivistas disminuyen esta potestad de la iglesia, aunque siempre permanecería latente. Por ello se puede decir que la censura oficial sobre las diversiones públicas data realmente desde 1830.

A fines del siglo también se observan en Caracas otras normativas de carácter restrictivo, cuyo fin era el evitar desórdenes populares en sitios de concentración masiva y así sostener la inestable estabilidad política de la época. Tal es el caso de las resoluciones tomadas por el gobernador J. Francisco Castillo, en julio de 1893, que prohibieron "en absoluto los bailes que se efectúan en determinados botiquines, cafés y restaurantes", así como "la apertura hasta horas avanzadas de la noche... de

Confiterías, Botiquines, Restaurantes, establecimientos que ofrecen por lo regular espectáculos contrarios a la moral.", exceptuándose de esto a los locales ubicados a menos de 300 m. de los teatros Municipal y Caracas, que podían "permanecer abiertos hasta una hora después de terminada la función", considerados probablemente como más respetables y no susceptibles de desórdenes públicos. No obstante, a éstos sólo se les permitió "funciones de ópera, quedando en absoluto prohibidas cualquiera otra especie de representaciones.", excluyendo así de sus programas las presentaciones de operetas, zarzuelas, comedias y todo tipo de variedades, géneros que para las autoridades tenían un carácter popular y, por ende, peligroso (Ibid.).

En las llamadas variedades, se incluían las presentaciones de números con bailes, canciones y actos de comedias en un espacio único, en las que se podría llegar a perder control de la situación artística, bien por las formas que asumían como también por sus contenidos paródicos y farsescos con los cuales se ejercía una cierta crítica no permitida, como se verá más adelante en el Capítulo III, al tratar el tema del sainete y sus estrategias dramáticas. Así, por ejemplo, en 1911, el gobernador del Distrito Federal, consideraba que la acción emprendida por los empresarios de espectáculos públicos de anunciar sus espectáculos "por medio de carteles paseados y distribuidos por las calles en coches y carros

cargados de músicos, desdice de la cultura de la capital y ocasionaba aglomeraciones y desórdenes de vagos y holgazanes", ordenando de inmediato la cesación de "semejante costumbre" (Ibid.).

Uno de los primeros casos de autocensura, debido a la situación política represiva del gobierno lo menciona Carlos Salas (1967), quien señala que en 1910 le fueron presentados a la Compañía española de Francisco Fuentes los textos de **El motor** de Rómulo Gallegos, **La selva** de Henrique Soublette y **El duelo** del autor francés Lavedán, escogiendo Fuentes a este último porque "no quería inmiscuirse en asuntos políticos" (p. 108).

La mención oficial más antigua sobre censura al teatro en el Distrito Federal se registra en los artículos Nº 18 y 19 del primer Reglamento de Teatros y Espectáculos Públicos, publicado en la *Gaceta Municipal* del 24 de febrero de 1916, aprobada por Juan Crisóstomo Gómez, hermano del Benemérito, entonces Gobernador del Distrito Federal. Allí se especifica que ninguna obra de teatro y película podría "representarse sin antes ser vista y estudiada por el Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos, quien aprobará las que puedan ser llevadas a la escena", manteniendo "un registro especial para anotar las películas y obras teatrales de cualquier clase a las cuales haya puesto el pase correspondiente", sin especificar los criterios de tal decisión. Esta sería de exclusiva responsabilidad del Inspector censor, único miembro

de la "comisión censora", quien tras ver y estudiar el evento, establecería personalmente si se podría otorgar o no "el pase correspondiente". La Inspectoría General de Teatros y Espectáculos Públicos también era algo nuevo, pues apenas el 2 de febrero del mismo año, se había fusionado el antiguo binomio independiente del Inspector General de Teatros y del Inspector de Espectáculos Públicos en un cargo único, siendo nombrado don Pedro Emilio Núñez de Cáceres como el primer inspector-censor de la ciudad. Esto significaba que la censura era responsabilidad única y exclusiva de una autoridad política del gobierno, y siempre este cargo recayó en el llamado "personal de confianza" del Benemérito, asumiéndose íntegramente los principios de "paz, unión y trabajo" (Sueiros, 1999). La estricta obligatoriedad del "pase" fue certificada anualmente a partir de 1917 en los informes presentados al Gobernador por la Inspectoría, donde se señalaban detalladamente las obras a las que se le otorgó el "pase", así como aquellas a las que les fue negado éste.

Por esta razón, se piensa que alrededor de 1915 muchas salas dejaron de lado las reputadas presentaciones líricas y teatrales, y no pocas fueron abriendo sus puertas anunciando su dedicación exclusiva a las modernas proyecciones de cine. El teatro decaía y el cinematógrafo se independizaba y adquiría renombre.

El carácter político de la censura queda de manifiesto en documentos de la época, como por ejemplo en la carta citada por Yolanda Sueiros (1999) sobre películas, enviada en julio de 1920 por Ramón E. Vargas, Secretario de Gobierno del Distrito Federal, a su "noble protector", el General Juan Vicente Gómez, confirmándole que "de acuerdo con las órdenes de Ud. de que me habló Don Juanchito" [Juan Crisóstomo Gómez], se había encargado personalmente de prohibir "la exhibición de las películas cinematográficas en que de cualquier modo haya la tendencia de infundir en el pueblo doctrinas inmorales, anárquicas o criminales en algún sentido". Ese era el criterio aplicado, y el anarquismo parece ser en ese entonces la ideología que más molestaba al régimen.

Don Belisario Delgado, Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos desde 1919 hasta 1929, fue el más longevo en su cargo, e inaugura su nombramiento dictando en el mes de diciembre de 1919 una serie de disposiciones que ni siquiera tuvieron el carácter de normas u ordenanzas, ni fueron publicadas en la *Gaceta Municipal*, sino reproducidas en *El Nuevo Diario* y "trasmitidas (sic) en Nota Circular a todos los Empresarios de Cinematógrafos y de todas clases de Espectáculos".

En 1930, la Junta de censura es cambiada, colocándose ahora integrantes aún más fieles al régimen. Así, el Inspector General del Distrito Federal es sustituido por el Prefecto del

Departamento Libertador y el ciudadano independiente por un miembro del Concejo Municipal, otorgándosele además a la nueva junta de censura "las mismas atribuciones respecto de cualquier otra clase de espectáculos que se ofrezcan en el Distrito Federal." La censura se endureció notablemente durante los años del gomecismo, especialmente desde 1913, cuando reacciona en contra de una invasión de Castro, estableciendo una política fuertemente represiva, y luego de 1928, cuando se produce una rebelión estudiantil, actuará una represión y censura cuyas huellas cuesta encontrar.

Es difícil compilar casos concretos de la censura en el teatro, aunque algunos han podido ser reseñados para ilustrar esta grave situación. Jesús Sanoja (1988), al estudiar estos aspectos menciona los conocidos casos de Leoncio Martínez, y sus constantes encarcelamientos por editar revistas consideradas subversivas, el cierre de la Universidad Central de Venezuela en 1912, el de Arévalo González, periodista, mencionado en la obra **Un diputado modelo,** de Rafael Otazo, de 1937, que se estudia en el Capítulo 3 de esta investigación, así como los que sufrió Andrés Eloy Blanco, como lo señala Rafael J. Lovera de Sola (1996), a quien en 1933 "se le prohibió publicar en los periódicos, hablar por radio e incluso no pudo pronunciar en aquellos días una presentación de una joven poetisa

quien leería sus primeros pomas en el Ateneo de Caracas" (pp.11 y 25).

En forma similar, pero en un estilo más cruento, Miguel Otero Silva (1983) explica que durante esta época de Gómez no pudiendo sobornar a los intelectuales de 1910, de 1918 ni de 1928, los encarceló, citando entre ellos a Arreaza Calatrava, Domínguez Acosta, el padre Mendoza, el ya citado Leoncio Martínez, Francisco Pimentel, José Rafael Pocaterra, Alfredo Arvelo, Rafael Arévalo González, Andrés Eloy Blanco ya mencionado, Pío Tamayo, Salvador de la Plaza, Alberto Ravell, Antonio Arraíz, "todos fueron a dar con sus huesos a las cárceles, los universitarios jalaron pico en las carreteras, y la cultura fue a pasar al rastrillo al cuartel de policía, con sus 'corotos' " (p.123).

El 3 de Enero de 1936, cuando Gómez ya había muerto, su sucesor el General Eleazar López Contreras prometía una completa libertad de expresión, sin restricciones. Dos días después, el 5 de Enero, suspendía las garantías constitucionales y acto seguido dictó una resolución restableciendo el aparato de censura del gobierno. Ante la desobediencia civil que impusieron los medios de comunicación, el gobierno organizó una Oficina de Censura para revisar el contenido de diarios y radios, que hizo extensible a todo el país. El visado de censura se hacía presente nuevamente. El 4 de Febrero Caracas amaneció sin periódicos y con las radios transmitiendo sólo música. Treinta mil

personas (de las cien mil que habitaban la ciudad) protestaron en la Plaza Bolívar, convocadas por distintas organizaciones. El gobierno respondió violentamente, disparando sobre la multitud, lo que produjo seis muertos y docenas de heridos. Nunca se aclaró quién dio la orden. El Gobernador Félix Galavís fue culpado de estos hechos, destituído, y reemplazado por un General. A los pocos días se restituyeron las garantías y aparentemente la oficina de censura fue disuelta (Olavarría, 2000).

El teatro censurado

En la colección de "impresos", correspondiente al período presidencial del General Cipriano Castro, en 1902, aparece una obra de teatro cómica de autor desconocido, que fue guardada por el Presidente con cuidado y que sólo sería publicada por el Archivo de Miraflores en 1964. En la carátula contiene un dibujo a mano en que aparece Castro vestido de payaso y, a su lado, un personaje desconocido de rostro duro, vestido con un elegante traje de noche femenino. En la parte superior, Castro escribió de su puño y letra, "otra gracia de estos canallas", y junto a la figura de rostro desconocido anotó con el mismo lápiz, "General A. Ibarra". El pie de imprenta es falso, Imprenta Manicomio de Los Teques.

La obra se titula **La restauración liberal, el ejército y la escuadra** (1902), no se menciona el autor, con lo cual queda explícito en el título que se debe referir a la experiencia política directa de Castro y a

su relación con el ejército y la armada en 1902. Consta de una escena corta y la acción transcurre en el famoso botiquín caraqueño "La Glacerie". Los personajes son numerosos, por lo que se deduce que fue hecha por un escritor aficionado, aunque dispuso de amplios recursos linguísticos en sus expresiones, los que hablan mejor de su nivel cultural que de su técnica dramática, como ya se verá. Las figuras principales son Mr. Grell, que habla inglés, y Jorge, su amigo, ambos sin mayores descripciones biográficas en toda la obra, pero además también figuran los ministros de Castro, Cárdenas y López Baralt, así como el que era el Jefe de Telégrafo, Valerino, y otros que hacen comparsa.

La pieza abre con la lectura de un telegrama, "Amigo Grell, grandes noticias: Valarino, Torres Cárdenas y López Baralt. Ejército unido derrotado, victoria en La Victoria. ¡Hoy nos ensabanamos!". Luego, Jorge le previene, "¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!" (p.4). Mr. Grell escucha, comenta que se la extraviado su perro y se dirige a La Glacerie. Allí se reúne con sus amigos, con quienes celebra cantando algo alusivo a la enfermedad de su perro y bebiendo champaña. Grell agrega, "ese cabito es una gran cosa", a lo que Jorge responde, " y el almirante es mucho comandante". A partir de ahora, Mr. Grell comienza a hablar en inglés, "What about the telegrams? I want to see them. Oh! ... I lost my Puppy!...". El mensajero le confirma la lectura, "Es copia exacta. ¡Paz

asegurada!". Acto seguido, comienzan a entonar una letra de la canción "Sobre las olas".

La pérdida del perro de Mr. Grell (y que pudiera estar atacado de hidrofobia o rabia), se transforma en un problema nacional. Así, el Dr. Rozo, al opinar sobre esto, lo hace en versos y en francés, "La situation est trés compliqué;/C'est uné chose terrible/Pour la rue des Anglais". Y vuelven las canciones, esta vez la letra se adapta a la música del "Rey que rabió". Ahora, cuando interviene el Dr. Rozo lo hace en francés, y Mr. Grell lo hará en inglés. La parte que cantan comienza así,

> Yo siempre del "Bolívar" me burlé,
> Yo siempre de las novias me reí,
> Yo que nunca sus lisonjas escuché,
> Hoy en busca de *mis reales* vengo aquí. (Subrayado en el original)
> ...
> !Oriente y Occidente!
> !Ejércitos unidos derrotados!...
> !Y quedamos enzanjonados!

Al terminar el coro, la obra cierra llamando a Valerino, el Jefe de correos, a Torres Cárdenas y a López Baralt, pidiéndoles "más sal de frutas".

Aunque no se ve tan clara y aparente la razón de ser de esta pieza, vale decir, del motivo que origina esta burla política a Castro y a sus ministros, y tampoco el por qué fue censurado y guardado por él, se presume que debió haber sido de alguna importancia en su momento, puesto que el Presidente la mantuvo bien guardada por un largo tiempo. Su explicación podría emerger al recordar la historia de aquello años y, sobre todo, sobre la

famosa Revolución restauradora liberal de Cipriano Castro (1899).

En efecto, en esto el texto es claro. En sus parlamentos iniciales, cuando se lee el telegrama aparecen las claves "victoria en La Victoria", "Hoy nos ensabanamos", "¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!". Además, está la historia del "perro rabioso", así como cuando se menciona al cabito, los cuales son signos que enmarcan sin discusión la fábula dentro de un contexto histórico bien preciso, el efecto de la política de restauración inciada por Cipriano Castro.

En aquella oportunidad, teniendo como telón de fondo todo el caos político caraqueño que existía, sobresaltaba el hecho de que él se sentía un predestinado, y se recordaba que Castro insurgió desde Los Andes y tomó el poder, incluso con el apoyo de sus adversarios, que de traidores pasaron ahora a ser revolucionarios. Ahí comenzó esta etapa farsesca de la historia venezolana. Es sabido, además, que en estos primeros años se mostró a esta figura caudilla como violenta, nacionalista, racista, libertina y heroica a la vez, como un personaje que intentaba pacificar al país a un alto costo. Algunas de esas batallas que perdió el caudillismo desplazado fueron las de Tinaquillo y la de El Paso de Estévez, en 1901, que aquí son señaladas con precisión. Sólo en la batalla de La Victoria, en 1902, también destacada en el texto, y que marcará el fin de esta era de montoneras, quedaron en el campo más de dos mil

bajas, entre muertos y heridos. Este es también el año en que, con fuerte apoyo económico extranjero, se inicia una ofensiva contra Castro denominada La libertadora, que culminará en el fracaso de La Victoria.

Por esto, tal vez, se pueda entender el punto de vista crítico de la obra en 1902, asumiendo la perspectiva de un extranjero, en un intento por desacreditar a Castro, justo en el momento en que la "libertadora" embate en su fase final que lo destronaría del poder. Por eso, el telegrama es repetido, para reiterar una noticia que no quisieran creer, "paz asegurada". A fines de 1902, fuerzas navales alemanas e inglesas bloquearon las costas venezolanas, echando a pique a tres barcos nacionales y apoderándose de otro. Es el momento en que Castro pronuncia su legendario discurso diciendo, "¡Venezolanos! La planta insolente del extranjero ha profanado el sagrado suelo de la patria". La obra es la introducción dramática, para el teatro y para la realidad misma, de aquel suceso que ya se veía venir, por eso la primera canción que improvisan es la de "*Sobre las olas*", y por ello también los personajes entonan "¡Oh! Qué dulce es vivir,/ De los mares el rumor" (p. 5).

La segunda parte de la obra, luego de estos inicios históricos, da cuenta de la gran celebración que prosigue a estas declaraciones en el botiquín La Glacerie. Desaparecen los sitios de las batallas, todo es risa, canto y beber champaña, la única clave está al

terminar la obra, en que se hace un llamado a los cuatro funcionarios del gobierno para que traigan más sal de fruta. Esto, coherentemente, corresponde a la segunda parte también del problema de Castro, su situación interna. Si ya grave era lo internacional que enfrentó el país, lo interno no fue mejor.

En este aspecto, el problema fue muy grave también, por los desacuerdos con las regiones en materia económica. Las condiciones sociales de la gente del campo eran todavía coloniales. El gobierno fomentó una dispersión económica y cultural, los "nuevos hombres" que entraron al poder procedieron al robo y a la corrupción, se enriquecieron y pasaron a constituirse desde esta época en los llamados "grandes cacaos" de la capital, como dice el ensayista Enrique Bernardo Núñez al referirse a los hombres de levita gris, "...ríen, beben, andan arrastrados en hermosos coches y se espían unos a otros".

En definitiva, Castro y su revolución restauradora se transformaron en un obstáculo para todos, y esto en cierta manera es lo que muestra y trata de decir la pieza, y sería la razón por la cual probablemente fue censurada esta pequeña muestra de farsa teatral política de comienzos del siglo XX, anónima, en la cual se comentaron las grandes incidencias políticas del momento,

CAPÍTULO TERCERO
EL SISTEMA TEATRAL DEL SAINETE.

En este capítulo se presentan las primeras expresiones dramáticas ocurridas en el siglo XX en Venezuela, particularmente las del sistema del sainete, que por más de cuatro décadas ocupó el espacio escénico caraqueño, y cuyos antecedentes se remontan al siglo anterior.

El sainete venezolano es, tal vez, una de las expresiones que ha dejado más honda huella en la cultura del país, especialmente por su connotación dramática nacional y popular. Es, sin lugar a dudas, uno de los primeros intentos escénicos que de alguna manera, y a su modo, puso la mirada en su compleja realidad. Debido a la controversia que sus propuestas han originado en la crítica, como ya se habrá observado en los capítulos precedentes, siempre pesará sobre él la duda sobre su significación como posibilidad dramática válida. Se podrían poner como ejemplos ilustrativos de esta argumentación lo que han estimado Monasterios (1975) cuando señala su "superficialidad" porque el dramaturgo "copia los detalles anecdóticos de la realidad circundante" (p.37), y Azparren Giménez (1979) al decir que "el teatro que siempre se escribió

e hizo fue provinciano, típico y anecdótico, pendiente de las aventuras simpáticas del humor venezolano" (p.60), desconociéndose los factores que intervienen en la ficcionalización de un discurso dramático.

El sainete en sus orígenes es un género teatral menor de la comedia española tradicional, breve, con características humorísticas y burlescas, en que generalmente se intenta ridiculizar defectos y costumbres del pueblo, su estilo se denomina "bajo cómico" y tiene como objeto incitar la hilaridad con sus personajes caricaturescos y chistes de dudoso gusto. En Venezuela, desde fines del siglo XIX se reconocen algunos sainetes muy populares, la mayor parte de ellos con mucho éxito de público, pero a los que no se les considera obras de "tono mayor". Podría ser a partir de 1887, en ocasión de la fundación del Liceo Artístico, que tuvo como una de sus finalidades desarrollar el teatro nacional, cuando cambia el tono de la crítica, porque entonces los sainetes comenzaron a buscar lo nacional por vez primera, ahora redefinido por una orientación burguesa, como lo ilustra este comentario del mismo Monasterios, "de todas las formas la que trascendió el siglo [XIX] y llegó a tener un papel importante en el desarrollo del teatro venezolano fue el sainete" (p. 23). En el siglo XX la crítica distingue dos vertientes del teatro costumbrista, el sainete y la comedia, además de otros sub-géneros menores. Hay que distinguir aquí, en cuanto a fechas y a géneros, que la

narrativa costumbrista y romántica se enmarca entre las fechas de 1830-1890, y en cambio, el drama costumbrista parece manifestarse formalmente a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX, al igual que en toda Latinoamérica (Castillo, 1980, p.34; Solórzano, 1961, p. 9).

Por estas razones, el sainete puede constituirse en un sistema que, abarcando parte de dos siglos, finales del XIX y parte del XX, se constituye en una verdadera expresión dramática, con sus características propias de unidad y diversidad, sujetas fundamentalmente a una cultura con hegemonía militarista (caudillista), pre-petrolera, la cual por su contexto cultural presenta una gran asimetría con los dominios de la historia y del arte, aunque mantuvo una larga existencia en el tiempo, por lo que convivió, al mismo tiempo también, con otras formas dramáticas no saineteras, emergentes/disidentes. La crítica menciona a diversos dramaturgos que escribieron durante estos años en dos vertientes principales, una denominada del teatro "serio"; y en una segunda, dedicada a unos pocos escritores de sainetes, como Rafael Otazo, Carlos Ruíz Chapellín, Leoncio Martínez y Rafael Guinand (Churión,1924/91, p.212), a los que se dedican las siguientes secciones, ampliando esta visión y describiendo sus rasgos principales, en el orden de las apariciones diacrónicas de sus universos creativos, con el fin de apreciar en mejor forma cómo este proceso del sistema sainetero se fue desenvolviendo.

Rafael Otazo (1872-1952) Dramaturgo y empresario teatral, desarrolló una intensa y amplia actividad dramática durante cuatro décadas, autor

de numerosos y muy populares "sainetes criollos", cuya labor en todos estos campos es casi desconocida, ignorada y muy poco reconocida.

Nacido en el último tercio del siglo XIX, a muy corta edad comenzó a trabajar como asistente de otro gran empresario de la cultura de aquella época, igualmente desconocido, como lo fue Miguel Leicibabaza (1857-1915), siendo este último sin duda, el que trajo las mejores compañías de ópera, zarzuela y dramas que se vieran en la Caracas de fines del siglo XIX. Ambos adquirieron con el tiempo gran prestigio en el medio cultural de comienzos del siglo XX e, incluso, tuvieron también una significativa influencia en los sectores de gobierno de aquella época, (Chesney, 2001). De sus cercanías con el poder político se lograron algunos beneficios para el teatro nacional, como ocurrió el 30 de Abril de 1904, en ocasión de que Otazo presentara en el Teatro Caracas a la Compañía de Teatro Infantil de los Ruíz Chapellín, con la pieza **El rey que rabió**, en donde fue invitado de honor del Presidente Castro, quien disfrutó la obra y esa fue la ocasión que aprovechó Otazo y los hermanos Ruíz Chapellín para convencerlo de dar un mayor apoyo oficial a sus actividades, quien ofreció esa misma noche construir un nuevo teatro para sostener y estimular al teatro nacional, cuyo decreto fue firmado el 23 de Junio de 1904, e inaugurado al siguiente año, el 11 de Junio de 1905, con el nombre de Teatro Nacional (Salas, 1967).

Su producción dramática se estima en más de ochenta obras, de las cuales muchos títulos ni siquiera se conservan. En esta investigación se reconocieron treinta y seis piezas de su autoría, la gran mayoría estrenadas**,** comenzando por **Los apuros de un jefe civil** de 1898 y **El rapto**, estrenada en el Teatro Caracas en 1900, actuando Antonio Saavedra y Rafael Guinand**.** A pesar de que su producción dramática es extensa, que muchas de ellas según la prensa de la época fueron exitosas, algunas con más de 200 presentaciones, como **Una viuda comilfó** (1914) y **El rey que rabió** (s/f), que en el año 1914 estrenó cinco obras y en 1924 ocho, que en la famosa temporada entre 1918 y 1924, mencionada por Carlos Salas (1980, p.357), estrenó unas veinte obras, constituyéndose en su gran época, y que otras tantas de sus piezas recibieron premios, como **El que ama y el que apetece** (1914) y **La Sayona** (1914), en realidad se conoce muy poco sobre ellas. Su actividad como empresario teatral culmina a fines de los años veinte, aunque continuó escribiendo sainetes hasta mitad de los años cuarenta.

La única obra que se ha logrado recuperar ha sido la primera escena (de tres) de **Un diputado modelo**, escrita en 1937, y rescatada de los archivos de la *Revista Elite*. La obra es un sainete en un acto que se desarrolla en una ciudad, posiblemente Caracas por lo detalles que presenta, en la sala de la casa de una familia de clase media que se prepara para celebrar las ferias de San Serapio, razón por lo

cual existe un ambiente festivo, de toros y de semblanzas culinarias. Al abrir la obra repican las campanas y suenan disparos, cámaras y cohetes anunciando fiesta. También se recuerdan las representaciones de los "nazarenos" en la iglesia del lugar. Todos los personajes son parte de una misma familia. Paz, es la madre, y los hijos son Luz y Blas. El edil es el padre, Jobo. La novedad es que Jobo ha sido electo diputado y naturalmente quiere aprovechar la ocasión para ganar popularidad "obsequiando a todo el mundo". Ante la duda de por qué Jobo es diputado y sobre su preparación para ejercer el cargo hay discrepancias entre madre e hija que, además, ayudan a entender el momento postgomecista que se vivía,

> Paz: Ahora, con la democracia, se ha metido en la cabeza todo lo que en los periódicos se publica sobre los intereses de la comunidad.
> Luz: ¡El no es comunista!
> Paz: ¡Ni lo quiera Dios; pero si se descuida, lo van a enredar! (p.2)

Estas fiestas, claro está, eran sólo para los invitados, porque para el pueblo estaba su ternera aparte. Luego que ya se encuentran presentados el ambiente general y estos preparativos, los personajes se preguntan quiénes podrían ser estos invitados, ocasión que aprovecha para irrumpir en escena Jobo respondiendo a la pregunta, "los que me han elegido Diputado al Congreso Nacional, los que me llevan a

las Cámaras Legislativas para que luche por la causa del pueblo" (p.4).

Jobo piensa convertirse en un diputado modelo, de "conducta intachable, de vida austera y sencilla", que ha trabajado para vivir "regando mis campos con el sudor de mi frente", palabras que Paz jamás había escuchado, por lo que asombrada le reprocha no haberlo nunca oído hablar así, y esto da pie para que Jobo explique, en forma más clara aún que como lo ha venido haciendo hasta aquí, sus recuerdos de los años de la dictadura de Gómez,

> Jobo: Si antes de ahora hubiera echado fuera lo que tenía dentro del buche, hubiera ido a amansar un par de grillos en el castillo.
> Paz: No seas exagerado.
> Jobo: ¿Exagerado? Recuerda que me vigilaban de día y de noche.
> Paz: Y eso, ¿por qué?
> Jobo: Porque reconocían la gran dosis de valor cívico que hay dentro de mi ser.
> Paz: Pero tú no protestabas; te callabas.
> Jobo: Mi patriotismo me obligaba a callar ante las imposiciones del momento que vivíamos; y a esperar que llegara otro momento de verdadera justicia social (p. 5)

Más relevante aún es el fin de la escena, cuando luego de esta revelación, su esposa Paz le recuerda la figura de Arévalo González, quien siempre protestó y nunca calló, a lo que Jobo responde efectuando una verdadera confesión, "No tuve valor para sacrificarme como él... fui cobarde. Pero ya ves que llegó el día en que voy a trabajar por el engrandecimiento de mi pueblo", con lo cual finaliza

la primera escena (p.5). (Rafael Arévalo González, citado en esta obra, existió en la vida real y fue un importante periodista, activo oponente a la dictadura, dirigente fundador del Partido Comunista venezolano, que ya para los sucesos antigomecistas de 1928 y 1929 se encontraba preso en el Castillo de Puerto Cabello y era uno de los nombres que los estudiantes pedían dejar en libertad).

La fábula parece elemental, al igual que la puesta en escena. La trama es lo que ocurre en la casa, en principio independientemente de lo externo, especialmente a Jobo, centro de la acción. Esta es en síntesis la trama. No obstante, esta forma de presentar las acciones potencia el lenguaje verbal, colmado en lo criollo y sustentado en lo emocional, pero esto no logra anular los mecanismos propios del teatro, sino que se complementan, como lo muestra la entrada atrasada pero intempestiva de Jobo desde el exterior, respondiendo la pregunta general de su familia, la que a su vez, es también la entrada de lo externo, el contexto político de antes y después de Gómez. Esto indica la presencia de una acción y estructura dramática bien construida, aunque sólo se posea la parte correspondiente a la presentación del problema. Se asume que en las restantes dos escenas se produciría el clásico nudo y luego su desenlace.

Igualmente, la parte más tensa se produce en torno a la presión de los diálogos entre Jobo y Paz, su esposa, que hacen aparecer al primero como una amenaza porque creen que no sabe nada de política,

pero que por lo ya explicado de la estructura de la obra, es previsible que en su desarrollo posterior continuará con una sorpresa (de que algo sabe), para concluir probablemente con su comportamiento final como autoridad política (diputado), mostrando su evolución como personaje dramático. El resto de los personajes (sus hijos) muestran ser una repetición de este esquema dual esposa-marido, hijo-hija, y sólo parecen ser utilizados para dar información y mantener la tensión dramática. En el desenlace probablemente ambos niveles se encontrarían en un final feliz.

El significado de la obra estaría dado por la presentación en escena del nuevo político demócrata, desde donde se multiplican sus sentidos (por ejemplo, el nombre de la esposa, Paz, el mismo de Jobo, la situación de los años de la dictadura de Gómez y otros). Igualmente, la reseña culinaria inserta a comienzos de la obra muestra la tradición de comienzos del siglo XX y esto lleva directamente al sainete costumbrista, aunque luego de la irrupción de Jobo entra en escena una problemática más política y crítica, que cambia las cosas, equilibra el costumbrismo y abre paso a un cierto tímido realismo sociopolítico.

Lo que es relevante en este último aspecto es observar el uso de las estrategias lingüísticas por parte del autor para provocar estos cambios, a saber, el humor y la parodia, manteniendo su significación en función de mostrar que son libres, de que existe

una cierta libertad, a diferencia de un contexto anterior diferente que la negaba. Al cambiar Jobo esta función, cambia este sentido, el problema contextual puede ser tratado con mayor libertad creativa y se retiran las estrategias furtivas. Este es el verdadero cambio que nos presenta esta parte de la obra.

Probablemente no todas las obras de Otazo tuvieron esta factura. Este fragmento se nota muy influenciado por el contexto de la apertura postgomecista, lo que da también un indicio de que el autor daba importancia a las nuevas ideas de significación social y política que emergían en ese tiempo, que se van alejando de aquel costumbrismo conocido. Esto habla también del cambio prevaleciente en estos autores que buscaron una nueva recepción cultural para sus obras, aunque ya en el ocaso de su periplo estilístico.

Las obras de Otazo, sin duda fueron muy populares, tanto por su entretenimiento, como por los recuerdos que ha dejado, como se puede apreciar de las observaciones de críticos que han comentado por ejemplo, su disertación sobre los mosquitos en **La Sayona**, o ciertos giros lingüísticos de sus parlamentos que luego pasaron a formar parte de los dichos caraqueños, como la palabra "berroterán", tomada del siguiente diálogo "empiezan por su brandicito, su cosita fina; después le entran al berroterán" (del berro), para designar con esto a la parte amarga del asunto, tal como apareció en su

obra **La viuda de Comilfó** (Richter, 1945, p.33 y Misle, 1958, p. 6).

Carlos Ruiz Chapellín (1865-1912). Al igual que Otazo, fue un dramaturgo y empresario teatral que se inició en el siglo XIX de forma autodidacta. Sus primeras obras se producen en 1895, año en que también forma la Compañía Infantil Venezolana (1895-1907), la cual sirvió como centro de enseñanza, difusión y promotor del teatro nacional. Fiel seguidor del sainete criollo, sus primeras obras, con éxito de público, fueron **Un gallero como pocos** y **Locuras de hambre**, ambas de 1895, a las que seguirían seis más del siglo XIX y luego sus piezas del siglo XX, todas estrenadas, **Percances en Macuto** (1903), **El grito del pueblo** (1907), **¡Qué tipo!** (1912), **El forastero** (1915), **Cabeza de oro** y **Corazón vacío** (o hermoso) de 1915; y **A nosotros no nos aprueba nadie** y **Un gallero como pocos** en 1924 que cierra su universo creativo (Salas, 1967). Muy poco ha sido estudiado este autor. Razón tiene José Rojas Uzcátegui (1986), al expresar que "es uno de los maestros de ese género que floreciera en los finales del siglo XIX y durante las tres primeras décadas del siglo XX, un autor que habrá que desempolvar para escribir con verdaderos fundamentos científicos la historia del teatro en Venezuela" (p. 192).

Simón Barceló (1873-1938). Este autor, que también fue periodista y dramaturgo, según Juan Liscano (1944), pertenece "a la generación de **El Cojo Ilustrado**, por cuanto escribió allí desde 1896. Ocupó

diversos cargos oficiales que lo llevaron al exterior prácticamente desde 1899 hasta 1931 (con una pasada por Caracas entre 1926 y 1928). Es decir, fue un escritor de vida errante, ocasional, cuya obra dramática escrita en su juventud se ha reconocido. Su actividad se registra desde comienzos del siglo XX, cuando escribió la comedia "criollista" **La Cenicienta** (1904, estrenada en 1907), el drama **El hijo de Agar** (estrenado y publicado en 1907) y la comedia **Cuento de navidad** (estrenado en 1904 y publicado en 1907). Se considera a la primera como la más representativa, por su ambiente criollo, su chispa popular y por su intuición sobre el peligro que significaba para países jóvenes y pobres la desaforada ambición especulativa extranjera. La crítica lo ubica como uno de los dramaturgos más celebrados de su época.

La Cenicienta se estrena en 1907 en el Teatro Caracas, tuvo mucho éxito de publico y estuvo una larga temporada (re-estrenada en 1932 por Antonio Saavedra, en el rol del General Filomeno Díaz, a quien obsequió los derechos de autor), lo cual según Alba L. Barrios (1997) la "convierte en un ejemplo privilegiado del género liviano (p. 43). En esta pieza, Matilde se enreda con un extranjero, Petit Pois, a pesar de tener su novio nativo, Antonio. El final muestra el desengaño y lo aciago que para el autor, defensor de lo autóctono, puede traer este cambio de lo criollo conocido por lo nuevo por conocer. Enseñanza didáctica, realizada utilizando el humor y

los enredos típico de la comedia, razón por la cual en su re-estreno de 1932, un crítico manifestó que esta pieza ya no era sainete sino "una de las mejores comedias con que cuenta el teatro nacional" (Ibid., p. 44). Además también tiene escritas **Vida por vida** (s/f) y la traducción de **Los gorriones** de E. Labiche (1907, publicada en 1910) (Salas, 1967 y Liscano, 1944, pp. 40-51).

Marcial Hernández (1874-1921). Es éste uno de los dramaturgos zulianos muy poco conocido, más reconocido como poeta, quien alcanzó el cargo de Vice-rector de la Universidad del Zulia. En su poética dramática se han reconocido las siguientes piezas, **Los petardistas** o **El anarquismo en cierne**, sainete en prosa estrenada en 1890 (publicada en 1907), así como **La limosna del poeta**, **La mancha de tinta**, ambas descritas como pasos de comedia**,** y **El mago del Catatumbo**, juguete escénico en prosa, todas estrenadas y publicadas en 1918 (Oquendo, 1941 y Hernández, 1989).

Teófilo Leal (1866 -1940). Destacado actor y dramaturgo que dio mucho prestigio a Venezuela en sus giras al exterior. Desde muy joven se inicia como actor, haciendo papeles en jerusalenes o nacimientos de la época, más tarde debuta en el teatro de la Compañía Infantil Venezolana, dirigida por el actor José Gabriel de Aramburu, fundada a raíz de la visita al país de una compañía mexicana similar que tuvo mucho éxito. En su adolescencia se desempeñó como

periodista y actor, y ese fue el momento en que comienza a escribir teatro y poesía.

En 1887 llegó a Caracas la Compañía Astol-López del Castillo, que luego de actuar se disolvió (cosa que ocurría usualmente en la Caracas de aquella época) y su director fundó una nueva compañía con actores criollos y extranjeros en la cual entra a formar parte como primer actor, que es el momento formal en que comienza la carrera profesional de Leal. De esta forma llegó a ser el actor del momento. En 1891 deja Venezuela rumbo a Puerto Rico, dando inicio a su triunfal famosa gira. Pasa por Santo Domingo, por Santiago de Cuba, La Habana, hasta llegar a México, en donde llega a ser el actor más consentido de su público. Continúa para Barcelona, aquejado de su salud regresa a México, en donde lo contrata el famoso actor español Vico, con quien interpreta un gran número de obras clásicas españolas. Esta es la época de mayor relieve de Leal en el extranjero. Luego va a Centroamérica en donde estrena la obra **Tierra Baja,** del autor catalán Guimerá, cuyo personaje Menelik causo tal sensación que se escribieron dos poemas sobre él. (Richter, 1940).

En 1907 retornó a Venezuela, actuó en el Teatro Caracas, pone en escena lo más selecto de su repertorio, incluyendo sus propias obras **El guitarrico** (s/f), **Lo que vale el talento**, escrita en conjunto con otros artistas, y estrenada en 1937 en el Teatro Municipal, en homenaje al actor sainetero

Antonio Saavedra, y una obra original que escribió y estrenó en México con éxito denominada **Caín** (1907), re-estrenada en el Teatro Caracas. Desde entonces figuró en innumerables compañías hasta sus últimas actuaciones en Barquisimeto, en 1930 (Salas, 1967, p.230).

Manuel Antonio Diez (1860?-1916). Político de renombre, es otro de los dramaturgos muy poco conocidos y de quien, sin embargo, se han recopilado trece obras publicadas, además de nueve manuscritos. Estas obras comienzan a publicarse la mayoría en 1911, e incluyen en ese año **El carnaval en Caracas**, **Cinematógrafo caraqueño**, **Contradicciones**, **Delicias de la vida**, todos sainetes, y **Siluetas o Fotografías parlantes**, comedias; los sainetes **Delicias de la vida** y **Queso frito** publicadas en 1912; la comedia, **Perfiles** (1913); **Cuadros vivos** (1913), comedia; **Mía, tuya, suya** (1915), **Pascualina** (1915), zarzuela; **Tres cromos**, comedia (1916), y dos entremeses, **Tiro seguro** (s/f), y **El trovador chiflado**, publicados en 1916 (Villasana, 1969/79, Vol.3, p.65; Salas, 1967; Churión, 1991 y Barrios, 1997).

Su obra **Delicias de la vida** ha causado cierta extrañeza en la crítica por cuanto no pareciera ser un sainete. Su fábula se produce en un ensayo de teatro en donde los personajes hablan como tales y, a la vez, como los personajes de la obra que ensayan, pasando de un rol a otro sin mayores transiciones, y no parecen seguir una línea argumental coherente, lo que hace inquirir a Barrios (1997, p. 64) si no se

trataría de un estilo Pirandelliano o del absurdo, aunque prefirió definirlo como una "alegoría farsesca".

Leoncio Martínez (seudónimo Leo, 1888-1941). La vida artística de Leo es una de las más interesantes de todo el sistema del sainete. Poeta, cuentista, periodista, actor y dramaturgo. Promotor de El Círculo de Bellas Artes, en 1912. La primera referencia a su actividad teatral aparece en 1914 cuando estrena dos de sus piezas, **Menelik** y **El rey del cacao**, así como también la traducción de la obra **El secreto** de H. Bernstein, de muy definido corte naturalista y de quien Leo fue gran admirador. En 1923 funda la revista **Fantoches**, en la cual se hacen críticas literarias y políticas contra el régimen. En la columna "Teatralerías" se presenta la actualidad de las artes escénicas y su cartelera (con la firma de Kry-Tico).

En relación con su producción dramática, a Leo se le reconocen una veintena de obras. Sus primeras obras son de típico corte costumbrista cómico, popular, en donde se encuentran **Menelik** (1914) y **El rey del cacao** (1914), sainetes muy criollos, ambos escritos con Armando Benítez y música de Rivera Baz. Según la referencia de Carlos Salas (1967), esta última obra se constituyó en la de mayor éxito de la temporada (junto a la zarzuela **Alma llanera,** de Rafael Bolívar Coronado y Pedro Elías Gutiérrez). En 1916 estrena **El conflicto**, escrito también con Francisco Pimentel y Benítez. En 1917

estrena el sainete **Sin cabeza**, en 1918 realiza la traducción y versión de Servir de Henri Lavedán, que titula **Por la patria** y en 1919, escribe **Caimito** (Flores, 2001).

En 1921 comienza a cambiar su temática y técnica dramática, evidenciando ahora una visión más moderna del teatro y una forma más crítica para exponer sus argumentos. Lo que predominará ahora en sus obras, aunque dentro del mismo esquema del sainete, será el humor (ya no tanto lo cómico que practicó hasta ahora, como se explicará más adelante). En este período estrena **Los esposos Paz**, en 1921, comedia; en 1924, **Fox-trot social**, revista músico-teatral; en 1924, **El salto atrás**, la más conocida de sus obras (existe información que su estreno fue efectivamente en 1923, en el Teatro Olimpia); en 1925, **El viejo rosal**, re-estrenada con gran éxito en 1939 y publicado en 1940, portadora de un subtexto de melancolía y nostalgia por el pasado, **Sirvienta de adentro** y **Amor de última instancia**; en 1926, **Los patiquines de seda**, sainete; en 1928, **Pobrecito**, paso de comedia galante, que recuerda las temporadas carnestolendas caraqueñas y **Bartolo**, inspirada en un personaje citadino y probablemente tomada de un cuento suyo con el mismo nombre, la mayor parte de estas últimas piezas publicadas en revistas de la época. En 1936 se estrena su última creación, **La chirulí** (inédita).

Algunas de sus obras sólo publicadas, como **El viaje de placer** (1918), **Tinieblas** (1918) y **Las siete**

estrellas (1931), ya prefiguran un cambio en el estilo del sainete, acercándolo a lo moderno y a la comedia seria, como la de Fuenmayor o la de Ayala Michelena. Por estas razones, se considera a Leo como el puente entre una época y otra de cambios, que junto a la obra de autores que como Andrés Eloy Blanco, Miguel Otero Silva y Ayala Michelena que luego abrieron paso a nuevos dramaturgos como Luis Peraza, Aquiles Certad y César Rengifo, entre otros (Flores, 2001, pp. 28-29).

Dentro de sus actividades para promocionar el teatro, en 1915 forma la Sociedad Pro-Teatro Nacional, junto a Emma Soler, Aurora Dubaín, Jesús Izquierdo, Antonio Saavedra, Rafael Guinand y Juan Pablo Ayala, entre otros. En 1921, se vincula con la Sociedad de Autores y Actores y, en 1924, se une a Leopoldo Ayala Michelena en la Compañía Teatral Venezolana.

Sobre el costumbrismo tuvo una visión particular, la cual se fue evidenciando a través del tiempo en las posturas que iba tomando **Fantoches**, y que marcan con cierta precisión como se dio esta transformación. A partir de 1924 comienzan a aparecer los primeros llamados para construir un teatro venezolano,

> Hermanos, en nuestra querida Venezuela fervorosamente armonizados autores y actores vamos a emprender una campaña teatral venezolana.
> ...
> Tenemos la convicción de que ustedes hermanos, público, se contagiarán de nuestra

> esforzada idealidad y acudirán como a toque a construir nuestro teatro (**Fantoches**, 21-10-1924, s/p).
>
> Todo es netamente venezolano en este teatro venezolano. Es el comienzo indirecto de una campaña contra el snobismo y exotismo falso y huero que amenaza buena parte de nuestras artes literarias (**Fantoches**, 4-11-1924, s/p)
>
> El impulso que anima a nuestros dramaturgos de hoy para luchar ya con éxito por crear un nuevo teatro venezolano y moderno, moderno y venezolano (**Fantoches**, 4-2-1925)

Pero, por sobre todo, será decisivo un artículo del propio Leo, de 1927, sobre "El teatro venezolano, la vulgaridad y yo", en que respondiendo a una disputa con otro autor sobre el tema, expresó su concepto de lo criollo y su relación con lo universal,

> ... No creo que todo lo que venga del vulgo, por ser vulgar se delate de obsceno o de inapreciable, porque, en todas las épocas, en todos los idiomas, el vulgo ha dado a poetas y pensadores fuentes inagotables de poesía, en coplas y cantares, veneros de filosofía contundentes, bien dicte Sancho o embrolle el bigardo de Santillana, y hasta en proverbios y sentencias vulgares se han engendrado leyes y nutrido códigos.
> Ahora, escritores de cepa y decoro, como lo son el doctor Gil Fortoul y Rafael Angarita Arvelo, con quienes bien se puede cambiar un guante o apretarles la mano desnuda, han marginado el asunto con precisas observaciones, distendiendo el comentario en ilimites horizontes literarios y señalando puntos de "universalidad", de "nacionalismo" y de "criollismo".

> Parcelas indiscutibles, pero aclarables: las ideas, los sentimientos y las pasiones son universales. Toda obra que las exprese bien y con fuerza puede hacerse universal.
> Pero, esta misma obra, mientras mayor potencia de expresión posea, mientras más universal se haga, resulta más nacional porque habrá llegado más al fondo de los caracteres y más hondo en la raigambre espiritual de su pueblo.
> Queda lo que llamamos "criollismo" y que no es otra cosa sino el regionalismo o los regionalismos neocontinentales; una forma, una novísima tendencia de las literaturas nacionales, en la parte acá del Atlántico, por expresarse en el habla, en la jerga del pueblo, precisando los términos. Es cuestión de colorido, y ropaje, de pinceladas que ayudan a dar el ambiente social (p. 4).

Esta declaración ha sido vista como la muestra del cambio que experimenta el sainete en relación con las nuevas ideas que se manejaban desde comienzos de siglo y con las nuevas que en esos años mostraba la vanguardia en el país, así como también comienzan a abrir el nuevo rumbo que tomaría el sainete.

El salto atrás, una de sus obras más exitosas, en un acto y 19 escenas, plantea la realidad social del mestizaje, el racismo y un cierto desprecio hacia lo nacional, el orgullo de casta y los típicos vicios del chisme y la hipocresía. A partir del título mismo se plantea un problema más social que un típico cuadro de costumbres. La expresión "el salto atrás" se empleaba y emplea para designar un fenómeno de retroceso racial al referirse a un niño que nace con su tez más oscura que la de sus padres. Y esta es la anécdota de la obra, la historia del nacimiento de un

niño negro en una pareja de blancos. Estas son las convenciones que regulan la vida familiar y la obra dirige su mirada crítica directamente hacia este prejuicio racial mediante el humor, ridiculizando situaciones y fórmulas convencionales burguesas.

Julieta es la hija de una familia acomodada que ha dado a luz un niño negro. Este escándalo hace que se reúna un consejo de familia para decidir las medidas que deben tomarse para lavar el honor de casta. Se piensa que la situación es producto de un engaño o de una brujería. Todo fue, según la familia, porque el padre, Von Genius, "se empeñó en ir a pasar su luna de miel en la hacienda donde tenemos a Cándido", y lógicamente alguien piensa que se pudo haber enamorado de aquel negro, "¡hay aberraciones, hay aberraciones!" piensan otros, aunque otra piensa mejor "que en esto hay brujería". Se daría la paradoja de "¡un alemán negro! ... ¡Es negro! ... ¡negro como una maldición!" (Nazoa, 1972, vol. 1, p.262). ¿La solución? –la familia piensa en dos soluciones: cambiarle al niño o cambiarle al marido, "con dinero se arregla todo... el honor lo impone". A pesar de la intervención inútil del Padre Castrillo, la familia decide alquilar un niño catire, tarea que es encomendada a la criada, que ignorante de los propósitos trae a un muchacho de 12 años. El momento clímax será cuando Von Genius impaciente ve a Julieta entrar en escena, es saludada cariñosamente por él, y mientras ellos esperan que

"ya va a sacar el revolver", éste exclama inocentemente,

V. Genios: ¡Qué lindo! ¡Qué gordo!
Todos : ¿Eh?
V. Genios: ¡Es idéntico a mi abuelo!
Idéntico a mi abuelo Pancho!
Todos : ¡Ooooh!
Fulgencio (tío): ¿Cómo a su abuelo?
Elena (madre): ¿Pero su abuelo no era Alemán?
V. Genios: Por la línea paterna, sí; pero, mi padre, cuando estuvo de explorador en el Perú, se casó con una cocinera. Usted sabe que a los alemanes les gusta mucho las negras.
Elena: ¡Ay, Jerónimo! Nuestro yerno, hijo de una cocinera. ¡Nos ha engañado!
Jerónimo (padre): Él, no: la necia vanidad de un título fue la causa del engaño.
V. Genios: Yo no he engañado a nadie: me preguntaron si era Barón y creo que lo he probado... ¿verdad, Julieta?
Belén : ¡Qué cosa! Y usted salió completamente rubio.
V. Genios: Pero mi hijo ha dado el salto atrás
(Ibid., p. 341)

Con una anécdota y discurso sencillos, la obra hace uso de dos recursos dramáticos, la ironía y el humor, además de giros semánticos como la metáfora y la elipsis. La ironía actúa como una función para que el significado esté determinado por el contexto (el uso de las palabras "diablo" y "demonio", como connotación de negrura, así como el hecho que se presenta es paradójico, contrario a las expectativas de la familia). La utilización de numerosos puntos suspensivos crea un vacío en el discurso, condensa

su sentido y esto permite una mayor participación del lector/espectador en el curso de las acciones. El equívoco también contribuye a aumentar el humor (por ejemplo, el pedirle a la vieja sirvienta que consiga un niño catire), aspectos estos que serán profundizados más adelante al hablar de las estrategias ficcionales del sainete.

En **Pobrecito** (1928), definida por su autor como "paso de comedia galante" se plantea, igualmente, una fuerte crítica social y muy cercana a su biografía. La acción de la obra se desarrolla inicialmente en una noche, en un casino, en donde Esteban, galán de profesión, encuentra a Celia que llora desesperadamente en un sillón. Celia es menuda y rubia, amante del Capitán Mario, quien se encuentra encarcelado y esa es la razón de su desesperanza. Como era de esperarse, Esteban le echa mano a Celia, quien cede sin mayores problemas a su seducción. Para colmo de males, ella ha extraviado las llaves de su casa, así que termina durmiendo con Esteban.

La obra tiene un estilo literario casi lírico, desde su introducción, "bajo el inútil rebozo de los medios antifaces, las pupilas parecen gemas engastadas en terciopelo..." y por su puesto, el lenguaje del galán es fino, gracioso y elegante, ingredientes característicos de una comedia tradicional. Sin embargo, tras estas máscaras, Leo expone con increíble frialdad una fuerte crítica a la falsa doble moral burguesa, a la falsa amistad y al

sistema opresor imperante, como lo ilustra Celia al expresar en medio de su propia comedia, "pobrecito Mario, pobrecito Mario"... "y ahora estará en un calabozo, con tanto frío, en un calabozo donde hay muchas ratas, con un colchón en el suelo y sin mí... ¡Yo quiero que me lleven para allá!". Parlamentos que dichos por ella parecen pueriles, sin sentido, y conduce la obra directamente a la vida de Leo, tantas veces encarcelado en aquellos calabozos gomecistas.

A su vez, en **El viejo rosal** (1925/39), plantea una situación más vecinal, de la vieja Caracas, en casa de María Antonia, a donde concurren el Padre Vélez y el Jefe Civil, el Coronel Camargo, con el propósito de recolectar fondos para los pobres. Aunque la trama se desliza en relación con el estado de soltería de ella y la solidaridad, de pronto el tema central cambia cuando se le solicita al Coronel la libertad de Nicasio, punto de partida nuevamente para llamar la atención sobre la situación política del país en los años veinte. Nicasio es un hombre humilde que fue puesto preso por hablar mal del régimen en estado de ebriedad, argumento que es transformado por María Antonia para expresarle al jefe Civil, "¿Cuántos no hablan mal del gobierno dentro del mismo gobierno y nada les acontece?" Finalmente, el Padre Vélez colabora para convencer al Coronel y éste accede. El enfrentamiento de poderes es evidente, el civil pudiente y el religioso contra el político militar.

Más interesante aún es el análisis que hace Efraín Flores (2001) en su estudio sobre este dramaturgo al expresar las similitudes que tendría esta pieza, especialmente en su contenido sobre la necesidad de las transformaciones (olvidándose también del aspecto biográfico, sobre el que habrían coincidencias al adelantarse a la coyuntura sociopolítica que existía en ambos países), con la obra **El Jardín de los cerezos** de Antón Chéjov. Aunque este estudio habla de influencias del ruso hacia Leo, apoyándose en que aparecieron publicadas en **Fantoches** algunas obras de Chejóv, que lo dieron a conocer, no se debe exagerar esta opinión dado lo que se ha comentado anteriormente en torno a la gran creatividad de Leo, a los avances de las ideas de la vanguardia en Venezuela y al diálogo que siempre existe entre autores y géneros literarios, como se verá en detalle en secciones más adelante al tratar sobre el modernismo en el teatro.

Rafael Guinand (seud. Crispín Valentín, 1881-1957). Dramaturgo, poeta y actor, fue junto a Otazo uno de los más prolíficos autores de sainetes. Sus inicios en el teatro fueron en 1911, junto al actor Teófilo Leal en una temporada en Valencia; en 1912 actúa en la pieza **Sin cabeza** de Leoncio Martínez, haciendo de soldado. Esta experiencia como actor lo impulsa a escribir teatro, reservando los roles principales para su propia actuación. Su producción de obras comienza en 1914 con **El pobre pantoja**, estrenada en el Teatro Caracas, y se prolongará con

una serie de dieciséis obras reconocidas en esta investigación, entre las que se encuentran estrenadas **Amor que mata** (1915), zarzuela, **Don Pantaleón** (1916), **El rompimiento** (1917), **Perucho Longa** (1917), **El discurso del Dotol Niguin** (1919), **Los bregadores** (1920), **Campeón de peso bruto** (1920), **Por librarse del servicio** (1920), **El boticario** (1923), **Los apuros de un torero** (1929), **La malicia del llanero** (1931), la mayor parte dirigidas y actuadas por él mismo, hasta su tan conocida **Yo también soy candidato**, de 1939 (aunque la publicación de sus obras llegaría hasta 1990, con **El discurso del Dotol Nigüin**).

Sus obras dan a conocer realmente lo que se piensa que fue el sainete, es decir, entregan una información muy verdadera de lo que ocurre en al calle, de lo local, y sus personajes toman del pícaro muchos de sus rasgos característicos. Así, por ejemplo, en su **El Rompimiento**, estrenada en 1917 (texto en Raab, 1983, p.79), sainete en un acto, la acción transcurre en Caracas, en la parroquia de San José, en donde se plantea la situación de Narciso Esparragoza, quien como galán, atiende al mismo tiempo a tres novias, a todas las cuales engaña con su promesa de matrimonio. En uno de los breves monólogos de Esparragoza, puede quedar claro tanto la intriga, el contexto que presenta la obra como su misma filosofía:

> ¿casarme yo? ... ni a tiros. Desde que yo comencé a enamorar a Tomasita es con palabra de matrimonio. Mis primeras visitas fueron

> por la ventana. Escondido de la vieja y del maestro Hilario. Hasta que un día dije que me casaba. Inmediatamente me mandaron pasar adelante. Desde entonces he ido preparando mi terreno. Como lo hago en otras partes; es decir: batiendo el melao hasta darle consistencia. Y ese melao de aquí ya está a punta de melcocha... (p. 7).

La resolución del conflicto, como era de esperarse, será que todo se va a descubir; un día aparece Catalina, vieja amiga de la familia, quien comentando los problema de su hermana Pilar, entrega las claves para ello, "le dijeron a Pilar que su novio tenía unos amores en esta cuadra... porque ese joven está loco por Pilar", será fácil adivinar que en esa cuadra no hay más de tres muchachas que reciben visitas.

Pero este final reserva tres sorpresas adicionales (no relacionadas con las novias) que revelan las verdaderas intenciones de estos sainetes. Una vez sabido el desenlace, que será la ruptura del noviazgo, por lo menos de Tomasita, la hermana del viejo maestro Hilario lo recrimina, "por tu maldito aguardiente no hay respeto en esta casa", e Hilario, reconoce esta verdad y promete no volver a beber, y antes de irse se dirige al público y les dice, "pero ustedes... ¡háganme el favor de no volver al maldito cine!".

Este final, sorprendente, introduce un elemento importante que corrobora la teoría del sainete, cual es la de ser pedagógico o, mejor aún, muestra su visible intención moralizadora. La primera acción de este tipo va en contra del

comportamiento mujeriego de Esparragoza, luego en contra del licor, que hace perder el respeto en los hogares, y la tercera, en contra del cine, porque en aquellos años, aunque poco conocido, era sinónimo del encuentro de sexos, del aparejamiento de enamorados y, por tanto, corruptor de las buenas costumbres de aquella Caracas provinciana.

El conocimiento que de Guinand tenían sus colegas aclara muchas de sus cualidades, de las características y del origen mismo del sainete, evidenciando su diversidad. José Antonio Calcaño ha expresado que "él comprendía muy bien la manera de sentir del venezolano y en sus obras refleja cómo era nuestra gente ... Venezuela tuvo muy buenos costumbristas, de alto valor literario, que indudablemente ha debido servirle de orientación, Jabino, Bolet, Delgado Correa, y tantos otros... y de allí salió Guinand. ...creo que Bolet Peraza debió orientar mucho a Guinand, pues me parece que encaja muy bien en esa corriente..." (Guinand, 1978, pp. 21-22). Por su parte, para Eduardo Calcaño, lo de Guinand fue también "un teatro realmente venezolano y popular. Su teatro es de calidad, de categoría, pero lamentablemente se ha perdido, por desidia, por descuido, como se ha perdido todo el teatro de la época, toda la obra de los saineteros, por indolencia de la gente."(Ibid.).

Gustavo Parodi (1896-1941). Muy poco se conoce de este dramaturgo que acompañó a Rafael Guinand en varias oportunidades. Su obra dramática

aparece en 1915 cuando se estrena **Canción de Abri**l, en el Teatro Caracas, luego su próximo estreno sería en 1924, con la pieza **Veinte pesos con comida**, la más reconocida de sus piezas, y en la cual el propio Guinand actuó en el rol de Epaminondas Romero, un general retirado, hogareño, pero neurótico, lo cual viene a corroborar que estos saineteros pusieron en escena personajes y situaciones que, en sus códigos, hacían referencia a la situación política del país. Su producción dramática se completa con la mención de dos manuscritos de 1932, **Esta casa se respeta** y **Coneaislan**, y con la publicación de su obra **El caso de la señora Rivas**, en la **Revista Elite**, en 1940.

Francisco Pimentel (seudónimo Job Pim o Jobo, 1889-1942). Tal vez, más conocido como poeta y humorista, también dejó su huella en la dramaturgia del sainete venezolano. Fue colaborador de **Fantoches** en 1923 y de otras revistas en las cuales siempre se opuso al régimen de Gómez, por lo que desde 1919 pasó nueve años preso, en diferentes oportunidades. Su producción en torno al teatro podría dividirse en dos partes, aquella en versos en que hace mención a situaciones y problemas del teatro venezolano, y su obra dramática propiamente tal.

Respecto de sus poemas relacionados con el teatro, a través de ellos se puede conocer, a la manera de un cronista que escribe en versos, cómo era el ambiente teatral de la época, como lo ilustran una serie de poemas que escribiera alusivos al teatro

nacional (Pimentel, 1959, p. 419-421) en donde se explica, a la manera del criollismo, tanto el origen del sainete, el problema con los actores nacionales, el panorama teatral de los años treinta (que da luces sobre las obras innovadoras y relevantes de esa época) y el por qué no escribió más teatro,

> La obra criolla teatral estaba muerta
> Desde el tiempo en que enormes zaperocos
> Armaron el Gallero como pocos,
> El santo de Mamerta
> [dos obras de Ruíz Chapellín de 1895 y 1898, respectivamente]
> y algunas más con que nos divertía
> Ramírez, cuando el pobre aún vivía.
> ...
> Es muy cierto, que en muchas ocasiones,
> los chistes de antes eran vulgarones,
> de factura ordinaria;
> pero los chistes de hoy apesadumbran:
> son más vulgares que los que acostumbran
> los búlgaros del vulgo de Bulgaria.
>
> ¿Y quién tiene la culpa? ¿Los autores?
> No, queridos lectores.
> Si el público no fuera tan estulto
> y a lo vulgar no le rindiera culto,
> los autores cuidarían de seguro,
> de que fuera su estilo algo más puro.
>
> Hay que ver lo que goza nuestra gente
> con un chiste indecente,
> y en cambio le parece una pamplina
> la ironía más fina.
> ("Sobre el teatro nacional").
>
> Hace algo más de un mes, llevase a efecto
> Un laudable proyecto:
> Establecer en esta capital
> El auténtico teatro nacional,
> En el que tanto autores como actores

Fueran venezolanos,
Por más que el artes escénico en albores
Se encuentra aún entre hermanos.

Unos cuantos la idea realizaron;
Algunas obras criollas se estrenaron;
El público acudía
y la cosa flamante parecía;
y sin embargo, informes he tenido
de que se va a desbaratar el nido,
porque no pueden ya los pobres cómicos
remediar sus apuros económicos.
…
¿Por qué? Pues es muy clara la razón:
porque nuestros actores no lo son,
y excepto tres o cuatro
que tienen aptitud para el Teatro,
a ninguno se escapa
que los demás actores nacionales
de cuestiones teatrales
no saben una papa.
("Más sobre el teatro nacional")

El otro día el célebre Izquierdito,
Gran propulsor del teatro nacional,
me remitió una epístola, en la cual,
Entre varios elogios que aquí omito,
me pide que elabore algo teatral,
una comedia o un juguete cómico,
que pueda constituir un espectáculo
bonito, interesante y económico,
para el teatro vernáculo.
…
Y luego, hacer teatro ¿para qué,
Si ni gloria ni lucro encontraré?
¿Ponerse uno los sesos en molienda
por llegar –si llegare- hasta la raya,
para que luego el público no vaya,
y el poquito que vaya no comprenda?

Habrá alguna excepción, es natural,
Mas yo he visto en "Bagazo" y "El puntal"

[de Leopoldo Ayala Michelena y Víctor Manuel Rivas de 1930 y 1933, respectivamente]
-no obstante su factura sencilla-
por donde va del público el criterio:
cuando debe llorar se destornilla;
cuando debe reír, se pone serio.

He visto que Guinán –que está eminente-
No arranca sino risas a la gente,
Y ni siquiera esperan a que acabe,
Aunque diga, muy serio, algo muy grave
Apenas sale, risas y alharacas,
aunque él no haga el más mínimo ademán,
y es que el público nuestro, el de Caracas,
¡no conoce a Guinán!
("El público y el teatro nacional")

Respecto de sus obras propiamente tal, Pimentel, contemporáneo de Leo, Guinand y de Ayala Michelena, compartió con ellos el sainete cómico tradicional, con acento popular, aunque de estilo fino, y mantuvo siempre una relación estrecha con su público, lo cual se evidencia desde 1916, cuando estrena en el teatro Caracas su obra **El conflicto**, con éxito de público, luego de la cual vendrían sus obras que sólo fueron publicadas en 1959, bajo tres capítulos creados por él mismo: (a) Teatro "chirigotesco", en donde se incluyen sus obra basadas en grandes temas bíblicos como **Jonás**, **Sansón**, **El diluvio universal**, **La barra de Balaam**, **David vs Goliat** y **El sueño del Faraón** (1942); (b) Grandes dramas históricos, en donde se encuentran obras como **Jabón de Castilla**, **Cleopatra y Marco Antonio** y **El descubrimiento de España**; y (c) Contribución al teatro vernáculo, en donde se

incluyen las piezas **La muerte del loro**, **El cinocéfalo abnegado** y **Entremés infernal**.

El drama bíblico **Jonás**, escrito en versos y en tres actos, se inicia con una introducción en la cual el autor explica que en sus años juveniles estudió a fondo el Génesis y conoce muy bien estos temas. La intriga de la obra se relaciona con una comisión de servicios que Jehová le encomienda a Jonás, ir a Nínive para advertir a sus habitantes que si continúan con sus vicios, la ciudad será arrasada. Pero Jonás no desea ir porque piensa que se va a meter en "camisa de once varas" y huye a Tarsis, en donde imagina que no lo alcanzará la justicia divina. Una tormenta embiste al barco y el profeta les señala que es porque un tipo "guiñoso" va en el barco que al sortear para ver quién es resulta ser Jonás, quien es echado al agua. Así es cómo se encuentra con la ballena que viene como un autobús vacío y él se mete al interior como si fuera un camarote de primera. La ballena es atacada por un enorme pez-espada que ensarta a la ballena y ésta se comienza a llenar de agua. Aquí, Jonás se acuerda del Señor "¿qué te importa un milagro más o menos?" y sucede que la ballena lo expulsa a una playa de arena en donde Jonás reza una oración de agradecimiento con lo que culmina esta pequeña pieza.

De sus dramas históricos el más conocido es **Jabón de Castilla**, drama heroico-pitorreizante, de doce actos breves, ocurre en 1400, en Castilla y sus alrededores, en donde se encuentran Colón, Marco

Polo, el rey Fernando, Isabel la católica, Juana la demente, además de 777 chinos, "la mar de indios" y tres carabelas viejas. La pieza cuenta la historia previa al llamado descubrimiento de América, cuyo acuerdo entre Colón y Fernando por ser secreto se produce en un acto a oscuras (acto VII), lo cual deberá ser explicado al público al final, "¡Por Castilla y su jabón llega a La Guaira Colón!" y ante el obsequio de comida por parte de los indígenas, que nadie se atreve a probar, Colón comió su primer aguacate, con lo cual cierra la obra.

Julián Padrón (1910-1954). De profesión abogado, fundó y dirigió junto a otros escritores venezolanos la revista **El ingenioso hidalgo**, en 1935, luego fundó el periódico Unidad Nacional. Escritor de cuentos. Su producción dramática sólo se encuentra publicada, comprendiendo la farsa en tres actos **Fogata** (1938), el sainete **Parásitas negras**, (1939), su obra más reconocida, **La vela del alma** (1940), tragedia, y la obra para escolares **Juego de niños** (1957).

El sainete **Parásitas negras** es considerado de carácter crítico al gomecismo, su acción transcurre en diciembre de 1935, mes de la muerte del dictador, en un pueblo cercano a Caracas, en donde un burro se ha comido el dinero que estaba destinado al matrimonio de Candelario y Petronia, y en este ir y venir a la ciudad para lograr la devolución de este dinero, se muestra el microcosmos del país, un jefe civil autoritario, la prensa sensacionalista, el cura que

intercede buscando una solución, el infaltable gringo que ve en este hecho un negocio, y un juicio público al burro. Es decir, el autor extrae de lo cotidiano y, a veces hasta monótono, lo extraordinario, con amplia imaginación y creatividad, aspectos que la crítica ha llamado "realismo mágico" y "costumbrismo surrealista" (Barrios, 1997, p.89).

Miguel Ángel Ayala Duarte (?). Poeta y dramaturgo no conocido, cuya obra se encuentra publicada en el libro titulado **De mis ocios** (1928), y comprende las piezas **Ensayo de entremés**, **Jugar con agua**, entremés, **El castigo de la venganza**, ensayo dramático; además se encontró la pieza **La candela de paja**, fragmentos de comedia, que según Villasana (1969/79, Vol. 1, pp. 249-250) también figura en la mencionada publicación. En **El Castigo de la venganza**, desarrolla una temática relacionada con la mitología en un estilo de escritura en versos rimados que Barrios (1997) califica de neoclásico ortodoxo, como lo ilustra esta estrofa, "en esta hermosa y apacible esfera/ Do luce primavera/ Todas sus galas esplendor lozano/ Que el sol intenta modular en vano (Ibid, p. 76).

Luis Peraza (seudónimo Pepe Pito, 1908-1973). Llega a Caracas en 1936, ejerciendo la profesión de periodista y se entusiasma por el teatro al ver las actuaciones de Teófilo Leal, quien le obsequió el original de su obra **Caín** (estrenada en 1907), que luego su viuda facilitó a un crítico de teatro, extraviándose (Moncayo, 2001). En aquel momento

toma contacto con Leoncio Martínez y Leopoldo Ayala Michelena, quienes le brindaron la oportunidad de escribir en **Fantoches**, incluso dándole albergue en la sede del mismo semanario (Bata y González, 1996, p.8). Así, pronto entró en contacto con el medio teatral, especialmente con aquellos que desarrollaban periodismo humorístico, como Job Pim, Aquiles Nazoa y el mismo Leo. Como director de escena tuvo una intensa actividad, fundando y dirigiendo la Compañía Venezolana de Dramas y Comedias (1938-1939), el grupo del Teatro Obrero (1939-1945), el teatro del Pueblo (1945-1957), el Teatro de la Universidad Central de Venezuela (1945) y el Grupo Emma Soler (1959-1973). Como formador de actores participó activamente en el Curso de Capacitación Teatral (1948) y en la Escuela de Formación Teatral (1952).

A pesar de que la bibliografía sólo menciona entre nueve y diez obras suyas publicadas (Bata y González, 1996 y Villasana, 1969/79, Vol.5, p. 451) y comentan otras tantas perdidas, esta investigación localizó microfilms en la Biblioteca Nacional de Venezuela con 71 obras en total. De estas, 57 son manuscritos, considerados hasta ahora extraviados, 30 de ellos sin fecha de escritura, quince escritos en la década del sesenta, que parece ser la de su mayor productividad con 5 piezas estrenadas, siete guiones para teleteatro y una obra infantil (**Las mentiras de la abuelita,** 1973); también se detectó que algunas copias y manuscritos se encontrarían en la

Universidad de Yale (Estados Unidos). Además, se hallaron diez leyendas venezolanas, escritas en forma dialogal, una de ellas, **Reciedumbre**, fue estrenada en 1961. Sus obras estrenadas totalizan trece, en el período que va desde 1938, iniciándose con **El hombre que se fue**, hasta 1966, con su obra **Tres en la zarpa**. De todas estas obras, sólo once se encontrarían publicadas (el monólogo **Deceso de un caballo** se encuentra editado, sin fecha).

Se dice que Peraza se desarrolló dentro de las líneas del costumbrismo, pero tal y como se ha podido constatar en este capítulo, este autor constituye una desviación significativa de esta corriente, incluso del costumbrismo crítico, que venía desarrollando Leoncio Martínez. Su producción dramática comienza a aparecer en 1931, fecha de su manuscrito para la obra **El matador de palomas**, basada en un cuento de Leo y estrenada en 1939. En 1933 **Fantoches** le publica su pieza **Gotas maravillosas**; y, en 1938, se pone en escena su primera obra, **El hombre que se fue,** en el Teatro Nacional. Así continuaría por esta producción dramática hasta 1973, fecha de su último manuscrito para la obra **Conferencia**. Su última puesta en escena fue en 1961, con su versión de **Edipo Rey del trópico**. Las publicaciones de sus obras continuaron hasta 1974, año en que la Universidad Central de Venezuela edita cuatro de sus comedias (**Cándido Ángel**, **Clara Marrero**, **Córdoba me llamo** y **Bajo el mismo techo**).

Su obra primer estreno, **El hombre que se fue,** está definida por su autor como drama en dos actos, y su situación dramática se desarrolla en el medio campesino, al igual que **Mala siembra** (publicada en 1940). Aquí, aparece Salvador, el protagonista, un joven universitario acomodado que llega desde Caracas huyendo de la explotación citadina, en busca de mejores horizontes en la hacienda La Esperanza. Allí se hace pasar por campesino y crea una escuela nocturna, une a los campesinos y logra avances en las siembras agrícolas. Su familia rompe esta ilusión cuando llega a buscarlo, se descubre que el verdadero nombre es Alberto y regresa a la ciudad prometiendo que regresará para cumplir otra misión en otro lugar. Devuelve su sombrero campesino y se coloca una boina.

La idea del autor pareciera ser la de exponer la reivindicación de los campesinos, como clase social desposeída. Aquí el patrón es visto como una persona afable y comprensiva, por lo cual el conflicto se dirigiría más bien hacia la influencia nefasta de la ciudad, como le expresa Salvador al patrón, "cada vez que hay ocasión, le demuestro palpablemente los beneficios que trae el pagar buen salario y brindar comodidades al trabajador,... Viven alegres, viven para vivir y no para morir, porque ya tienen su casa, su techo humilde pero propio. Porque cuidamos que el medio sea sano para ellos y de que sean más fuertes." (p. 30). De esta forma, en su estructura profunda, la idea del mensaje iría dirigido a los

citadinos, con el fin motivarlos a emprender un nuevo modo de vida, de organización social y de comunicación entre clases, dentro de lo cual el ambiente campesino se presentaría como un modelo a seguir, especialmente en términos de convivencia humana. Es, sin duda, un cambio profundo en la forma del desarrollo que adquiere el costumbrismo en esta etapa.

Otra de las temáticas que Peraza desarrolló a profundidad fue la vinculada a personajes de la historia política, entre las cuales se encuentran **Cecilio**, publicada en 1948, referida a la vida de Cecilio Acosta; también **Olaya Buroz**, publicada en 1950, referida a trazos de la vida de Olaya Buroz de Soublette y de la época de la guerra federal en Venezuela, por lo que la obra tiene un agudo sentido político en contra del "amarillismo", sin ella dejar de ser la gran dama caraqueña y patricia que fue, aunque tuvo que sobrellevar la infidelidad del héroe de la Independencia que fue su esposo; igualmente ocurre con su pieza **Manuela Sáenz**, publicada en 1960, centrada en esta figura señera en la historia de Simón Bolívar, por ello la pieza aborda tanto el aspecto histórico del personaje como el femenino que la unió a la vida del Libertador, quien en la obra es un personaje ausente, no presente, que juega un rol de falsa conciencia para todos lo que con él conversan, ahondando mucho en la dramaturgia psicológica de los personajes, considerándose por

esto una pieza moderna (Bata y González, 1996, p.116).

Otro tanto ocurre con la pieza **Clara Marrero**, publicada en 1974, esta vez referida a la labor de José Gregorio Monagas en favor de la abolición de la esclavitud, trama cuya acción inicialmente la lleva Clara, hermana de Benita, esposa del prócer. Benita enferma y presiente su muerte, pero preocupada por el destino de su hermana pide como su último deseo que a su muerte Clara se despose con Monagas, cosa que ocurrió en la realidad. Al igual que en obras anteriores, el personaje de Benita seguirá actuando en ausencia, como un espectro, que se mueve libremente por el escenario llamando a la reflexión al resto de los personajes. En el cuarto acto, la abolición de los esclavos se realiza cuando los Monagas liberan a los suyos, los que deambularán como mendigos por las calles, ante lo cual Clara los contrata, ahora como peones campesinos asalariados.

En esta obra, Peraza hace un mejor uso dramático del personaje histórico, llevándolo a la situación de los pobres del campo, como al inicio de su circuito dramático, mostrando que siempre estuvo preocupado por estos seres y su destino en distintos momentos de la historia del país, proponiendo como solución la comunicación y la armonía entre los de abajo y los de arriba, mostrando un cabal dominio de la dramaturgia moderna y de sus recursos, manteniendo siempre el interés de su trama hasta el desenlace. Su progreso a lo largo de su carrera es

evidente, desde su actividad como pionero en épocas difíciles para el drama hasta su establecimiento como un autor significativo en el drama social venezolano.

Aquiles Nazoa (seudónimos Lancero y Jacinto Ven a Veinte, 1920-1976). Escritor, periodista y dramaturgo, cuya obra fue esencialmente poética, humorística y de proyección popular. De origen humilde, su infancia transcurre en la populosa barriada de El Guarataro, hecho que pudo marcar su humor sencillo, popular y contestatario. Dedicado al periodismo denuncia actos del gobierno en 1940, motivo por el cual es puesto preso. Luego ingresa a la revista **El Morrocoy azul** en la que crea la columna "teatro para leer", en donde publica sus obras de teatro. En 1970 propicia la creación de un grupo de teatro para representar sus obras editadas. Tal vez, por estas situaciones que le tocó vivir en su vida su obra muestre el contenido que asumirían sus propuestas dramáticas, como fueron el ser crítico y radical en sus posturas políticas.

Su obra se enlaza con la de Andrés Eloy Blanco y Miguel Otero Silva. Ausente del país entre 1944 a 1947, a su regreso asumió la dirección de **Fantoches** hasta que la dictadura de Pérez Jiménez lo expulsa del país entre 1956 y 1958, cuando regresa para permanecer hasta su fallecimiento. Obtuvo el Premio Nacional de Periodismo en 1948 y el Premio Municipal de Prosa en 1967 como reconocimiento a su labor cultural y que siempre contó con el generoso reconocimiento de su pueblo.

Su producción dramática supera las treinta obras, la mayor parte breve, catalogadas por su autor de las más diversas maneras, como por ejemplo, nocturnos (**Otros lloran por mi**), elegías (**Byron a Mussolini**), comedias (**¡Oh, Joseph!**, **Martes de carnaval**, **Míster Hamlet**), sainetes (**La torta que puso Adán**), teatro bufo (**Otra vez Don Juan Tenorio**), melodramas o paparruchas, (**La pensión de Doña Rita**) y parodias líricas (**El ratón Pérez**), todas las cuales fueron publicadas especialmente en sus libros **El ruiseñor de Catuche** (1950), **El burro flautista** (1959), **Poesías** (1962) y en **Teatro** (Nazoa, 1978).

En los años setenta formó un grupo de teatro con actores amigos con el fin de poner en escena su teatro, al que una fútil critica catalogara de "teatro para leer". No obstante esto, algunas de sus obras fueron llevadas a escena particularmente durante los años cincuenta y sesenta, pudiéndose mencionar las siguientes aparecidas en las carteleras de Caracas, **El espantapájaro**, dirigida por Nicolás Curiel, en 1959; **Don Juan Tenorio**, en 1960; **Parodia de Don Juan**, en 1964; **Adios pues, Caracas**, en 1976 y **Míster Hamlet**, en 1980, y continuamente sus obras son escenificadas por estudiantes en colegios y universidades, así como también por el teatro popular en barriadas, clubes, sindicatos y en la calle. Incluso, la Compañía Nacional de Teatro puso en escena una selección de sus obras en 1995 (Galindo, 1989; Mannarino, 1997).

Algunos de los aspectos más sorprendentes de su obra lo constituyen el uso del lenguaje como habla popular, muy caraqueña, y la profusa proyección que ha tenido en todos los sectores de la sociedad, y como expresa César Rengifo (1978) en el prólogo a su teatro, "leer su literatura dramática, por eso, es tener ante nosotros una sucesión del tiempo y espacio venezolanos, donde se manifiesta el ser y el acontecer nacionales en prístina pero recia sencillez" (p.11), como se puede ilustrar cuando habla el lobo, en **Caperucita criolla**: "Bueno mijita/ quítate el gorro/ y en el chinchorro/ ven a charlar./ ¿Quieres un palo/ de zamurito/ o un wiskicito/ para entonar?".

Por esta razón, se piensa que la obra de Nazoa, como ninguna otra semejante, utiliza tal raudal de códigos lingüísticos, metáforas literarias, poesía pura así como formas dramáticas, que no sólo se nutren de una rica cantera popular contemporánea, sino que también se retrotrae hasta los juglares, satíricos y cómicos de la lengua anónimos de la época colonial, pasando por los copleros criollos del siglo XVIII y, naturalmente, por los costumbristas, humoristas y saineteros del siglo XIX que le antecedieron.

Sin embargo, también existe una relación con el teatro moderno, a nivel de propuesta dramática, cuando Nazoa señala que su teatro sigue la tesis de la "pavología", concepto que utilizaba para explicar que en su obra pretendía mofarse del snobismo, de lo

vacuo y necio que le parecían ciertas costumbres y actitudes de la sociedad venezolana, que él denuncia y pretende transformar. Esta tesis está muy relacionada con una similar del francés Alfred Jarry (1873-1907), otro de los revolucionarios del teatro moderno, quien procediendo del simbolismo de Mallarmé y Rimbaud, con su espíritu lúdico y gusto por las bufonadas y las extravagancias idiomáticas, renovaría el teatro universal con su artículo "De la inutilidad del teatro en el teatro", con el que preparaba al público para el estreno de su obra **Ubu Rey** (1896), caricatura cruel y grotesca de la burguesía contemporánea, que también escandalizó a la crítica en su tiempo, y quien inventó su propia teoría explicativa de su actitud, denominada la "patafísica" o "ciencia de las soluciones imaginarias", fuente en que bebieron los movimientos surrealistas en su tiempo y el teatro del absurdo de los años cincuenta.

Cuando en los años sesenta Nazoa incursiona en la televisión, muchas de estas obras fueron reelaboradas y enriquecidas para adaptarlas al lenguaje de este medio, con lo cual también ganaron en el desarrollo de la acción dramática, en sus líneas argumentales y en una mejor definición de sus personajes, se observó una cierta vinculación con el sainete al estilo Guinand, de los años veinte y treinta, estableciéndose de hecho una de las primeras y más claras conexiones dramáticas modernas entre la obra de Nazoa y la de sus predecesores, evidenciándose

una nítida coherencia cultural, dramática y de identidad venezolana, razón por la cual César Rengifo (1978) ha expresado que, "en la obra teatral y humorística de Nazoa se sintetiza y suma de manera admirable el carácter festivo, amable, pero también amargo, del ser venezolano, del hombre nacional" (p.18).

Otros autores del sainete cuyas obras no se consiguen y que merecerían mayor reconocimiento serían los siguientes, con lo cual se completa la revisión de este tema: Rafael de los Ríos, con sus obras **Figuras y figurones** (estrenada en 1900), **Honra y fama**, y **Los crucificados** (ambas estrenadas en 1902); Anán Salas, con sus obras **Pascua y toros** (zarzuela, estrenada en 1910) y **El capitán Uñate**, **El honor** y **El error** (las tres estrenadas en 1914); Felipe Boscán O. (1890-1949), con sus obras **El policía Nº 13** (estrenada en 1923), **Sangre mía** (estrenada en 1926) y **Arrepentimiento** (estrenada y publicada en 1933); Juan Evangelista Fernández, con sus obras **Redención** de 1913, **Encuentro de amor**, puesta en escena en 1926 y **Un hombre equivocado**, publicada en 1942; José de la Concepción Carrasco con sus obras **Río revuelto** y **Lucina**, ambas estrenadas en 1914, junto a **Lo que vale una madre**, **Percances de un criado**, **Matrimonio y mortaja** y **El sueño de Berta**, sin referencias; Armando Benítez, con sus obras **El rey del cacao** y **Menelik,** escritas con Leo y estrenadas en 1914, y **El conflicto**, escrita con Leo y Job Pim, estrenada en 1919; Moisés Bauder R., con

sus obras **Humanidad**, publicada en 1917 y estrenada en 1918, **Postal criolla**, **Arte y amor o la vida de Rubito**, **Brote de querer**, estrenadas en1920 y **Raspa, Perucho**, estrenada en 1920 y publicada en 1921; Guillermo Lavado I. con sus obras **Visión trágica**, estrenada en 1918, **De que los hay los hay**, estrenada en 1921 y **A donde el mal nos lleva**, estrenada en 1926; Eladio Delgado, con sus obras **Lucerito**, publicada en 1921, **La honra de las madres**, estrenada en 1932, y **Con el corazón en las manos**, **Las hermanitas de los pobres**, **Más que una madre** y **Salud de los enfermos**, estas cuatro obras publicadas en 1938; Alfredo Terrero A., con sus obras **Perdónalo Señor**, manuscrito de 1925 (en la Universidad de Yale, EEUU), **Fox-trot social**, con Leo, estrenada en 1926, **Don francisquito**, estrenada en 1938, y **Cárceles de oro**, estrenada en 1939 y publicada en 1940; Luis Sosa, con su obra **El viejo y los muchachos**, estrenada en 1936, reconocida por Rodríguez (1989); Carlos Fernández, con sus obras **La familia buche y pluma**, estrenada en 1938, **Oficinistas**, estrenada en 1939, **Secretarias**, estrenada sin fecha conocida, **Frijolito y Robustiana**, radio comedia sin fecha, **Sabor de aventura**, publicado en 1937, y **Lo eterno,** publicado en 1940; y Manuel V. Tinoco, con su obras **Hazlo un hombre**, **El rastrojal** y **El cabo Mogollo**, todas publicadas en 1942 (Salas, 1967; Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980; Barrios, 1997).

En términos generales, para gran parte de la crítica el sainete fue un intento ingenuo de hacer

teatro popular. Realizado con la intención de plantear situaciones de la vida diaria, familiar, reducido al pequeño mundo social de la cuadra o pueblo, no habría podido o no supo mostrar problemas mayores de índole social o política. Esta visión, por tanto, fue limitada, pasiva y resignada, las situaciones dramáticas que se plantearon parecen inevitables e inmutables. En lo ideológico, la sociedad fue juzgada por su fachada, "por lo que ella piensa de sí misma" (Raab, 1983), y no por la compleja red de relaciones que se pudieron establecer con sus factores fundamentales.

Su estructura dramática siguió las formas convencionales del drama (exposición, conflicto, clímax, desenlace), como estilo se inscribió en la corriente naturalista-realista, y su buena recepción se debió al uso de técnicas dramáticas que captaron la atención y credibilidad del público, entre las cuales resalta el uso de lo cómico y la trasposición de roles (por ejemplo, salvar el honor de la familia que produce desconcierto al tener un desenlace inesperado), aunque su mayor sentido no se logra evidenciar con facilidad. En esto, Elizabeth Raab es incontrastable al decir que la representación mimética usada "no fue capaz de hacer visible el mundo alienado a través del distanciamiento artístico" (Ibid., p. 94). Aunque se reconoce también que la época en que le correspondió presentarse estuvo desbordada por problemas políticos, fuerte represión y con un entorno de precariedad cultural.

Frente a estos planteamientos críticos, dejados por ahora a la libre interpretación o explicación, se podría manifestar a favor de ellos, igualmente, que el sainete gozó de un merecido éxito, al punto de que muchos de estos autores vivieron de su trabajo profesional, aspecto pocas veces obtenido con el teatro, que ellos fueron (y tal vez, todavía lo son) parte del mundo del teatro nacional. Su audiencia fue masiva, compuesta por gente de todos los niveles y de todo el país, que pagaban su entrada para ver a estos actores y a sus compañías. En suma, fue un teatro que entretuvo, en las dimensiones de una Venezuela rural, tanto a sus actores como a su propia audiencia a la que se consagraba. Fue más real que el realismo mismo y en su desarrollo alegró la vida de muchos venezolanos que en esos momentos vivían un tiempo de dictadura, difícil y duro. Trajo mucho trabajo para los actores y productores y no necesitó de subsidios para sobrevivir. En su dinámica envolvente creyeron que hacían lo mejor y que ese era el camino para el teatro en Venezuela, como lo evidencian las propias declaraciones de Guinand (1932) en la época de gran apogeo del sainete:

> el sainete trae a la escena la huella fresca de la región, está desnuda la psicología el pueblo, de los seres que no se barnizan con las costumbres internacionales, y es lo que puede alumbrar el verdadero eje de nuestro teatro y enrumbarlo hacia una realización definitivamente delineada y distinguida.
>
> ...

> si alguna ruta existe para realizar una labor social, es ésta, y nuestro pueblo requiere conocer mejor sus valores, y éstos necesitan ponerse en contacto con las masas, aún desprovistas de la más elemental idea de lo que es el sentido criollo. Estoy seguro de que el teatro sería el más poderoso factor para impulsar esta campaña nacionalista que ha venido tomando calor espontáneamente, de una manera inconsciente, porque el hombre corriente, sin espíritu de selección, se encontraría de pronto frente a una revelación: que el país, en la tierra, existe de todo lo que nos viene del extranjero, y le tomamos cariño (Guinand, 1932)

En esta entrevista Guinand no sólo evidencia y justifica lo que el sainete significaba y lo que sería su devenir en el país, sino que además señala que en esa época existía un ambiente nacionalista que amparaba a esta manifestación. De hecho, existió tal abrigo, y éste fue la visión positivista prevaleciente, que vio con simpatía a algunas de estas obras, desde la perspectiva natural del sector oficial autoritario, por supuesto.

En efecto, el positivismo fue esgrimido como bandera por algunos intelectuales de la época que buscaban una nueva concepción del hombre, de la sociedad y para la resolución de sus principales problemas. En palabras claras, el positivismo se vio como la medicina que erradicaría las taras coloniales heredadas y consolidaría un nuevo orden social. Un ejemplo de la aplicación de la tesis positivista lo constituye la explicación que da para la guerra federal del siglo XIX, la que según esta visión sería

dañina y benéfica a la vez, porque si bien produjo una mortandad impresionante, sembró el odio y arruinó a sus economías, pero también favoreció la emigración, fomentó el mestizaje biológico y cultural, relacionó a las regiones, facilitó la movilidad social y frenó la inmigración extranjera que alteraba los caracteres étnicos del pueblo. Igualmente, para el caudillismo (militarismo) que ocupa parte del siglo XX, explica que aunque sembró la anarquía con las guerras que fomenta, practicó una fuerte represión e intolerancia, habría sido también un factor de estabilidad porque ejerció el poder en forma férrea y centralista (Belrose, 1999a).

Siguiendo esta línea de pensamiento se explica el desplazamiento del universalismo religioso imperante, por una explicación científica de las cosas y por la exaltación del nacionalismo. Por esta razón, algunos intelectuales ingenuos se confundieron y otros se prestaron para tergiversar las ideas con tal de justificar el sistema y, de paso, obtener beneficios de la dictadura. Este hecho ocurrió en todos los países de América Latina, y en ellos el movimiento positivista se rindió ante las autocracias. En lo ideológico, sirvió para encubrir las verdaderas causas de los problemas sociales, con el argumento de la complejidad étnico-cultural, de los fenómenos telúricos, de la fatalidad o asignándole a la idiosincrasia rasgos que no tiene. Esta retórica en Venezuela ayudó a fortalecer el fenómeno militar-caudillista, desde 1899 hasta prácticamente 1945 y,

muy especialmente, en la época de Juan Vicente Gómez.

En el teatro esta influencia se dejará sentir con la búsqueda de lo nacional, de la realidad nacional, pero no con el encuentro de su problemática cultural, sino más bien en la revisión de normas y valores sociales cotidianos o en el uso del léxico popular como una manera de fortalecer la idea de lo nacional. En el sainete esto es y no es claro. El positivismo ciertamente produce un alejamiento de lo romántico en beneficio del estilo realista-naturalista, tan patente en el sainete, y también en lo crítico (que es uno de los factores que llevaría al Modernismo, como se verá más adelante en este capítulo), pero consiente una cierta ambigüedad en el encuentro de lo nacional. El problema se produciría al exceder el límite de la realidad artística, al exponer una simple e ingenua imitación sin creación alguna (Salcedo Bastardo, 1972).

Por estas razones se piensa que el sainete, a lo largo de toda su dilatada presencia en los escenarios venezolanos, no siempre tuvo unidad, no podría considerarse como modelo único, sino que se bifurcó, existiendo de una parte una unidad general que lo identificó como género, con características comunes, pero junto a lo cual también prevaleció una diversidad en sus manifestaciones que hace posible identificarlo por épocas, por autores o por sus contenidos.

En esta explicación se tomará como modelo de su derivación la obra de Leoncio Martínez, álter ego del sainete, en quien se evidencia -tanto por sus manifestaciones culturales de los años veinte (principalmente por la creación de su periódico **Fantoches**, en 1923, de corte modernista), como por su obra dramática previa a ese año-, que se sale de los esquemas tradicionales del género en búsqueda de una realidad distinta, más moderna y menos mimética que como ya se vio, comienza a cambiar alrededor de 1921 en su temática y técnicas. Con el tiempo, vendría un segundo corte más profundo, en los años treinta, específicamente en 1931, cuando emerge la figura de Luis Peraza, en que se redefinirá aún más esta vertiente, radicalizando su postura social, ahora con claros ribetes realistas e ideológicos.

En función de esta observación se podrían distinguir, al menos, tres tipologías claras en el sistema: (1) el sainete tradicional propiamente tal, definido por su visión mimética de la realidad, por lo cómico, por sus personajes estereotipos, por su lenguaje coloquial fiel, por el uso de refranes y por su intención pedagógica o moralizadora evidente, que con estas formas y contenidos sencillos, ingenuamente, reafirmó el orden social cerrado del sistema autoritario, y entre cuyos representantes se encuentra la obra de la gran mayoría de los saineteros de las últimas décadas del siglo XIX y de gran parte de las surgidas en las primeras dos décadas del siglo XX, como las de Otazo, Ruíz

Chapellín, Job Pim, Parodi, Guinand, Barceló, Hernández, y otros; (2), el sainete que surge alrededor de 1921, desde las fuentes de Leo y **Fantoches**, portador de intencionalidad, tímida la mayor de las veces, de explorar en el ámbito de la crítica, especialmente social o cultural, con mayor intensidad de atributos humorísticos, algunos ya con signos de comedias, que sin aprobar los valores del sistema autoritario, mantuvo su mensaje pedagógico, pero no lo reforzó, buscando formas de soslayarlo con estrategias ficcionales, y entre los cuales se encontrarían obras de los años veinte en adelante, de autores como el mismo Martínez y Ayala Michelena; y (3), la variante que introducen Peraza y otros que lo convertirían en un verdadero drama social.

No obstante, habría que tener en consideración que algunas obras de este último período también tienden a ser calificadas como del estilo "realismo mágico", caso de **Parásitas negras** de Julián Padrón (1936), o de farsas subversivas o cuasi surrealistas, como sería el caso de **Venezuela güele a oro** (1942) de Andrés Eloy Blanco y Miguel Otero Silva, aunque ambas poseen su significativa dosis de crítica social.

Por otra parte, al observar la extendida evolución del sainete durante el siglo XX, surge la lógica interrogante acerca de cuál fue el período de mayor difusión y éxito del mismo. Por lo ya revisado sobre el tema se podría decir que el gran período del sistema se produjo entre los años 1915, cuando

comienza a deslastrarse de las técnicas remanentes del siglo XIX, hasta mitad de los años cuarenta, cuando estuvieron presentes y activos en la escena nacional catorce reconocidos autores de sainetes al mismo tiempo (Ver cuadro No.3.1). Piénsese, además, que en 1942 se produce el gran éxito en el Nuevo Circo de Caracas del estreno de la ya mencionada obra de A. Eloy Blanco y M. Otero Silva, **Venezuela güele a oro**, que bien pudiera ser considerada la fecha simbólica de su cierre como sistema.

Tal vez quede una estela de autores que seguirían en actividad en forma residual hasta fines de los años sesenta, fecha en que el sistema se agotaría (aunque muchos piensan que este decline se debió más a la desaparición de sus cultores, que siempre tuvieron una muy buena recepción, como se podría imaginar al observar programas de este tipo en la televisión contemporánea, aún con alta sintonía, que increíblemente mantienen los mismos esquemas acartonados del género), y ya no se observan nuevos estrenos en cartelera.

Su apogeo, sin duda, se produce en varios períodos que la crítica menciona como importantes temporadas del sainete, entre las que se recuerdan las de los años 1912 (junio), 1914 (febrero a Julio), 1915 (septiembre), 1917 (enero a febrero), 1919 (enero a febrero), en las cuales se producen más de sesenta estrenos (Barrios, 1997, p.51), sin dejar de mencionar la famosa gran temporada "iniciada en 1918 y

clausurada en 1924", cuando Otazo estrenó ocho piezas en ese último año (Salas, 1967, p. 357), y las de prácticamente todos los años del treinta. Obsérvese sólo que en 1932 se dieron los grandes éxitos de Guinand, Saavedra y de Izquierdo en el Teatro Ayacucho, que en 1939 presentaron con mucho éxito tres sainetes de Leo y Guinand estrena su exitoso **Yo también soy candidato** (Misle, 1967, p.10), que en 1942 se presentó la obra de Eloy Blanco y Otero Silva, **Venezuela güele a oro**, y de aquí en adelante vendrían los éxitos de Luis Peraza.

El sainete deja una huella imborrable en el teatro y la cultura venezolana, no sólo por sus obras y autores, por sus significados, sino también porque con el tiempo tendrá tres dramaturgos que apelarán a su memoria, estos fueron Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y Paúl Williams, grandes adeptos de ellos y en cuyos renovados repertorios es posible distinguir la huella de personajes, situaciones y modelos saineteros resemantizados en un teatro moderno de gran calidad. Así, por ejemplo, Chalbaud (1967), reverente del sainete, ha opinado haciendo un gran resumen de labor.

Personalmente tengo un gran respeto por los pioneros de la escena venezolana. El humor burdo de sus obras, la sal de la gran parroquia que era el país, está retratada de manera viva en los gestos de Antonio Saavedra, en las ocurrencias de Rafael Guinand. Ellos consiguieron que la gente, el público, los ciudadanos, se interesaran por el teatro e hicieron

colas en la taquilla. Ese es el comienzo y finalidad del teatro. En esa época el resto del mundo importaba menos y nuestros antecesores del escenario se conformaban con el triunfo local que, al mismo tiempo, era una reafirmación de la nacionalidad... Ellos no se plantearon el problema de la universalidad del arte, sino que, auténticos, honestos, históricos, se reían y hacían reír a base de lo que estaba ocurriendo ese día alrededor del teatro donde trabajaron. Negar a estos teatristas es tan absurdo como pretender regresar a su estilo. (p. contraportada).

Las estrategias ficcionales del sainete

Al hablar el sainete de inmediato viene a la mente una visión cercana a una realidad sencilla, superficial, anecdótica, con fuertes rasgos de copia y anécdotas, como si se estuviera presenciando la escena en la calle o en una sala de la casa. Pero, siempre deberá recordarse que es una obra de teatro, vale decir, que es una ficción y que la realidad que pueda aparecer en esa ficción dramática no comporta un empeño o un vínculo directo con la realidad concreta de que se trata, y tampoco podría ser definida como una copia, porque es una obra de arte. El carácter de ficción de todo texto artístico no reside, ni podría serlo, sólo en la cualidad semántica del mismo, sino en la intención expresiva del autor y en las convenciones extralingüísticas del

lector/espectador que la lee o ve, quien al conectar su sentido con la particular visión de mundo y expectativas que tenga ese receptor, acepta la obra como ficción, y no de otra forma.

En este proceso el primer eslabón es el autor, quien al escribir su obra recurre a situaciones, personajes, giros lingüísticos, angustias y contextos personales muchas veces tomados de la realidad, los cuales pasan por el tamiz de su creación en donde se mezclan los elementos reales con los imaginarios. La forma en que aparecen presentados estos hechos y sus personajes dependerá de la relación pragmática que posea el autor con los fenómenos sociales y culturales de su época, y en lo cual el nexo que media entre su realidad objetiva y su subjetividad artística es la ideología, como ya se vio en el Capítulo primero.

En este sentido, y en referencia al uso de este tipo de recursos empleados por los escritores venezolanos, acota Orlando Araujo (1962), que el habla popular empleada por estos durante comienzos del siglo XX se hizo como "un recurso pintoresco y no precisamente, como experiencia vital" (Cit. por Raab, 1983, p. 72). En este sentido, este lenguaje no tiene la intención de reflejar el alma del pueblo que habla, sino que más bien expresaron la urgencia del momento que estos escritores sentían por encontrar "una expresión propia, de trabajar sobre la realidad nacional y llevarla al plano de creación artística" (ibid.), vale decir, era una

búsqueda legítima de identidad literaria en años en donde las vanguardias y otros autores (como Gallegos, por ejemplo) también cumplían un rol semejante, cual era el de intentar modernizar y elevar el nivel cultural del país, a pesar del contexto autoritario dominante.

Igualmente, es bueno recordar y resaltar el diálogo de la obra de R. Otazo, expuesto anteriormente, escrito en 1936, pero que remite a los años del gomecismo, cuando la esposa Paz pregunta como reproche a su esposo, ahora diputado, por qué en años pasados no había dicho nunca esas cosas, a lo cual el esposo responde, "si antes de ahora hubiera echado fuera lo que tenía dentro del buche, hubiera ido a amansar un par de grillos en el castillo", y más adelante agrega, "recuerda que me vigilaban de día y de noche" (p. 5).

Lo primero que llama la atención en toda esta sucesión de factores que intervienen en la ficcionalización de un drama es que en la Venezuela de esta época (y casi hasta mitad del siglo XX, con excepciones escasas), como se ha visto en una sección anterior dedicada a la censura, existía un palpable contexto opresor e intolerante, lo cual hizo que la creación artística fuera vista por parte del censor o gendarme de turno, con una intención ulterior. Técnicamente equivaldría a decir que portaba una "significación velada", la cual debía ser revisada y debidamente corregida.

Ante esto, la reacción de cualquier persona normalmente es que no habla, vela, esconde, disimula, se acopla a lo que parece ser la opinión mayoritaria, a lo aceptable, pero no le da a su texto el sentido sincero que para él pueda tener. De aquí se origina el velo literario, el mensaje cifrado, el eufemismo tan citado, que al ir de velo en velo, de eufemismo en eufemismo, distorsiona el discurso teatral, desfigura la realidad y se produce lo que algunos lingüistas denominan un "blanqueo semántico", que va poniendo a las ideas más opacas e indistinguibles. En términos más claros, se produce un distanciamiento, un encriptado del texto, que para revelarlo requeriría de una gran deconstrucción de las ideas e imágenes involucradas, que en su límite haría que la cultura se eclipse como un espejismo, remitiendo a un interminable juego de espejos.

El humor es uno de estos efectos veladores, que junto a otros similares no están reñidos con el arte, sino que más bien deberían ser considerados como parte de sus ingredientes centrales, si se les identifica. Las ficciones de una época siempre tenderán a ser estentóreas, aunque sean simples y a veces banales, pero son la muestra de un quehacer humano muy significativo, como ha sido la creación dramática, y el descubrirlas, desentrañarlas, es tarea de la investigación.

Las primeras experiencias en esta investigación que trataron de profundizar sobre este

tema, se produjeron examinando los dibujos y cuentos de Leoncio Martínez, en los cuales quedó de manifiesto que existía un cierto velo en las figuras de sus militares, en las esculturas dibujadas y en las palabras codificadas que empleaba en sus breves diálogos. Esto llevó a puntualizar que, efectivamente, existían factores extralingüísticos en juego que colocaban un velo a sus expresiones artísticas, de lo cual el teatro no debería estar ausente. A esto es lo que se denomina eufemismo, y por ello se consideró que Leo era "un receptor de los signos-señales que le emite el cuadro cultural de su entorno y, a través del discurso gráfico (la caricatura) y el teatral de su obra **El salto atrás,** se convierte en emisor de un mensaje que intenta ser instrumento para la lucha y expresión de una visión de mundo" (de Torrealba y de Silva, 1995, p.17), para lo cual el autor recurría a recursos del lenguaje tales como la metáfora, la elipsis, la ironía y el juego de palabras, con imágenes probablemente sólo entendibles para la audiencia de entonces (y difíciles de actualizar).

En este mismo sentido, también se pudo afirmar y diferenciar en el sainete el uso de lo cómico y de lo humorístico como dos formas relacionadas, pero distintas. Lo cómico, como algo que produce risa a través de lo extravagante, residiendo su particularidad en la degradación de una forma, objeto o hecho, siendo la comicidad la que viene de la relación del hombre con su mundo exterior. El humor, en cambio, sería un conjunto de ideas y

efectos, agradables o desagradables, que no proceden de lo extravagante o de la locura individual, sino de la percepción de un ambiente social, a manera de síntesis del espíritu colectivo. A diferencia del autor cómico, el humorista posee el don de poder penetrar con agudeza en el conocimiento de sus semejantes. Lo cómico provoca la carcajada, y el humor remueve los sentidos que incitan la sonrisa como una forma de piedad, compasión o cariño. Lo cómico parece acompañar al sainete tradicional, decimonónico, como bien lo podría ilustrar la obra de Nicanor Bolet Peraza, **A falta de pan buenas son las tortas**, escrita en 1873, en la cual un sastre caraqueño, sin preparación alguna, abriga las esperanzas de llegar a ser Ministro de Hacienda, para lo cual incluso formula un proyecto a tal propósito que no prospera. Al final (afortunadamente), debe resignarse a aceptar el cargo de sastre de la tropa, que a solicitud familiar accede con conformidad.

Un segundo paso que profundizó y aclaró más sobre el tema fue el estudio en concreto de estas formas eufemísticas mencionadas, las que ahora se llamarían estrategias ficcionales. En esta etapa se identificó también que el sainete "llegó a parodiar – espejo invertido- un situación social y retrató tipos característicos cuyo perfil fue ironizado e invertido" (Vázquez, 2000, p. 8). El desarrollo de estos elementos llevó a concluir que el sentido profundo de esta significación velada podría explicarse a partir de los conceptos de centro/periferia (tomados y

adaptados de la teoría de la dependencia del desarrollo) y de la ironía y la parodia, derivados de la teoría literaria.

La relación centro/periferia pretende ir más allá de la dualidad ficción/realidad, estableciendo una tríada para lo real, lo ficticio y lo imaginario, partiendo de la base de que el texto no se puede explicar sólo a partir de los dos primeros elementos (realidad referencial y ficción) porque no constituyen una entidad en sí mismos, sino que más bien "proporcionan el medio a través del cual emerge un tercer elemento que yo he llamado imaginario" (Iser, 1992, Cit. por Vázquez, Ibid., p.34). En el sainete venezolano se distinguen como campos referenciales típicos el histórico, el social y el cultural, siendo los dos primeros más relevantes en este dominio. Dentro del reflejo metafórico que puede tener el sainete, aflora una voz colectiva que se "hace portadora de una decadencia que encierra la maledicencia de la época, mientras refleja una cierta incomodidad socio-cultural" (ibid., p. 36). Esta voz colectiva sería la periferia, correspondiéndole al centro el planteamiento ideológico que organiza y legitima los valores esenciales del sistema autoritario, para lo cual recurre al mecanismo de control hegemónico efectuado a través de dos instrumentos: el del poder (político) y el del saber (cultura).

Esto es lo que haría que se conforme una periferia no transgresora, hasta cierto punto oficializada y de allí probablemente derive su

parroquialismo. Pero, igualmente, desde esta posición periférica, el sainete más crítico atacó también el logocentrismo y la institucionalidad del sistema, asumiendo la silenciosa voz colectiva con ansias trascendentes. Por tanto, la metáfora del espejo sainetero refleja un "imaginario específico que afecta y filtra una percepción de la vida que tiene gran impacto en la elaboración de un relato de la cotidianidad" (Ibid., p.38). El sainete sería, desde esta perspectiva, una forma de ficción de la historia cotidiana, conformada por los principales componentes de su época.

Por su parte, la ironía y la parodia juegan un apreciable rol al encauzar la acción dramática de la obra, otorgándole igualmente sentido. Debido a que la ironía es polimorfa, teniendo como clave el distanciamiento, se considera determinante en su relación con la audiencia, al llenar el espacio existente entre el contexto del espectáculo y el del espectador. Baste con decir, siguiendo a Jankélévich, que la ironía "es espejo de autoconciencia", por eso, por ejemplo, la obra **El salto atrás** y otros sainetes son retratos y refracciones de costumbres caraqueñas (Ibid., p. 47). En cualquiera de sus formas (oculta o implícita, manifiesta o explícita, local o lejana de su momento histórico), su efecto siempre es poderoso si se mantiene en sintonía de códigos con el espectador. En cualquier caso aparece como una modificación intencional del referente, como ficción. Para lograr su efecto se requiere una víctima, por lo cual se sacrifica

al lector/espectador, como ocurre en la obra que se ejemplariza cuando se revela el secreto del nacimiento y color del niño nacido, "¡qué encanto! Debe ser lindo. Sangre alemana por un lado, y por ustedes, ¡no se diga!, por todas partes le viene su sangre muy limpia: por los Torresveitía, por los del Hoyo, por los Sampayo, de los fundadores de Cumaná... Vamos a verlo". En este sentido, la ironía es una forma de ver el mundo en forma crítica y trascendente.

Con la parodia, que significa usualmente imitación burlesca, como remedo, el autor pretendía mostrar las dos caras de significación de la moneda sainetera, una de las cuales se evidencia en la obra (la ingenua) y la otra estaría en otra parte, en donde el lector/espectador deberá develar para su propia comprensión del drama y que constituiría el llamado imaginario encontrado. Al cubrir tan grande espacio dramático, el sainete se convierte en una pieza con elementos demoledores pues impone una mímesis paródica con distancia crítica.

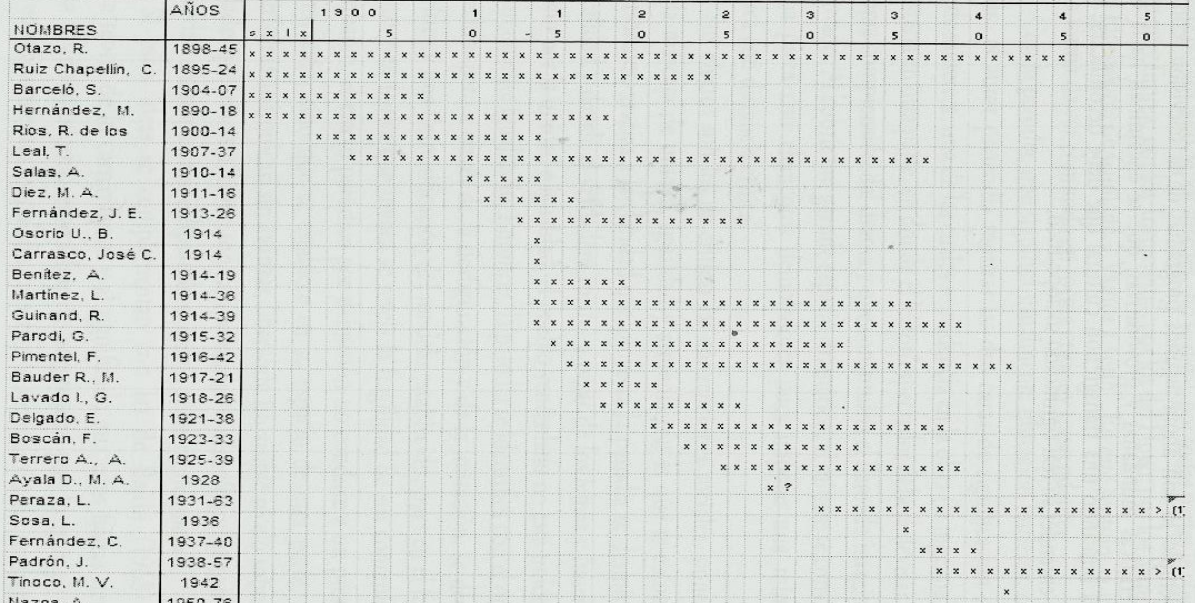
Sus efectos son los de criticar las convenciones sociales, poner en duda la máscara de unidad, igualdad y armonía tras la que se esconden los personajes, gracias a la claridad que proyecta la parodia se desmitifica una realidad y devela el verdadero rostro: a pesar de los lemas y frases del gobierno por la unidad e igualdad, el pueblo venezolano no está unido, ni es culturalmente igualitario. Entonces, la parodia se identifica con el

orden establecido, pero a través de la desfiguración y de la imitación, se desliza una crítica y una desmitificación del modelo establecido, pues en el hacer paródico y en la risa que invoca se revela la fragilidad de sus contenidos. Sin embargo, el efecto paródico por definición no conduce a un proceso de renovación, sino que se establece en su espacio de otra parte, con características anárquicas, sin avanzar, liberando un visible recelo sobre las dualidades que muestra, como son campo/ciudad o héroe/hombre común, que quedan sin respuestas, eclipsando el espejo antes mencionado.

Si estas ideas se complementan con las de Bajtin (1968) en torno a teoría de lo carnavalesco y al significado que estas fiestas tienen en una visión moderna, especialmente acentuadas por lo que poseen como entretenimientos populares, pasarían a ser eventos de resistencia, fundamentalmente a causa de lo ilícito que conllevan sus propuestas, denigrando placeres convencionales que no sólo ofenden a la moral burguesa, sino que también subvierten el orden. Esta posición se acerca bastante a los postulados de Brecht, cuando expresaba que lo popular debía ser, entre otras cosas, integral, orgánico y auténtico, lo cual constituía la base de una oposición a la dominación de la burguesía. Por estas razones, en términos generales, de lo que se trata es que esta proposición podría ser asimilada a los sainetes y, en general, con todas aquellas formas de entretenimiento que fragmentan o quiebran

convenciones y producen verdaderos retos a sus mismas bases sociales con inusitada fuerza, como por ejemplo lo son ahora algunos programas de la televisión, con sus características mundanas y provocativas, que se encaminan hacia estos límites buscando una transgresión cultural que debe decodificarse para poder entender su real significado sociopolítico.

CUADRO No. 3.1
EL SISTEMA DEL SAINETE



CAPITULO CUARTO
COMIENZAN LOS CAMBIOS EN LOS SISTEMAS TEATRALES

El sainete criollo no sólo ocupó gran parte de la primera mitad del siglo XX, sino que, además, fue configurando la idea de que este género era, prácticamente el único de la época, acreditado por el amplio número de sus autores, así como también por exteriorizarse como auténticamente venezolano e inspirado en la propia realidad, aspectos no difíciles de alcanzar por cuanto el ambiente cultural oficialista de aquellos años propugnaba manifestaciones nacionalistas de este tipo, todo lo cual fue en desmedro de otras manifestaciones que emergían.

Tal vez, lo más grave sería que la crítica también ha considerado que este género fue el casi el único que existió, cubriendo con otro manto más lo que ocurría en realidad. Según esta forma de pensar quedaría implícito, igualmente, algo que no podría desconocerse en la escena nacional, cual es que se comete un prejuicio al reconocer como el personaje auténticamente venezolano sólo al hombre del pueblo que muestra el sainete, y no al burgués o pequeño burgués que ya comienzan a habitar la ciudad y a tener figuración intelectual. Así, el personaje popular queda congelado como el de los barrios pobres de la ciudad o el del campesino analfabeto (porque la mayor parte de la población vive en forma rural).

Sin embargo, esto no fue así. El sainete no fue ni el único género dramático que representó a la literatura nacional de esa época como ya se ha venido observando, aquel no fue el personaje popular que existió, ni tampoco este hecho obliga a dejar en un lugar secundario la preocupación estética que tuvieron muchos otros dramaturgos cuyas propuestas se alejaron del sainete, que son la preocupación de este Capítulo.

La crítica menciona a un grupo pequeño de dramaturgos que escribieron durante esta época en dos vertientes principales, una denominada sainete y la otra, del teatro "serio" o "comedia", incluyendo en esta última, entre otros, a autores como Henrique Soublette, Leopoldo Ayala Michelena, Eduardo Innes, Julio Rosales o Angel Fuenmayor. La visión actual habla más bien de un grupo de dramaturgos con perfiles modernistas, algunos en sendas vertientes, y otros no estudiados antes, cuyos rasgos principales son los que se estudiarán a continuación.

En este Capítulo se entrega una visión panorámica del movimiento llamado modernismo y sus representantes dramáticos, así como del efecto cultural que tuvieron las llamadas vanguardias en el teatro, para lo cual se efectúa una revisión de los autores que transitaron estas modalidades que anuncian notables cambios que experimentaría el drama.

Además, se incluye a un grupo de dramaturgos que pensaron en expresar con sus obras

el alma nacional, no clara entonces, y esto fue precisamente uno de los postulados de los dramaturgos del grupo **La Alborada** (1909) y **La Proclama** (1910), cuya visión aunque un tanto pesimista muestra reflexiones estéticas interesantes en sus propuestas dramáticas. Según ellos, el modelo a seguir se orientaría por una inspiración democrática y burguesa, con la cual se vencería a la barbarie y se establecería una verdadera conciencia nacional, lo cual da una clara visión aperturista al movimiento teatral de la época, que es la idea central de este Capítulo.

El modernismo y la vanguardia en el teatro

Para poder entender mejor estos dos conceptos tan importantes en el desarrollo de la literatura venezolana y latinoamericana, habría que explicar primero que hablar de lo moderno 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 procesos culturales aparecidos en Europa, como fueron la Revolución Industrial, cuya plenitud estructural se manifestará en el siglo XIX. Pero, en América Latina, que ya tenía nexos con este período 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, 1988). Por estas razones, el período que va desde 1880 a 1910, aproximadamente, es lo que se conoce como el de la modernización, durante la cual el

continente entraría a formar parte del "mundo moderno".

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, Zolá y Tolstoy, junto a su gran exponente latinoamericano, Rubén Darío, entre otros, quienes al manifestar una conciencia del desajuste y 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**, incorporándose luego, 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 señalara Ángel Rama (Bilbao, 1989, p. 4), reuniendo a un mayor grupos de escritores y dramaturgos relevantes dentro de ella. En esta nueva

periodización, ampliada, 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, ajustándose a las nuevas propuestas que incorporará el movimiento siguiente, el de las Vanguardias de los años veinte. En resumen, en esta época modernista, de crisis, reajustes y cambios, se encuentran imbricados tanto los autores canónicos de Modernismo, Darío, Lugones, Nervo, los ya mencionados dramaturgos crepusculares, González; Ayala, Fuenmayor, Gallegos, y los más recientes como Huidobro, de Chile (Osorio, 1988, p. xvii-xix)

Los cambios del carácter del movimiento modernista comienzan a producirse, precisamente, en el decenio de 1910-20, y esto será debido fundamentalmente a una crisis general que afectó al conjunto de la vida social, política y cultural del país, lo cual hizo que surgieran críticas, cuestionamientos y propuestas de renovación, sin mencionar el natural sentido de búsqueda que animó a muchos de sus autores. Se registra entonces "la crisis de la poética del Modernismo Canónico" (Ibid.), la cual sirvió de punto de partida para un cuestionamiento más radical que dio paso a propuestas de rupturas, que constituyeron concretamente las llamadas

vanguardias que se producirán en los años siguientes, especialmente a partir de 1914.

Esta fecha marcó el fin de la hegemonía del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió por otros años, pero es el momento en que se evidencia el empuje renovador primero dentro del propio Modernismo para remozarlo, y luego, en su radicalización para configurar la Vanguardia, capítulo siguiente de estos cambios propiamente tales.

Dado su origen general y universal, su alcance también fue muy amplio y esto explica que surgieran manifiestos, proclamas y contramanifiestos tanto en Europa como en Latinoamérica, simultáneos la mayoría de las veces, y todos de corte vanguardista. La Vanguardia cuestionó básicamente que se le atribuyera su origen a las escuelas europeas, considerándose que surgieron de impulsos propios, de procesos culturales locales (como la crítica al Modernismo y su reflexión frente a su realidad, especialmente política), los que luego se expandieron por Latinoamérica hasta relacionarse con el campo internacional; otra crítica que recibió fue su marcada visión continental, regional, lo que junto al deseo de distanciarse de los "ismos" europeos, los llevaría a utilizar expresiones diferentes de aquellos, como "arte nuevo" o "nueva sensibilidad"; y, finalmente, propusieron la superación ideológico-literaria de la deformación que producía el análisis de sus obras según géneros, dentro de lo cual ahora podría ser

entendido con más claridad por ejemplo, el sentido de la obra dramática **E'utreja** (1927) del entonces vanguardista Arturo Uslar Pietri (Ibid., pp. xvii-xxxv).

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 éste 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. En lo cultural, se constata como gran acontecimiento el movimiento de la Reforma universitaria de Córdoba (Argentina), en 1918, que luego se expandió a otros países durante los años veinte (en Venezuela, la Universidad Central de Venezuela permanecía cerrada entre 1912 y1922). A su vez, 1929, marcó el fin de la hegemonía estética del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió hasta casi mitad del siglo,

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 Arturo Uslar Pietri sobre el

futurismo y la vanguardia, y el de la **Revista Válvula**, sobre el vanguardismo en Venezuela.

Los actores del modernismo y el teatro.

El Cojo Ilustrado (1892-1915). Según Domingo Miliani (1985) esta fue la revista síntesis de tres generaciones, heredera de una larga tradición de revistas literarias del siglo XIX. Mirla Alcibíades (1989) reconoce que gracias a la acertada dirección de su propietario, José María Herrera Irigoyen, pudo mantener una calidad y actualidad, sustentada en un lector exclusivo (por el cobro de un precio relativamente alto por la revista), y en el pago de las rigurosamente seleccionadas colaboraciones. Esto, aparentemente, fue el secreto de su larga duración, aunque ello atentara contra un proyecto editorial de corte estrictamente cultural. En términos del Modernismo se consideró a esta revista como el "enlace entre la cultura venezolana y la universal" (Carrera, 2001, p.108). De esta revista y de **Cosmópolis**, surgiría la primera generación de autores modernistas, entre los que se encuentran, entre otros, los siguientes dramaturgos: Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez y Pedro César Dominici.

La relevancia que puede tener esta revista para el teatro venezolano deviene de la expresión "teatro modernista" que presentara Alba Lía Barrios (1997, p. 60) para denominar a aquellas obras que fueron publicadas por esta revista y que se emparentarían con el Modernismo, lo cual no sólo

crearía un nuevo espacio para el teatro, sino que podría explicar en mejor forma muchas de estas propuestas surgidas durante la primera década del siglo XX, aspecto que dada su importancia, se considerará en detalle en una sección más adelante, dedicada especialmente al tema.

De cualquier forma, esta revista publicó a muchos dramaturgos de su época, entre los cuales pueden mencionarse entre 1908 y 1915, a los siguientes: Eduardo Innes (1908), Simón Barceló y Pedro E. Coll (1909), Salustio González, Julio Planchart, Enrique Soublette y Francisco Yanez (1910), Julio Rosales (1910 y 1912), Rafael Benavides (1911 y 1912), Luis Churión (1912), Juan Santaella (1913) y Juan Duzán (1913 y 1915).

Cosmópolis (1894-95). Según la autorizada opinión de Pedro Grases (1944 y 2001), a quien se seguirá en esta sección, el equipo de intelectuales que formaron esta revista recibieron el incentivo de realizar algo compartido en torno a la cultura venezolana con mayor convencimiento que en **El Cojo Ilustrado**, al punto que "podría decirse que **Cosmópolis** singulariza y precisa una generación literaria" (p.12). Así, en 1894, un grupo de los más jóvenes literatos venezolanos, también colaboradores de **El Cojo**, quisieron independizarse y fundar su propia revista. Esta fue **Cosmópolis**, a la que subtitularon muy significativamente, "Revista Universal", lo que en el contexto cultural de ese entonces fue realmente como un grito literario

revolucionario, lo cual en algunos timoratos creó indignación y, en otros más indiferentes, provocó las acostumbradas sonrisas que suelen darse a este tipo de propuestas. Para despecho de todos ellos, y a pesar de su corta duración, la revista hizo historia en Venezuela y en el resto del continente, incluyendo su manifiesta naturaleza dramática con que surge.

Sus Directores y Redactores iniciales fueron Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja, los dos primeros también dramaturgos. En el No. 9 de la revista (Octubre de 1894) se retira Coll. Reaparece la revista en Mayo de 1895 con el No.10, teniendo como único Director a Coll, y como Redactores a Andrés A. Mata y Luis Manuel Urbaneja, figurando además como Redactor-corresponsal (en Paris) Pedro César Dominici. Su último número fue el No.12, fechado en junio de 1895.

En relación con sus objetivos, Coll los define explicando que "la **Revista Cosmópolis**, de nombre stendhaliano... incluía entre sus primordiales objetivos, además del contacto con literaturas extranjeras que creíamos necesario para nuestra educación estética y social, el intenso deseo de revivir o despertar la observación inmediata y contemporánea de nuestro contorno nacional" (Ibid., p.16). Entre sus colaboradores venezolanos, dramaturgos, figuraron Polita J. de Lima, Rafael Bolívar Coronado, Nicanor Bolet Peraza, Manuel Díaz Rodríguez y Luis Churión; y entre los

extranjeros se publicaron artículos de dramaturgos como Emil Zolá, Víctor Hugo y Emilia Pardo Bazán, además de los de Rubén Darío, Charles Baudelaire, León Tolstoy, Paul Bourget, León Claudel e Hipólito Taine.

El primer artículo del primer número de la revista, titulado "charloteo", escrito por el equipo completo de sus directivos, tiene una forma dialogada, en el que participan sus redactores: Coll, Dominici y Urbaneja, presentando sus ideas, las que remiten sin equívocos a sus principios, a su contenido dramatúrgico y a observar el saber que sobre el teatro moderno tenían estos autores:

Coll :Queridos cofrades, estamos solos, nadie nos oye y podemos hablar con franqueza...
...

Dominici :Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el espíritu por la indiferencia, pueden contarse las personas que leen un drama de Ibsen o una estrofa de Paul Verlaine...
...

Urbaneja : ...Pero a gente nueva, horizontes amplios. A sangre joven escozores en la piel. Lucha sin tregua. Amamos el arte; nos alimentamos en los nuevos principios; vemos la expresión artística del momento.
Con Ibsen en el drama.
Con Goncourt, Zolá, Daudet en la novela.
Con Taine y Bourget la crítica verdad ...
...

Coll : ...En América toda un soplo de revolución sacude el abatido espíritu, y la juventud se levanta llena de entusiasmo. Rubén Darío, Gómez Carrillo, Julián de Casal y tantos otros dan vida a nuestra habla castellana, y

hacen correr calor y luz por las venas de nuestro idioma que se moría de anemia y parecía condenado a sucumbir como un viejo decrépito y gastado.

...

Urbaneja : ...Charlotea que charlotea. Nos hemos despepitado. El uno con sus presagios fúnebres; el otro con su vehemencia socialista, con su lirismo democrático; a fuerza de amar a Tolstoy le vibran los nervios; desaparece el nombre de patria y queda humanidad: el arte universal; la santa y última expresión de la confraternidad artística. Pero diablos – admito el programa siempre que vibre en él la nota criolla.

¡Regionalismo! ¡Regionalismo!... ¡Patria! Literatura nacional que brote fecunda del vientre virgen de la patria; vaciada en el molde de la estética moderna, pero con resplandores de sol, del sol del trópico, con belleza ideal de flor de mayo, la mística blanca, blanca, con perfume de lirios salvajes y de rosetones de montaña, con revolotear de cóndor y cabrilleo de pupilas de hebra americana.

Sí, a la lucha. A la lucha.

Enarbolando nuestro lábaro, el símbolo de nuestro sueño; azul pálido, donde resaltan de relieve en encendidas letras rojas, COSMÓPOLIS, emprenderemos la ruta de las meritorias peregrinaciones; no nos detenga el dolor de las indiferencias, el sarcasmo de los ídolos de arcilla.

El batallar fortalece las almas.

A trabajar. A trabajar.

Telón rápido.

(Cosmópolis. Caracas, 1º de Mayo de 1894; Ibid., pp. 21-25).)

La Alborada (1909). Esta también fue una revista semanal de escasa vida aunque suficiente para dejar un buen recuerdo en la literatura y de un gran valor para el teatro, que aún no ha sido suficientemente estudiada ni reconocida. Inicialmente, cinco jóvenes contagiados por el fervor literario dieron el paso para constituirse en voceros de una nueva actitud frente a la literatura venezolana. Estos fueron Henrique Soublette (que la financiaba), Julio Planchart, Julio H. Rosales, el único conocido entre ellos por haber ya escrito cuentos en **El Cojo** en 1906, Salustio González Rincones y Rómulo Gallegos (Planchart, 1972, p. 422; Medina, J., 1963). Su lema fue "sustituir la noche con la aurora".

Su inicio coincidió con la caída del gobierno de Castro, lo cual para sus integrantes "presagiaba una nueva era de libertad y democracia para el país" (Medina, J., 1963, p. x), razón por la cual estos jóvenes lo celebraron casi como un hecho histórico. Mas, como lo reconoce uno de los alborados, Julio Rosales, "el posterior afianzamiento de la trágica dictadura gomecista hizo de aquella generación un grupo de hombres en perenne protesta intelectual" (Ibid.). Esta actitud derivó con el tiempo, especialmente en Gallegos, hacia el esbozo de un fuerte y sostenido planteamiento sobre la transformación social y política del país. Por esta razón, a este grupo se le considera realmente como un movimiento de opinión no solamente de carácter

intelectual o literario, sino también político y humano muy significativo en la cultura venezolana.

En este sentido el alma de **La Alborada** estaba formada por el dicho repetido "el dolor de patria", visto a la luz del "estado de atraso de Venezuela, su pobreza y su ignorancia [que] nos llenaba de congoja el corazón" (Planchart, 1972, p. 423), y eso era lo que querían expresar en la revista. Su importancia radica en haber constituido un "núcleo de fecundos pronunciamientos literarios" y en que estos cinco nombres cultivaron el drama con relativo éxito.

De esta forma, se podría decir que la concentración de la ideología de **La Alborada** se dio en algunos cuentos y declaraciones sobre teatro de Soublette, en las primeras obras dramáticas de Gallegos, ciertamente en el drama de Planchart **La República de Caín**, y también en los de Salustio González o los de Rosales, todo lo cual constituirá un tema de la mayor significación, que amerita una sección especial destinada a estudiar esta dramaturgia, que se presenta más adelante.

La Proclama (1910). El 29 de junio de 1910 circuló el primer y único número de esta revista. En su contenido figuraban artículos de Rómulo Gallegos, Julio Planchart y de Henrique Soublette, este último escribió el editorial en donde ardía la llama de la "revolución de las ideas", porque **La Proclama** se presentaba como un semanario de combate, "venimos a lanzaros una serie de proclamas de guerra". Combatía el lirismo "de las

dormidas lagunas, los cisnes fantásticos, los claros de luna, las visiones funestas, las vírgenes pálidas y las formas gráciles", impulsando el "aliento futurista" (en el mismo año en que Marinetti publicaba su Manifiesto Futurista). El texto de este editorial trae muy significativas claves para entender las obras de estos dramaturgos,

> No, yo quiero cantar los esfuerzos humanos
> Coronados de éxito, fúlgidos de heroísmo:
> ¡Las conquistas que dotan al hierro de pies y manos!
> Las máquinas rápidas y trituradoras
> Y los automóviles fugaces y ufanos,
> Los acorazados, las locomotoras
> ¡Y el milagro supremo: los vuelos de los aeroplanos!
> (**La Proclama**, 1998, p.442)

El número está lleno de exclamaciones programáticas, todas en función de producir ideas. Su diagnóstico del ambiente cultural venezolano se dirige en este mismo sentido, "aquí, bajo cierto punto de vista, no hay malos, ni débiles, ni viciosos; aquí lo que hay es incultos, ignorantes. Y por eso, lo único que puede hacerse, lo único que debe hacerse, lo único que es honrado é inteligente hacer, es ilustrar, divulgar ideas" (Ibid., p. 434).

Igualmente, en este número se incluyen un texto que informa acerca de la próxima publicación de un volumen sobre teatro venezolano que incluiría un informe sobre el teatro nacional y cuatro obras de los alborados: **El motor**, de Gallegos; **Los héroes modernos**, de Rosales; **La selva**, de Soublette; y **El puente triunfal** de González Rincones. De estas ideas

modernas surge su importancia para la cultura y el teatro venezolano.

Fantoches (1920-32 y 1936-48). Leoncio Martínez –Leo-, fundó en Abril de 1920 este semanario de carácter humorístico, inolvidable para muchos. Su concurso de cuentos que mantuvo develó los nombres de muchos autores importantes hasta la década del cuarenta. Su fina ironía se deslizó por el camino de los "patrones de un regionalismo de contenido social" (Miliani, 1985, p.105), y en esta senda se empecinó en ridiculizar a los narradores vanguardistas.

De acuerdo con la opinión de Miliani, la vanguardia en la narrativa venezolana arrancaría alrededor de 1925, y en 1928, al estallar la oleada de protestas estudiantiles que plantearon una inconformidad general, pusieron una marca a los literatos en torno a su ideología. Muchos de ellos se agruparon en **Fantoches**, los cuales persistieron en una orientación realista social. Este grupo lo encabezó el propio Leo, caricaturista y dramaturgo, seguido de otros importantes nombres para la dramaturgia de los años treinta y cuarenta, como son Juan Pablo Sojo, cuya narrativa y dramas están impregnadas del "enigma espiritual negro", quien se dio a conocer en 1929, y que en 1943 ganó uno de los concursos de la revista con su cuento "Hereque"; Otro de estos nombres importantes para la dramaturgia lo constituyó uno de los más próximos y leales discípulos de Leo, quien fue Luis Peraza –

Pepe Pito-, que produjo y renovó el teatro costumbrista, iniciándose con cuentos. También es posible mencionar a Víctor Manuel Rivas, quien encontraría en Leo a un afectuoso impulsor de sus dramas.

Un segundo grupo de dramaturgos, que también surgió de **Fantoches** tuvo una orientación diferente al anterior, que al decir de la crítica literaria siguen la tendencia del "realismo mágico", surgida después de 1935, incorpora a la dramaturga Mercedes Carvajal de Arocha, seudónimo de Lucila Palacios, quien se inicia en 1934 y dejará una valiosa huella en el teatro (Ibid.).

Todos estos dramaturgos relacionados a las dos épocas de la revista tuvieron en ella su base fundacional, su lugar de inicio y despegue en sus respectivas filiaciones dramáticas, las cuales serán analizadas más adelante en función de su contribución al teatro venezolano contemporáneo (Ibid.).

Esta revista divulgó, además, a muchos otros autores dramáticos, encontrándose entre ellos a Gustavo Parodi, Félix Pacheco y Leopoldo Ayala Michelena en 1924 y 1933, Pablo Domínguez en 1924 y 1925, G. Bracho en 1927, Rafael Briceño en 1929 y 1930, Arturo Uslar Pietri en 1928, Leoncio Martínez en 1928 y 1931, Rafael Calderón en 1932, Víctor Manuel Rivas y Luis Peraza en 1933.

Revista Élite (1925- 1946). Esta revista fue una de las más receptivas a las nuevas corrientes

estéticas, especialmente a partir de 1930 en que reproducirán interesantes polémicas entre los vanguardistas.

En sus páginas presentaron a muchos dramaturgos, entre los que se pueden mencionar a Valentín de Pedro en 1930, David León y Lucila Palacios en 1933, Eduardo Innes en 1935 y 1940, Carlos Fernández en 1937, Walter Dupouy en 1938, Edgard Anzola, Luis Barrios, Pablo Domínguez, Angel Fuenmayor, Rafael Guinand, Leoncio Martínez, Rafael Otazo, Félix Pacheco, Gustavo Parodi, Luis Peraza, Víctor Manuel Rivas y Alfredo Terrero en 1940, Leopoldo Ayala Michelena en 1940 y 1941, y Eduardo Calcaño en 1946. A su vez, en su casa editora se publicaron las obras de otros dramaturgos relevantes como Julio Planchart en 1936, Andrés Eloy Blanco en 1937, Julián Padrón en 1938 y 1939, Luis Peraza en 1940, Eduardo Innes en 1941, Eduardo Calcaño en 1942, Lucila Palacios en 1942 y 1943, Aquiles Certad en 1943 y Guillermo Meneses en 1944.

La circulación modernista en la dramaturgia venezolana

La discusión que se ha suscitado en torno a la expresión "teatro modernista", que incluyera Barrios (1997) en su estudio sobre un teatro que podría haber existido durante las primeras dos décadas del siglo XX, ha servido para poner en evidencia la afinidad de algunas obras dramáticas poco conocidas con la

estética Modernista ya comentada en secciones anteriores.

La idea surge fundamentalmente al observar las obras publicadas en la revista **El Cojo ilustrado**, las cuales aún siendo presentadas por sus autores como obras de teatro, algunas como fragmentos, y otras en general breves, parecerían "poco teatrales" para la crítica, efecto atribuido a las influencias de esta corriente. Por otra parte, al estudiar diecisiete de estas piezas se constató que sólo tres habían sido llevadas a escena, una de las cuales lo fue en un colegio (Carrera, 2000), aspecto que confirma lo anterior, a la vez que no debe extrañar por cuanto ya se había detectado este fenómeno en el capítulo segundo de esta investigación.

La mirada inicial se dirigió hacia esta revista por consideraciones literarias. **El Cojo Ilustrado**, conviene recordar, ha sido considerada la revista más importante en la divulgación y desarrollo del Modernismo venezolano, incluso de Hispanoamérica, durante este período. **Cosmópolis** fue la otra revista de este tipo que se editó en Venezuela, un poco después que la anterior, con selectos colaboradores, pero sólo alcanzó a dos números editados. De estas dos revistas saldrían los escritores que se conocen como la primera Generación modernista venezolana, incluyendo sus propuestas de nuevas formas y contenidos. Por esta razón se piensa que el movimiento Modernista tuvo

su mayor vínculo y expresión en la primera de estas revistas, aunque su vigencia sólo fue hasta 1915.

También debe considerarse que en la crítica revisada sobre este aspecto novedoso para el teatro e, inclusive para la literatura, se identifican estos cruces intertextuales como influencias, con lo cual se trata de explicar e inferir relaciones con autores de otras tendencias o latitudes. Ante esto, cabe siempre preguntarse hasta dónde fue así, vale decir, si realmente esto se trata de una influencia. Tomando ideas de Roland Barthes sobre la literatura, y que también podrían aplicarse al drama, se podría decir que estos son géneros que transmiten, transitan, transforman o dialogan con otros lenguajes constantemente, por lo cual su sentido de circulación parece más apropiado como característica básica y relevante para denominarlo que el de influencia, y esto explica el título de esta sección.

Esta circulación estética modernista en el teatro se asume de distintas formas, bien sea adoptando posiciones estilísticas de lenguaje preferentemente, que puede ser lo usual en la literatura o avanzar en la búsqueda de nuevas convenciones dramáticas para las obras. Para algunos existiría la aguda presunción de que la estética modernista alcanzó al teatro, particularmente a su dramaturgia (Salas, 2002), aunque tal relación no podría verse sólo a nivel estilístico, sino como un proceso cultural en que un estilo se desarrolla en

función de factores literarios y extraliterarios, como lo ha asumido esta investigación.

Esta sería la forma por la cual se abre este espacio de discusión para ubicar mejor esta circulación estética hacia el teatro, ya que se piensa que no existe la categoría de teatro modernista. La existencia de elementos modernistas en el teatro hispanoamericano no es desconocida, y se podrían mencionar algunas obras con estas vinculaciones como las de Valle-Inclán, escritas durante la primera década del siglo XX e, incluso, en Federico García Lorca, con sus obras **El maleficio de la mariposa** (1920) y **Mariana Pineda** (1927), sin contar las de Gabriel D'Annuncio, Julio Dantes o Jacinto Benavente, y en Latinoamérica, algunas obras de Amado Nervo y un juguete cómico del mismo Rubén Darío (Ibid., p. 6).

También existe la percepción de que el drama venezolano durante las primeras dos décadas del siglo XX no fue tan ajeno al Modernismo como la crítica pareciera insinuarlo, y para constatarlo sólo bastaría con examinar los autores que han intervenido (Solórzano, 1961, Rodríguez, 1988). Dos referencias al respecto servirían para ilustrar esto, como son la mención de elementos modernistas en la obra **La hora de Ámbar** del poco conocido autor Ramón Hurtado, publicada en 1951, en la cual Fernando Paz Castillo comenta las influencias de Jacinto Benavente y de Valle-Inclán, calificándola de "cuento dialogado". El otro antecedente proviene de

la crítica de Maurice Belrose (1999) sobre el modernismo venezolano en el cual señala la existencia de un nuevo género denominado "cuento dramático", que no es más que una pieza teatral breve, en un solo acto con ciertas características especiales que lo vinculan también a la literatura y al mencionado Benavente, y dentro del cual se reconocerían obras de Henrique Soublette, Julio Rosales y Salustio González, todos miembros del grupo La Alborada, de gran repercusión en el quehacer literario y teatral de la cultura venezolana.

Por estas razones, concentrar la búsqueda sólo en la revista **El Cojo Ilustrado** también tiene sus limitaciones. La primera, vendría derivada de su fecha de cierre, lo cual daría pie para suponer que más obras dramáticas, adicionales y posteriores a esta fecha bien pudieran estar vinculadas a esta estética, las que todavía no han sido revisadas en detalle; la segunda, referida a lo que este último período significó para la revista, en el cual según Mirla Alcibíades (1995), su énfasis universalista había decaído y prosperaba más bien un proyecto criollista, emprendido desde el seno mismo del Modernismo que tendría un cierto énfasis teatral, lo que se vería hasta cierto punto corroborado por el hecho que en 1910 la revista aumenta el número de obras dramáticas publicadas de cinco autores (europeos) a quince piezas, ahora tanto de autores europeos como venezolanos; y la tercera, que la revista publicó obras de autores venezolanos, sin distinguir si tenían o no,

influencias modernistas, lo cual abre otra vía de discusión, como ya se verá.

Estos hechos, a los cuales habría que sumar a una cierta animación que comenzaba a sentirse en la actividad teatral, harían pensar que en este contexto escritores venezolano exploraron "nuevos espacios de escritura y al parecer fue en el teatro, específicamente su dramaturgia, donde algunos escritores colocaron la atención", los cuales se abrirían precisamente, en principio, a partir de las fechas en que aparecen las primeras claves al respecto ya mencionadas, vale decir, la designación de un posible género teatral denominado "cuento dialogado" (como también "diálogos') o "cuento dramático", entre 1909 y los años veinte (Salas, 2002, p. 11 y 14).

Tal como se expresó anteriormente, se ha creado una confusión con respecto a las obras en donde se aprecia circulación modernista con las obras publicadas en la revista **El Cojo Ilustrado**. En este sentido se han identificado diecisiete piezas que publicadas por la revista serían de corte modernista, quedando otras piezas con la "incógnita" sin resolver, las cuales incluyen a nuevos autores. Esto, más los que habrían publicado fuera de esta revista o puesto en escena separadamente, daría un significativo margen para futuras investigaciones que lo aclaren.

En consecuencia, una revisión inicial, preliminar, sobre el Modernismo en el teatro, da

como resultados una significativa muestra de veintinueve obras y dieciséis autores que utilizaron esta estética durante las dos primeras décadas del siglo XX, hasta donde las investigaciones han alcanzado, lo que muestra un vasto panorama de diversidad de propuestas que existieron en aquellos años, dentro de un excepcional proceso histórico y cultural nacional, homólogo del externo, que se dio en Venezuela. Con esto, además, se ha ampliado más aún la lista de dramaturgo durante las primeras dos décadas del siglo XX.

Desde otro punto de vista, se podría decir, igualmente, que la mayor parte de ellos se inician con obras de este tipo, con lo cual se conformaría realmente un nuevo subsistema de circulación modernista. Los autores que se inician como dramaturgos fueron Pedro Emilio Coll (en 1900), Henrique Soublette (en 1905), Eduardo Innes (en 1908), Julio Rosales (en 1909), Salustio González (en 1909), Julio Planchart (en 1910), Francisco Yánez (en 1912), Luis Churión (en 1912), Angel Fuenmayor (en 1912) y Leopoldo Ayala Michelena (en 1915).

Además, cabría reconocer en esta lista a los dramaturgos que, iniciándose también en este subsistema, han sido desconocidos para la crítica, y que ahora se evidencia su relevancia albergados en esta estética, dentro de la cual iniciaron, desarrollaron y culminaron su breve ciclo dramático, como fueron los casos de Juan Duzán (entre 1912-1915), Mario R. Torres (sólo 1911) y Juan Santaella

(entre 1913-1914). Es oportuno también mencionar a aquellos dramaturgos que culminan sus ciclo creativo con obras de este tipo, como fueron Pedro Emilo Coll (1900-1909), Simón Barceló (1904-1910), Rafael Benavides (1909-1912) y Henrique Soublette (1910-1922), cuyos detalles pueden observarse en el Cuadro No. 4.1.

CUADRO N º 4.1
DRAMATURGOS CON CIRCULACIÓN MODERNISTA

AUTOR	OBRA (AÑO)	GÉNERO	OBSERVACIONES
Coll, P. E.	El colibrí (1901) Humúnculus (1909)	Cuento dialogado Tragicomedia	Ética libertaria, texto poético, perspectiva anarquista. No es clara su clasificación (1). Representante reconocido, recreación de Fausto, palabras melodiosas (2)
Barceló, S.	Cuento de navidad (1909)	Comedia	Puesto en escena. Exotismo, espacio ajeno, habla castiza. No es clara su clasificación (2).
Churión, L	La discordia de los colores (1912)	Apólogo, poema	Puesta en escena. Sensibilidad refinada, abundantes metáforas (2).
Innes, E.	Preludio de	Diálogo en	Frivolidad

	tragedia (1908)	prosa, preludio-tragedia	femenina, frases preciosistas, evasiva. No es clara su clasificación (2).
Soublette. H.	La vocación (1910) La blanca (1922) Verde y azul (1910)	Drama en 1 acto C. dramático	(3) (3) (3) No es clara su clasificación.
Planchart, J	El rosal de Fidelia (1910)	Cuento dialogado	Carácter étnico, utiliza colores. No es clara su clasificación (2).
González, S.	Mientras descansa (1910)	Drama alegórico	No es clara su clasificación (2)
Yanes, F.	Lo de siempre (1911)	No descrito	Lenguaje modernista, ambiente parisino, sensibilidad especial (2).
Torres, R.	Le elegida (1911)	No descrito	(3)
Benavides, R.	Diálogos de ultratumba (1911) El retorno de la primavera (1912)	No descrito Motivo de comedia	No es clara su clasificación (3). Pieza puesta en escena. No es clara su clasificación (3).
Duzán, J.	Fantasía nocturna (1912) Huellas de amor (1913) Bajo el cielo de la tarde (1915)	No descrito No descrito No descrito	(3) (3) (3)
Ayala M., L	Eco (1915) La barba no	Drama ¿? ¿???	(1) (1)

	más (1922)		
Rosales, J.	La senda inhallable (1912)	No descrito	Fragmento, (3)
	Escena final (1910)	No descrito	No es clara su clasificación (3)
Fuenmayor, Á	El monólogo de Pierrot (1912)	Monólogo	(3)
	Amor de siempre (1914)	Monólogo	(3)
	Llegará un día (1918)	Comedia dramática	(3)
	Gesta magna (1912)	Drama	(3)
Santaella, J.	Prosas breves (1913)	No descrito	Escena final, (3)
Hurtado, R.	La hora de Ámbar (1951)	No descrito	(3)

Notas: (1) Aporte de esta investigación; (2) Ver: Carrera (2000); (3) Ver: Salas (2002), obras propuestas sin especificar.

No obstante este examen, se debe observar también que, a pesar del interés de una elite de intelectuales por cambiar las cosas, por producir una renovación estética, ideológica e, incluso, de las arcaicas estructuras sociales y culturales (caso de P. E. Coll y de los dramaturgos del grupo La Alborada, por ejemplo), sus propuestas dramática no parecen haber ido más allá de una interesante ficción, en cuyos niveles profundos de enunciación, en donde se encontrarían las unidades claves semánticas e ideológicas de sus contenidos, no parecen observarse planteamientos culturales transformadores ni propuestas que muestren una novedosa cosmovisión

que entonces ya era tradicional. De ahí que sus ideas y planes dramáticos presenten asincronías con sus propias obras y con el contexto político y cultural que les correspondió vivir. Al final, como expresa Nelson Osorio (1982) en relación con el otoño de esta manifestación, el proyecto estético-ideológico del Modernismo al irse diluyendo, evidencia su raigambre romántica, pues "romántica es la raíz de su altiva propuesta del arte como una ilusión compensadora de la realidad" (p.xiv). Los autores incluidos en esta clasificación, con su época de producción respectiva, se presentan en el Cuadro No. 4.2.

CUADRO No. 4.2
EL SUBSISTEMA CON CIRCULACIÓN MODERNISTA

NOMBRES	AÑOS	1900	05	10	15	20	25	30	35	40	45	50
Coll, P.E.	1900-09	1		1								
Barceló, S.	1904-07			1								
Innes, E.	1908-43		1								X	
Benavides, R.	1909-12			1 1								
González, S.	1909-14			1								
Rosales, J.	1910-25			1 1								
Planchart, J.	1910-14			1								
Soublette, H.	1905-12			2			1					
Yanez, F	1911-19			1								
Torres R. M.	1911			1								
Churión, L.	1912-27			1								
Duzán, J.	1912-15			1 1	1							
Fuenmayor, A.	1912-43			2	1	1						
Santaella, J.	1913			1								
Ayala M., L.	1915-47				1		1					
Hurtado, R.	1919-24						1					

(1)Nº de obras modernistas reconocidas

Los actores de la vanguardia en el teatro.

El Futurismo (1909). Tal como se ha dicho anteriormente, se considera de interés en las vanguardias estudiar el primer paso que se dio para superar el modernismo, y entrar a la denominada contemporaneidad, cual fue el movimiento Futurista, de amplias repercusiones en la literatura y en el teatro.

El Manifiesto del Futurismo surgió en 1909, en Paris, escrito por Filippo T. Marinetti. Sus once propuestas se convirtieron en ardiente discusión y escándalo, tanto en Europa como en Latinoamérica. En sus párrafos iniciales dice Marinetti, "¡Estamos por asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar los primeros ángeles!", y más adelante propone la nueva belleza, "la belleza de la velocidad" (Osorio, 1982, pp. 13-14). El manifiesto exalta la técnica, la mecanización y la violencia, "queremos exaltar el movimiento agresivo... la bofetada y el puño", y esto es lo que llevó a definirlo como un movimiento con un enfoque republicano, anarquista y socializante y, por su puesto, antiburgués. En este sentido, explica Osorio, "adelantándose al Dadá, el futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, la burla al gusto del público" (Ibid.), y esto contribuyó a una renovación temática de las letras. Luego de este primer grito se produjeron otros similares para la pintura (1910), música (1911) y teatro (1913 y 1915), con lo cual logró gran influencia

en los intelectuales. A partir de 1915, su participación en política lo llevó a adherir al fascismo italiano de Mussolini.

Su conocimiento en Venezuela ocurrirá a través de una nota sin firma aparecida en **El Cojo Ilustrado**, en 1909, sobre "El Futurismo de Marinetti", en donde se reacciona ante esta rebeldía con una leve sonrisa, calificándolo de obsoleto y reaccionario (Ibid., p. 20), y al igual que en otros países su recepción fue crítica y cautelosa. Sin embargo, Henrique Soublette en 1910 tomó una distancia crítica frente a Marinetti; se sabe, igualmente, que se discutió en el Círculo de Bellas Artes, que en 1914 Fernando Paz Castillo leyó poemas de Marinetti, traducidos del italiano por él mismo, y se da cuenta "de una fugaz referencia en un relato de Rómulo Gallegos, en 1911 (al parecer incorporado al Capítulo VII, Primera Jornada de la novela **Reinaldo Solar**) e, incluso, Job Pim le dedicó versos distanciándose del mismo. También se podrá agregar que este culto a temas tan estimados por esta proclama como la fábrica humeante, el aeroplano que viola el aire o el maquinismo, de alguna forma parecen ser evidentes en su obra dramática **El motor** (1910), en algunas expresiones de Mariano Picón Salas en sus escritos entre 1917-19, y en las de Arturo Uslar Pietri apoyándolo decididamente en 1927 (Ibid.), todo lo cual indica que Marinetti no fue un desconocido en Venezuela.

Convencido Marinetti y sus seguidores de la importancia de sus ideas en la escena italiana, proclamaron en 1915 un Manifiesto especial dedicado al teatro futurista en el que se elogia la eliminación de las viejas técnicas, favoreciendo las obras con cuadros breves, sintéticos, alógicos, simultáneos, como en el cine. Desde otro punto de vista, era el evidente rechazo público al realismo y la afirmación de que lo importante para ellos era la fantasía, la imaginación y los conceptos relacionados con la máquina. En esto, no hacía sino seguir las ideas de Alfred Jarry, las que luego se ampliaron en el tiempo con los movimientos del dadaísmo, surrealismo, expresionismo, incluyendo incluso las ideas de Antonin Artaud (1938), discípulo de Jarry. Estas líneas estéticas trascendieron su época, proyectándose hasta la contemporaneidad, llegando a Latinoamérica a fines de la II Guerra Mundial.

En 1927 se notará el efecto de las actuaciones de Arturo Uslar Pietri a favor de la Vanguardia. 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).

Revista Válvula (1928). El mayor peso de la vanguardia en Venezuela surge en 1928, cuando "pertrechados 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 fundan la **Revista Válvula**. 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:

> Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear. ... 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.
>
> Por otra parte, venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturas sin talento...
>
> 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 duple y múltiple)...

Uslar Pietri había comenzado a publicar sus primeros cuentos en revistas y periódicos desde 1926 y sus primeras obras de teatro **E'utreja** (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.

Por su parte, Miguel Otero Silva, siguió esta misma ruta, como poeta, para en 1939 publicar su primera novela, **Fiebre,** a lo cual seguirá su experiencia humorística en la revista **El morrocoy azul**, de la cual quedarán algunas piezas de teatro, junto a una experiencia similar con su gran amigo Andrés Eloy Blanco, con quien escribiría un exitoso sainete en 1942, ya mencionado. Dentro de los más jóvenes del grupo figuraba también otro escritor que deja su huella en el teatro, éste fue Guillermo Meneses, quien a través de la **Revista Elite** dio a conocer sus primeros cuentos en 1930, y luego, su importante contribución de obras dramáticas para la escena nacional.

Seremos (1926). Grupo vanguardista que surge en Maracaibo con similares orientaciones y al mismo tiempo que los de Caracas, aunque con una mayor sensibilidad social, debido a su cercanía a los centro de producción petrolera. Entre sus miembros destaca Ramón Díaz Sánchez, que además de novelista fue un relevante dramaturgo, apareciendo sus escritos a partir de 1926.

Todos estos escritores, adscritos a estas dos revistas más tarde fueron etiquetados en la vida cultural venezolana como la "generación del 28".

La dramaturgia de La alborada y La proclama

Durante los primeros tres meses del año 1909 se editó en Caracas la revista **La Alborada**, que en sólo ocho números formó lo que se ha denominado una

"conciencia" de generación de gran importancia en la literatura y el teatro venezolano. Unidos por su preocupación por la situación sociopolítica del país, el "dolor de la patria", sus integrantes tenían en esa fecha más o menos la misma edad: Rómulo Gallegos, 25 años; Julio Planchart, y Julio Rosales, 24 años; Salustio González, el último en incorporarse, y Henrique Soublette, 23 años. Este último, falleció prematuramente en Caracas en 1912, por lo que no tuvo la oportunidad del futuro para dejar mayores testimonios y reflexiones sobre esta revista.

Son numerosos los estudios que se han dedicado a desentrañar y a analizar el alcance de esta obra en el campo literario, pero muy pocos los que ha ahondado en los aspectos de su dramaturgia, como se propone esta investigación. Testigos de excepción del fin del régimen de Cipriano Castro, en diciembre de 1890, se sintieron llamados a intervenir en el destino de Venezuela para instaurar la libertad y la democracia. Esta alegría inicial poco duró. El gobierno que siguió afianzó la trágica dictadura gomecista e hizo que su voz fuera una oportuna y constante protesta intelectual.

El grupo comenzó por ser una simple reunión de estudiantes de la Universidad, en donde ensayan sus primeras experiencias como escritores, "repitiendo los esquemas de todas las generaciones literarias de nuestro país: rebeldía, franqueza a veces rudas, sinceridad en los postulados, revisión de valores, ansia de afirmarse en el escenario de la

creación literaria, búsqueda de nuevos horizontes, coraje en la pasión y decisión en el sacrificio que el cultivo de las letras impone" (Medina, 1963).

En este sentido, como ha señalado Rosales, los "alborados" caminaron siempre juntos, solidariamente unidos, con la esperanza en un mañana independiente. Bastaría leer el editorial de su primer número, titulado "Nuestra intención", para conocer sus ideas, en donde sugiere frases como "salimos de la oscuridad", "la presión de aquella negra atmósfera", "nuestro oscuro pasado", "nuestro silencio nos da derecho a levantar la voz", "al ver apuntar en su horizonte la alborada de la esperanza", "en la hora del despertar". En su número tercero, se incluye su lema "sustituir la noche por la aurora".

Hasta ese entonces el canon literario lo aportaba la revista **El cojo ilustrado**, en contra del cual apuntan en primer término los alborados, aunque en definitiva todos terminaron colaborando con esta revista. Resaltan en sus ocho números aparecidos de la revista, sus símbolos (comenzando por el título y por su lema) y el contenido de sus artículos dedicados a los ciudadanos con un hálito esperanzador, para que la aurora de 1909 no fuera defraudada. Así lo han interpretado, igualmente, la mayor parte de sus estudiosos.

En sus ocho entregas (128 páginas) se publicaron pocas referencias al teatro, pero estas son lo suficiente como para dar un marco de su pensamiento que pronto se complementaría con

obras dramáticas de todos ellos. En lo concreto, se publicó la obra **Homúnculos** de Pedro E. Coll, el cuarto acto de la obra **Brand** de H. Ibsen, relatos de Santiago Rusiñol, y cuatro notas sobre el teatro nacional, una en la que se califica a éste como "página de desastres … hay que hacerlo desde el principio, porque no hay nada, nada, nada, hecho en esta materia (28-02-1909, s. p.), y otra en la cual se critica la obra **Cuento de navidad** (1909) de Simón Barceló, expresando que "nuestro público no es difícil de contentar, tiene un gusto artístico grosero. Le basta a un autor, para el éxito, adular el sentimiento al espectador. Pasiones primitivas y violentas, ideas de honor, de valor, de dolor, en su más alto grado de romanticismo…" (21-03-1909, s. p.).

En 1910, Soublette anunciaba la reaparición de **La alborada**, comunicando nuevas ideas y destacando los grandes problemas del país, "incultura e ignorancia fuentes de todos los demás. Pauperismo – Abandono. Lujuria, Juego, Alcoholismo. Tuberculosis, Sífilis, Mortandad infantil. Y los remedios infalibles son: Cultura, Instrucción, bases del régimen salvador. Entusiasmo, Iniciativa. Economía. Moralidad, Temperancia. Higiene" (pp. 184-185). No existen más noticias sobre esta nueva aparición, excepto este anuncio.

La Alborada fue, sin duda, un proyecto audaz e idealista de un grupo de jóvenes que pretendieron constituirse en un relevo generacional, en el espacio

literario moderno, y desde ahora muy especialmente en el teatral. En su quehacer artístico queda la huella de un positivismo imperante que adhería al realismo y al naturalismo, que por lo demás brillaría hasta fines la primera mitad de la década del diez, todo lo cual despertó el interés por las grandes corrientes del pensamiento universal. Es en este período, precisamente, que surge el interés del grupo por el teatro, como bien lo expresa Jesús Sanoja (1998) al comentar este aspecto,

> Por las referencias se desprende una evidencia: este período, finalizado más o menos con la I Guerra Mundial, estuvo contaminado o purificado por una pasión teatral tan real y dinámica que superó a la que por la poesía alimentaba Salustio y por la narrativa Gallegos. Ni que decir Soublette, que en eso andaba fundamentalmente, pero cuya muerte se acercaba a pasos agigantados (p.10).

El fin de **La Alborada** fue preparado por orden del propio dictador Gómez, quien no estaba dispuesto a tolerar este tipo de publicaciones, como lo relata el alborado Julio Planchart (1944),

> El gobierno de Gómez no veía ya con buenos ojos la libertad de prensa y necesitaba un diario continuador de la labor de "El Constitucional" de Gumersindo Rivas, del tiempo de Castro; ya estaban hechos los arreglos para fundarlo y en breve apareciera. Entonces el Gobernador citó a los periodistas, los reunió y los increpó y les dijo cuáles eran las normas a que debían sujetarse en sus publicaciones y hasta uno de ellos, Leoncio Martínez, fue enviado a la cárcel. A la reunión provocada por el Gobernador asistimos Henrique Soublette y el que esto escribe, y al salir de la reunión ambos nos dijimos: "*La Alborada* ha muerto" (p. 23, nota 17).

Heredera directa de **La Alborada** fue **La Proclama**, la otra importante revista que siguió pasos similares de sus mismos directores, con fuerte énfasis teatral. El 29 de junio de 1910 circuló el primer y único número de esta revista, con artículos de los mismos alborados, todos de contenido cívico, como ya era una constante, y a la vez de corte modernista y antimodernista, con un combativo editorial de Soublette en el cual pugna por alcanzar "la revolución de las ideas". Este semanario no ha recibido atención alguna de la crítica y mucho menos de parte del teatro nacional, aunque su relevancia más significativa se encuentra en este propio hecho.

La Proclama reivindicaba su carácter de semanario de combate. En este editorial el autor dispara contra el lirismo de "las dormidas lagunas, los cisnes dormidos, los claros de luna, las visiones funestas, las vírgenes pálidas y las forma gráciles". En el mismo año en que surgía el Manifiesto Futurista de Marinetti, Soublette publicaba un poema, titulado **La nueva poesía**, con aliento futurista que rebatía aquel lirismo expresando,

> No; yo quiero cantar los esfuerzos humanos
> Coronados de éxito, fulgidos de heroísmo:
> Las conquistas que dotan al hierro de pies y manos!
> Las máquinas rápidas y trituradoras
> Y los automóviles fugaces y ufanos,
> Los acorzados, las locomotoras
> Y el milagro supremo: ¡los vuelos de los aeroplanos! (Sanoja, 1998, p. 442).

El semanario fue en realidad una verdadera proclama dirigida a los venezolanos, como lo expresaba su primer párrafo del editorial, "venimos a lanzaros una serie de proclamas de guerra". La guerra que preconizaban era la denominada "guerra de las ideas", explicada como la necesidad de "modificar, renovar las ideas, o mejor dicho: es necesario desarraigar y tirar lejos los tercos prejuicios, los positivismos interesados, y sembrar en su lugar ideas sanas, ideas serias, ideas fuertes. Las ideas, oídlo bien, son las únicas, las únicas semillas que pueden desarrollarse y florecer y dar frutos para el mañana" (Sanoja, 1998, p. 433).

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Gallegos comentaba en su artículo "La herencia de Alonso Quijano" cuál debería ser la función de los poetas nacionales, siguiendo el ejemplo de aquel Caballero andante que se echó al mundo agitando banderas y voceando proclamas, "no son poetas solamente los que escribe en verso, sino los que viven en verso, y en verso viven todos los que combaten por generosos ideales" (Ibid., p.437).

Igualmente, el semanario hace un reconociendo de su antecesora revista, "el espectro de **La alborada**, que también siguió el ejemplo anterior cabalgando su Rocinante por el mundo, pero que "confiado en que los caballeros andantes son bien recibidos y alimentados donde quiera que llegan, salió con muy poco dinero en sus alforjas… y se murió de hambre" (Ibid., p. 445).

El aspecto más significativo de este número único del semanario fue que otorgó una sección especial a las actividades teatrales que realizaban sus integrantes, las que se presentaron como en forma destacada bajo el título de "Para la biblioteca de la

gran confederación cervantina", y en la cual detallan su proyecto teatral en progreso,

> Próximo para entrar en prensa está el volumen intitulado
> TEATRO VENEZOLANO, que contendrá:
> El informe sobre el Teatro Nacional Venezolano
> EL MOTOR: drama en tres actos de Rómulo Gallegos.
> EL PUENTE TRIUNFAL: drama en tres actos de Salustio González, y
> LA SELVA: drama en cuatro actos de Henrique Soublette (Ibid., p. 440).

En las siguientes páginas de esta investigación se revisará la dimensión teatral de este grupo significativo de dramaturgos que desde muy temprano iniciaron cambios abriendo las posibilidades a nuevas tendencias del teatro venezolano.

Salustio González Rincones (seudónimo Otal Susi, 1886-1933). Dramaturgo, poeta y ensayista, estudió ingeniería en la Universidad. Su producción dramática es extensa, en la cual Sanoja (1998) y Villasana (1969/79, Vol. 2) mencionan las siguientes piezas: **Junto a la cordillera de Los Andes** (escrita en 1907, también denominada **El crepúsculo**), **Las sombras** (estrenada en 1909), **Naturaleza muerta**, comedia dramática (escrita en 1910 y estrenada en 1914), **El alba** (escrita y publicada en 1909, estrenada en 1950), **El puente triunfal** (escrito en 1909/10), **Gloria Patria** (escrita en 1918), **Bolívar, El Libertador** (escrita en 1913 y publicada en 1943), **La Gracia de Dios** (estrenada en 1912) y **Mientras descansa** (publicada en 1910), estas últimas dos no

mencionadas por los críticos y la última aparece firmada sólo por González, sin contar con la colaboración de Soublette a que alude Sanoja (p. 455); mención aparte merece la pieza que aquí se denomina **Ferrer** (escrita en 1911), que se comentará más adelante. Hasta su salida de Venezuela en 1910, rumbo a España y luego Francia, González escribió sus más relevantes dramas, algunos de ellos conocidos y comentados por la crítica.

Su primera obra estrenada, en 1909 en el Teatro Caracas y por la Compañía de María Diez, fue **Las sombras**. Es este un drama sobre el bacteriólogo Rafael Rangel (1877-1909), estrenado a menos de dos meses de su suicidio, quien sufrió el impacto en su situación personal producto del cambio político de Castro a Gómez. Definido por su autor como un "drama alteico" en cuatro actos, adjetivo sonoro obtenido por la contracción de los vocablos anteico (de gigante) y voltaico (de la chispeante energía eléctrica). También explica Sanoja (1998) que derivaría de "altea" (del latín althaea), género de las Malváceas, malvas, malvinas... uno de los nombres que el poeta da a su madre (p. 56), referencia presente en sus dramas.

El personaje principal de esta pieza es Marcelo Campos, nombre que adopta para Rangel. El primer acto se realiza en un laboratorio biológico, abandonado, en donde es aceptado el bachiller Marcelo Campos, mulato, paisano del General León Valera, Ministro de Sanidad, quien una vez le curó

una herida, razón por lo cual ahora lo incorpora para estudiar medicina, por sobre la oposición del director y del profesor del instituto. Este laboratorio también sirve como salón de clases para los estudiantes de medicina aceptados por el instituto, todo lo cual da un ambiente de estudios constante a lo largo de gran parte del drama. El plan de los directivos es el de preparar exámenes difíciles que no podrá pasar Campos, con lo cual "lo remitiremos a su pueblo... aplazado... " (Sanoja, 1998, p. 162). Campos acepta trabajar en el laboratorio sin percibir sueldo, pero como ha servido de enfermero en luchas de caudillos, junto al General Valera y es de su interés la medicina, ha podido estudiar en libros que pidió a Paris.

El segundo acto se da siete años más tarde en el mismo escenario, pero ahora todo está limpio y Campos es el instructor, no graduado, de un grupo de estudiantes. Sus oponentes son el doctor Torres y el doctor Jaúregui, directivos del Instituto, que siempre lo hostigan. En el acto tercero se descubre que la peste negra llega a la ciudad y es necesario implementar medidas, es el momento de usar la vacuna que Campos desacubrió, pero al gobierno no le conviene, "la epidemia estorba" (Ibid., p. 208). De nada sirve el discurso ético de Campos, "¡hasta cuando doblan el cuello ante esa infamia! (p. 214). Al pedírsele tranquilidad, aparecen las sombras en Campos, "PATRIA. ¡Lucharé solo! ¿Lo mereces tú, Patria? Que la epidemia te devaste... lo mereces... quédate desierta (Viendo la foto de Laura, que saca

del bolsillo) ¡Tú eres una sombra en mi vida!... Ellos son gruesas sombras... Madre, tú eres otra... ¡Cómo la Patria está llena de sombras!" (p. 219).

En el acto cuarto, con la misma decoración, Campos es destituido. El poder ha actuado, "¡Se ha puesto de punta con la causa y, el gobierno es Gobierno" (p. 245). Luego de diez años nada tiene y su trabajo lo ha absorvido tanto que ya no tiene a donde ir, sólo hacia el encuentro con su destino,

> ¡Ya no hay nada! ¡Sombras negras... sombras negras que me persiguen... odio... suspicacia... ¡traición!... ¿Qué espero ahora? ¡Ah! (Va hacia el armario y coge un frasco. Toma una copa de la mesa, la llena y se queda un instante viendo el contenido). ¿Y ahora? Se van todos: Laura, mi madre... Sí, mi madre, ahora (Excitado) el brindis que faltaba... el que olvidé madre madre... ¡por ti, madre, por ti! (Alza la copa y apura el contenido, yendo hacia la mesa). ¡Qué amarga está la muerte! (Se acerca a la mesa). ¡Y qué dulce será el reposo! (Se apoya en un taburete alto, frente a la mesa tambaleándose con gesto de dolor). ¡Madre: ya me voy... Sombras ya me voy hacia las sombras! (Cae al suelo) y baja el telón lentamente (p. 250).

La crítica de la época recibió bien esta obra, expresando que "se había revelado un escritor de primera fuerza que habrá de conquistar éxitos muy lisonjeros en el amplio y difícil campo de la literatura dramática" (Sanoja, 1998, p. 5). La pieza tuvo un prólogo hecho por su compañero Soublette en el cual éste manifiesta "lo que la patria padece, y viene desde ha largo tiempo enferma, es verdad amarga, que no sólo se puede decir, sino que se debe proclamar... Váis a ver **Las sombras** y sentireis pasar

muchas sombras sobre la bella mentira azul de nuestro cielo... Váis a ver pasar las sombras que, una a una, han devorado tanta estrella de nuestra noche..." (p. 158).

Como quiera que esta crítica lo dijera, es evidente que la obra expone el conflicto de un individuo excepcional frente a un medio hostil en el cual debió actuar, con ribetes de tragedia, porque a medida que avanza el drama y obtiene logros para combatir la peste negra, el poder lo va aniquilando hasta exterminarlo. La metáfora de las sombras y de la peste que van invadiendo la escena es la que debe hacer pensar sobre la lección que va a dejar. El autor pareciera dejar la reflexión de que se debe pensar para cambiar el pensamiento.

En **El puente triunfal**, escrito entre 1909 y 1910, es también un drama alteico en tres actos, dedicado a sus compañeros alborados. Igual que en su drama anterior la escenografía es el interior de una casa antigua de la época de 1900 muy tradicional, con aguamanil y espejos, papel generador de hidrógeno, lápiz, jazmines, pascus azules, postal, ramo de palma bendita, paño de mano. El primer acto se denomina "las últimas pascuas"; el segundo, "como lo ciegos"; y el tercero, "el puente triunfal".

Esta extensa pieza, con fuerte énfasis literario, de factura poética y simbólica se centra en una familia tradicional caraqueña conformada por la madre, Doña Beatríz de Olmedo, viuda; sus hijos

Roberto y Clemencia, y el novio de ésta, Andrés. En su vida tranquila, calmada, religiosa, ahora surge la actividad y el ruido, "¡cómo no alegrarme viendo el puente, que hace días no exitía, ir creciendo..., creciendo, como un gajo que se desarrolla sobre el río!" (Sanoja, 1998, p. 256). El puente, en palabras de la hija, acortaría el camino para ir a la iglesia, pero la madre que es un actante oponente dirá que ya estaba acostumbrada y que echará de menos la caminata. Andrés es el ingeniero que construye el puente. Planchart decía que González no se había graduado de ingeniero "porque al pretender escribir la tesis para obtener el grado, ella, que iba a versar sobre la construcción de un puente, se le convirtió en un drama" (Ibid., p. 17).

El problema que se plantea en la pieza para esta familia peculiar es el enfrentar una nueva vía para sus vidas. El puente implica el progreso y esto ha trastocado sus valores completamente, ver el mundo, dejar a la madre, su fuerte apego religioso, y mientras éste se va construyendo van enfrentándose a sus propias vidas y una clase social se va hundiendo, "¡el puente ha roto esa monotonía pero temo que pasen años de agua bajo de él, y entre poco a poco, en el fondo de tristeza y disgusto que oprime nuestra vida! (p. 261). Su vida como prisioneros de una misma culpa se enfrenta al puente, ¡por la misma culpa: la gana de ser libres!" (Ibid.). Al final, Roberto recapacita frente a su cuñado Andrés sobre la decisión que nunca tomó,

> Tú si vivirás feliz ¿Verdad, Andrés (Dirigiéndose al busto) que vivirá feliz? Una vida, un horizonte, un camino, el mismo del hogar... ¡Qué feliz tú, Andrés! Que echaste tu senda bajo las constelaciones de otros cielos, y yo, sólo la luz de la Vírgen, que hizo milagros difíciles y no pudo hacer el de mi vida! ¡Antes de que se pasara la hora! (Ibid., p.253).

La obra **Mientras descansa** (sólo publicada en 1910), es un drama alteico que consta de un solo acto. Su escenografía es un salón empapelado de color claro descrito con mucho detalle, así como también las numerosas acotaciones que orientan la puesta en escena que el autor pensó. Sus personajes principales conforman una familia muy tradicional, compuesta por la abuela, los padres, un nieto, unas niñas y una loca. Como ya se venía observando en la pieza anterior, en esta la intriga es también un tanto elusiva y en vez de estar esbozada como punto de inicio de las acciones y tramas secundarias, en este caso se va exponiendo poco a poco durante todo el desarrollo de la pieza hasta culminar concibiéndola sólo cuando la pieza está por culminar. En efecto, ésta gira en torno a la abuela que siempre estará cosiendo su viejo vestido de novia y esperando que llegue Daniel, el abuelo ya muerto,

> Clara : (A María Luisa) Pobre abuela.
> El nieto: (Levantándose) Ya no ve (Deja el libro en la silla).
> Clara : Pero todavía cose. (A María Luisa) Se ha empeñado en coser el vestido con que se casó!...

El nieto: Amarillo está ya…
Clara : (Horrorizándose) Y no reza por estar componiéndolo… Se la pasa diciendo que él va a venir. (El nieto se pone a ver por la ventana izquierda).
M. Luisa: ¿Quién?

Clara : el abuelo (González, 1910, p. 54)

Esta idea se irá develando a lo largo de un texto conciso, sugerente, sin dejar de ser ágil, con audaces insinuaciones en torno a lo religioso y a lo profano en los diálogos entre la abuela y la loca, creando atmósferas que se podrían señalar como típicas de la comedia chejoviana, es decir, mostrando una realidad ambigua en que cada personaje sigue su rol casi independientemente de los otros, lo cual induce a la risa, a lo cómico, como es ver a estos personajes tan disímiles en sus comportamientos y actitudes (como son la abuela que vive en el pasado, la loca y el nieto que juega) sin entender la tragedia que simultáneamente envuelve a la abuela y a la loca. Esto crea una atmósfera especial, alucinante, definitivamente teatral, como al final con un diálogo imposible entre la loca y la abuela ("tampoco tú me comprendes…", Ibid., p. 57).

Luego de las celebraciones de navidad, los invitados se alejan y este es el momento en que se termina de develar la trama. La loca anuncia que alguien viene a la casa, vestido de negro, entonces la muerte da inicio al encuentro de los abuelos y al

recuento de una nueva historia, pero este es ya el fin de una experiencia de un realismo categórico,

> La abuela: (Casi con temor) Por fin… (Se levanta trabajosamente).
> La loca Otra vez las mariposas! Negras!...Negras!... Negras…
> La abuela: (Lentamente) Ven… ayúdame… a… poner… el… velo… Aquel de hace… años… y también el vestido… de... novia… (Se pone el velo trabajosamente).
> La loca : (Sosteniéndola) ¿Pero qué le pasa?... (Trata de llevarla al sillón).
> La abuela: No… No me sientes… Él ha en… tra… do… (Lentamente) Da…niel!… (Sin fuerza se reclina sobre la loca) (Ibid., p. 57).

Con respecto al drama **Bolívar, El Libertador**, estrenado sin fecha determinada según Villasana (1969/79 Vol.2, p. 419) y cuyo texto no se encuentra disponible, Sanoja (1998) comenta que "el tiempo ya había avanzado demasiado como para recuperar el dominio de una técnica tan bien manejada en **Las sombras"** (p. 5). El mismo González explicó el nacimiento de este drama, "ha sido lento y su elaboración tiene dos partes distintas: una incosciente y otra consciente. La primera que va desde mi niñez hasta que conocí en Caracas a Pulcherio López, un mejicano que representaba en la Compañía de María Diez, cuando estrenó **Las sombras**" (p. 23).

La historia de la obra **Ferrer** no está exenta de vicisitudes. El día 5 de Octubre de 1909, Salustio

Gónzalez Rincón leyó en el recién creado diario *El Universal* una noticia que le había llamado la atención durante semanas, era ésta sobre el juicio al anarquista español Ferrer y su fusilamiento en Barcelona. Ese día el periódico narraba con lujo de detalles la presunta implicación de éste en los sucesos de Barcelona, cargados de violencia y terrorismo. La policía, según la noticia, alegaba que en el allanamiento de la casa de Ferrer habían encontrado documentación clave que lo comprometía en esos atentados y en el que se había perpetrado contra la familia real en Madrid. El llamado anarquista encontrado en casa de Ferrer finalizaba con las arengas "¡Arriba, pues, nobles y valientes corazones hijos del Cid! ¡No olvidéis que corre por vuestras venas sangre española! ¡Viva la Revolución! ¡Viva la dinamita!" (Sanoja, 1998, p.4).

El contexto teatral venezolano de aquel tiempo, 1909, era un fiel reflejo de todo lo que ocurría en el país, el tiempo "transcurría entre alabanzas a Gómez y la campaña de las sociedades liberales y los reaccionarios anticastristas a favor de su candidatura" (Ibid.). Salustio González ya era un dramaturgo conocido y de éxito, al igual que el resto de sus amigos y compañeros de aventura en **La Alborada**. En ese ambiente ellos no pensaban sino en emigrar, como de hecho lo hicieron tres de ellos. Salustio González fue el primero y salió hacia España a fines de 1910.

En su correspondencia con Gallegos (4 –11-1911), éste le comentaba "aquí, esto lo sabes tú demasiado, aquí no hay posibilidad de vida para nosotros. No se te ocurra venir, ahora ni nunca, si se llega el caso muérete de hambre por allá, que es mejor que vegetar aquí", o bien como expresó a su ida Soublette, también dramaturgo, "va uno. Los demás nos iremos yendo poco a poco, uno a uno, como él se fue..." (ibid., p. 17). El segundo en irse fue efectivamente Soublette. Años más tarde, Picón Salas escribiría sobre esto mismo aspecto, "de haber permanecido en mi país de origen, la política, la sífilis y el aguardiente me hubieran liquidado" (Ibid., p.19),

González permaneció en Barcelona un par de años y desde que se instaló allí su idea fija fue la de escribir un drama sobre lo que había leído de Ferrer, tema que copó gran parte de la correspondencia con sus compañeros alborados. Este drama, sin título, será denominado en esta investigación **Ferrer**. En correspondencia de mayo de 1911, Gallegos comentaba a su autor sobre el avance del drama: "el asunto y el plan que me explicas en tu anterior me parecen muy bien. Creo, como tú, que ese drama podrá ser un éxito inmediato. Por supuesto tú estás dedicado a él". Por su parte, Julio Planchart también le hacía similares comentarios sobre la obra aún sin nombre, "... pasando por *Germinal* ha llegado a ser *El sembrador*... *El sembrador* es un bonito nombre de mucho más amplitud que *Germinal* o *La escuela Libre.*

De las escenas cuyo resumen me mandaste nada tengo que objetarle", con lo cual ahora se sabe que el drama pasó por varios nombres, todos de una u otra forma relacionados con la problemática de Ferrer. González, aún así, pensaba que el tono de su obra era muy melodramático, ante lo cual Planchart lo consolaba o entusiasmaba diciéndole, "no te importe, ¿qué es Shakespeare sino un melodramático?; quítale a **Macbeth** o a **Hamlet** la poesía y la belleza de sus intenciones y lo genial que hay en ellas y déjalos desnudos, en argumentos solos, y serán melodramas" (Ibid. p.13), aunque también le observaba (4-11-1911) lo inadecuado que era escribirlo tan largo, en seis actos, como proponía el autor.

En Abril de 1912, cuando González ya se había residenciado en París, el pintor Rafael Monasterios, otro de sus amigos con el que vivió en Barcelona, le informaba de los problemas policiales que él había tenido por causa de su amistad con Ferrer: "recibí tu carta fecha 29 de Marzo, y la rompí pues quería despistar tu nombre y tu dirección del asunto en que me encontraba. Suponte [quiere decir, imagínate] que al salir de aquí (de la casa) acompañado por casualidad por Ferrer, y dirigirme al taller, fui detenido por un policía secreto (cerca de la Rambla). Cuando era conducido a la policía miro hacia atrás y veo que traen a Ferrer también ... después de cuatro horas de incomunicación en mi calabozo o yo no se que vaina, fui conduicido al juzgado". El pintor

Monasterios era sospechoso de sostener contactos con el grupo anarquista de Ferrer y por eso lo vigilaban. Día antes (1-3-1911), le había informado de la venta de algunos de sus libros y el advertía que "yo escondí todos los que eran anarquistas y socialistas".

Otros artistas y personalidades venezolanas estuvieron también con González en Barcelona, como Guillermo Salas o el mismo Soublette, y todos han comentado sobre esta obra. Salas, por ejemplo, afirmó que efectivamente escribió el drama, "se hizo presentar a la familia de Ferrer. Su vigorosa voluntad le abrió todas las puertas. Encontró aunténtica documentación. El drama avanzaba, pero sus frecuentes vueltas a la casa de Ferrer inspiraron sospechas a las autoridades, y ya terminada la obra, cuando iba a estrenarla, recibió insinuaciones de abandonar España" (Ibid,. p.14).

Por su parte, Soublette, quien se encontraba en Barcelona (1911) le escribió a Gallegos que escuchó de boca del mismo González la lectura del drama, y su comentario fue directo, "no me gustó. En primer lugar, me parece que el drama se resiente de `espíritu utilitarista`, en segundo lugar, no encontré en él ni una escena, ni una palabra sentida, espontánea. Todas las figuras son personas-ideas, hombres-discursos. Es una buena síntesis del caso político, una crónica muy documentada de ideas; es como el plan ideológico de un drama, al cual le falta aún la poesía, la vida, la realidad... va a llevar el drama al teatro

Apolo (una especie de teatro Cervantes aquí)" (pp. 228-229).

Desafortunadamente, aquí se perdió el rastro de la obra y con ello, su significación. Lo más que se podrá decir es que, según esto, el texto fue escrito, pero se perdió y nunca más fue vuelto a mencionar o encontrado. ¿Quién fue en derfinitivas Ferrer? – Como suele acontecer con la historia de los subalternos, este personaje no está bien caracterizado en las historias oficiales españolas y ha sido necesaria la opinión de un especialista en el tema, como el Dr. Cecilio Mar-Molinero (1999), de la Universidad de Southampton (Inglaterra), para aclarar la relación Ferrer-anarquismo,

> Don Francisco Ferrer Guardia, profesor anarquista español (1858-1909) introdujo la escuela moderna en España, una invención de la revolución francesa, una especie de escuela de formación profesional, destinada a aprender cosas útiles que sirvieran para encontrar trabajo, y de la cual ya habían antecedentes en Barcelona. Un profesor de la escuela moderna, Mateo Morral, lanzó una bomba a la carroza real el 31 de Marzo de 1906, justo después de la boda del rey Alfonso XIII, y aunque el rey salió ileso, desde entonces el gobierno comenzó a perseguir a Ferrer. En 1909, cuando se sublevaron los soldados que tenían que ir a la guerra en Marruecos (la guerra de los banqueros), y quemaron todas las iglesias y conventos de Barcelona, conocida como la "semana trágica", le echaron la culpa a Ferrer, como autor moral del levantamiento, aduciendo que había envenenado la conciencia del pueblo al impartir educación atea, aunque durante ese tiempo Ferrer había permanecido en Francia. Aún así, lo hicieron preso, lo torturaron y lo fusilaron

> en el castillo de Montjuich. Pero, cuando esto se conoció completamente, hubo una gran campaña en su favor por toda Europa, que concluyó con la caída del gobierno.

También es conveniente recordar, para aclarar el segundo lema, que durante la comuna de París y ante el ataque masivo del ejército francés, los comuneros fueron obigados a salir y en su retirada fueron quemando los edificios y propiedades de los nobles y privilegiados. Desde entonces, el petróleo quedó como el estereotipo de la revolución comunista en España, y la publicidad que se hizo de esto invocaba que éstos eran unos salvajes, cuya única intención era quemar con petróleo las propiedades de las clases decentes, época en que se estableció el anarquismo en España, y con él llegaron las acciones directas, las bombas y los actos de terrorismo. A comienzos de 1900, por tanto, la clase obrera era sinónimo de petróleo y dinamita. De ahí viene el grito de viva la dinamita (idea que fuera también tomada por A. Camus al final de su novela **L'etranger**).

Otra coincidencia a destacar es que "semana trágica" también se le llamó a la que precedió al ascenso de Gómez a la Presidencia, en Diciembre de 1908, y durante la cual en la Plaza Bolívar, frente a la Casa Amarilla, que era la sede del Gobierno, se convirtió en una gran concentración de multitudes y protestas en contra de Castro. Tal vez, todas estas analogías pudieron haber estado contenidas en la

obra **Ferrer**, lo que efectivamente habría constituido un contenido de alta significación, tanto para España como para Venezuela.

Salustio González permaneció en Barcelona hasta 1912, y debió salir para Paris por los problemas que se comentaron cuando intentó poner en escena la obra. En 1914, abandonó el drama, y desde 1915 se dedicó a la poesía, a la pintura y muy especialmente, a la diplomacia. Quedaban atrás sus dramas de intención social, y el inicio del teatro nacional que se había dado con su obra **Las sombras** (1909), en Caracas. Hasta aquí había llegado su explosiva rebeldía y combatividad desde aquellos días no tan lejanos de **La Alborada** y **La Proclama**, o los de su transición en Barcelona. Dejó de lado sus textos sobre Ferrer, el rescate de la huella de la escuela moderna del genial pedagogo español, sus ideas sobre el anarquismo, la rebelión barcelonesa y el socialismo, que fueron las primeras ideas políticas claras y definidas en el teatro venezolano.

Habría que decir también, que su pieza **Las sombras** ha sido considerada "la primera obra del teatro nacional que subía a nuestra escena" (Sanoja, 1998, p. 16). Igualmente, esta obra se considera que muestra una "nueva sensibilidad" que será continuada por **Mientras descansa**, motivo por el cual Barrios (1997) ubica a este autor dentro de una sección que titula "los raros", dedicada a este autor y a Coll, que produjeron obras "de especial relevancia

por su alejamiento de las normas imperantes" (pp. 45 y 64)

Henrique Soublette (seudónimos H. de Arauco B. y Henrik Ettel Buos, 1886-1912). Es este, tal vez, el dramaturgo más desconocido del grupo alborado y, sin embargo, fue el de mayor brillo en lo referente al teatro, porque fue al que decididamente siempre se le reconoció como un autor teatral. Soublette fue, igualmente, el de la idea inicial para crear **La alborada**, así como también de otras revistas culturales de su época. De hecho, las fechas de la mayor parte de sus obras (incluyendo las inéditas) se corresponden con la de su profusa escritura, casi incontrolada, no sólo de teatro sino también de poesía, ensayo, cuentos, novelas y dibujos que realizara este joven creador.

Una repentina enfermedad que no tenía cura en aquella época (bilharzia) lo aniquiló mientras se encontraba en Santa Cruz de Tenerife, en 1912. Este hecho creó una difícil situación con su legado literario. En efecto, su familia más cercana creyó ver en su partida una suerte de castigo de Dios por su declarado ateísmo. De esta forma, su hermana entregó a su amigo Julio Planchart todos sus papeles literarios con el fin de que los quemara, cosa que éste no hace y que, muy por el contrario, los guarda celosamente en secreto, los cuales permanecerían ocultos en esta familia por más de sesenta años hasta que fueron donados a la Universidad Simón Bolívar,

conjuntamente con el archivo del mismo Planchart (Alemán, 1985, p.15).

Por esta razón, hasta ahora, muy poco se conoce su obra, la cual luego de bosquejarla brevemente en esta investigación se constituye en tarea indispensable para entender el futuro del teatro venezolano. Al sólo ordenar su producción dramática se llega a contabilizar no menos de veinte obras de teatro, todas escritas entre 1905 y 1912 (hecho este que establece una extraña y curiosa similitud con el gran dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez, quien también aquejado de otra terrible enfermedad de la época, en el corto período que va entre 1903 y 1907 produjo 4 obras mayores para el teatro latinoamericano). En este sentido, de los títulos investigados, surgen tres fuentes principales para su reconocimiento: (1) las obras recogidas en el catálogo general de sus obras, incluyendo guiones cinematográficos, que son más de veinte; (2) las que él mismo Soublette calificó como teatro, que son ocho piezas, en 1910; y (3), las que no son mencionadas en ninguno de los dos catálogos anteriores y que esta investigación obtuvo de diversa revistas culturales de la época, las cuales contabilizan cuatro obras. Toda esta relación de su poética no hace sino vislumbrar que se está ante la presencia de un autor de alta factura.

Dentro del primer grupo de obras se pueden mencionar, entre otras, las escritas en 1905, **Allá entre ellos** y **El odio del viejo gañán** (drama

cinematográfico); de 1908, **El brujo** (cuento dramático en tres actos), **El crepúsculo** (tragedia heroica en seis actos, que algunos críticos indican que escribió en colaboración con González) (sobre esta obra ver: Sanoja, 1998, p. 451-454 y Soublette, 1986, p. 210); de 1909, **Los del mañana** (tetralogía del fracaso, revista dramática en cuatro actos), **Como en sueños** (comedia en cuatro actos) y **La selva** (drama alegórico); de 1910, **Los inconscientes** (cuento dramático), **sin título** (drama en cuatro actos, cuyo personaje principal es Aurora); en 1912?, **Hacia la mar sin orillas**; Sin fechar quedan, entre otras, las siguientes obras: **La pesca** (drama en tres actos), **El sol de frente** (comedia) y **Regeneración** (farsa carnavalesca en un acto).

En el segundo grupo, esto es, las obras que el mismo autor catalogó como teatro, y que las agrupó en seis volúmenes, se pueden mencionar las siguientes, algunas de las cuales repiten las anteriores: **La conquista del centro** (comedia en un acto), **El príncipe deseado** (comedia en dos actos), **El pesebre** (comedia en un acto), **La Nereida** (comedia en tres actos), **La casa del maestro** (drama en cuatro actos), **Comedia de amores** (drama en cuatro actos) y **Hacia la mar sin orillas** (1912?, drama en tres actos), **El brujo** (drama en tres actos), **La blanca** (drama en dos actos) y **La estrella** (drama en tres actos). Estas tres últimas obras conforman su trilogía **El alma asombradiza**. Entre los guiones cinematográficos se

conocen **El tesoro del tirano** y **El odio del viejo gañán**, ambos sin fecha de escritura.

En el tercer grupo de obras, vale decir, las encontradas fuera de estos dos catálogos ya mencionados, se encuentran **La vocación** (publicada en 1910), **Verde y azul** (publicada en 1910), **El pan y el sueño** (publicada en 1921), **La proclama** (s/f) y **Comedia de ensueños** (publicada en 1911) (Soublette, 1986).

La obra **La vocación**, drama en una sola escena, tiene como escenario el cuarto de trabajo de Lucio Lloreda, reconocido poeta, dramaturgo y periodista quien recibe la visita del señor Emérito Robles, quien viene a visitarlo de la provincia y que aparte de dedicarse a labores agropecuarias también es poeta y publica en una revista literaria denominada **Pluma Azul**, "el ideal de Yumaco". Debido a esta coincidencia ha viajado a la fría capital "a hecerse literato", es decir, ser un literato profesional (Soublette, 1910a, p. 85). De inmediato surge en el agudo Lloreda la idea de conocerlo más y de comparar el beneficio de una y otra actividad, efecto que le permite al autor evidenciar su conocimiento del teatro moderno universal,

> Robles: Sí, señor,… pues: yo me siento más atraído por las bellas letras…
> Lloreda: Aquello también es muy bello: la vida física, el pastoreo, y luego… lo productivo, caramba!
> Robles: Y usted que es del oficio, no me cree que las letras sean productivas?

Lloreda: Pues… le diré: de ser sí lo son… Ahí tiene usted a Zolá, que hizo un gran capital; Visen hizo algo también… y así otros

Robles: Pues eso es lo que yo quiero: salir de aquella medianía del pueblo, para hacerme una carrera… A usted qué le parece mi idea? (Ibid., p.85)

Será, natural, por tanto, que prosiga un agradable diálogo a través del cual Lloreda va explicando para asombro del ganadero, todas las cosas del acontecer cotidiano y de conocimientos que debería tener un poeta, como lo muestran las experiencias de grandes autores como Virgilio, Fausto, Werther, Herman y Dorotea, momento además, que aprovecha éste para explicarle lo que para él es un poeta,

Lloreda: Eso y mil cosas más para ir empezando; y para comenzar a ganar unos pocos centavos, si acaso! Los poetas, me parece a mí que deben cantar su época, si quieren ser algo, y nuestra época es sumamente compleja. Ahora, no es eso todo: lo peor es que dado que todo eso se conozca ya al dedillo, falta lo más difícil: tener talento. Sin embargo, no hay que desanimarse; trabaje usted,
estudie; usted es joven y el provenir es suyo… (Ibid., p. 86)

Como podrá comprenderse, después de estas explicaciones tan explícitas y hasta cierto punto pícaras, con el fin de probar la vocación del ganadero, éste recapacita sobre su idea a lo cual se suma Lloreda explicándole también lo necesario que

para el país es tener también hombres de trabajo en el campo como él. El final viene dado por la despedida de ambos, cerrando el ciclo de la visita. La gestualidad que sigue y completa esta final son los que le dan no sólo una gran teatralidad a éste, sino que también la intencionalidad de la pieza, "(Lucio Lloreda vuelve a coger su revista sonriéndose de una manera un poco irónica pero un poco bondadosa). Y cae un telón que representa la pampa inmensa, desierta, con tres o cuatro reses flacas en primer término… y una aurora enferma en el horizonte!" (Ibid., p. 87).

En **Verde y Azul**, drama incluido en sus *Cuentos dramáticos*, también es un drama en una sola escena. En este caso, es el encuentro de dos personajes, El llanero y El patrón de mar, quienes se reúnen en el malecón, frente al mar, rodeado de barcos que circulan alrededor de ellos. El llanero que procede de lejos busca un albergue en donde quedarse y el marino le indica uno cercano que conoce. Así se inicia un diálogo entre ambos en que se comparan lo llanero y lo marino, "su caballo de usté; y usté dirá que er caballo mío es mi embarcación" (Soublette, 1910b, p.468), aunque también se señalan las semejanzas, "en la miseria" (Ibid., p. 469). Tal vez, la parte más delicada le corresponde al llanero quien, probablemente por su mentalidad, entrega pensamientos más íntimos sobre su vida,

> Llanero: Pero no tengo una casa onde pará un solo día, ni una boca que me bese la mano, ni una

> persona que rece pol mi… Yo ando solo, como l'armaen pena, por los caminos… Un día pueo quedarme pa siempre en mitá e la sabana, sin que haiga naiden que sarga a buscarme… sin que haiga quien piense, tan siquiera: Qué se habrá hecho de aquer probe judío errante! (Ibid., p. 469).

Tal vez, en donde más se observe su preocupación cívica y crítica de la situación del país sea en su cuento dramático **Los inconscientes**, escrito en 1910, obra que se desarrolla en un hotel de un balneario europeo, razón por la cual los primeros diálogos son en idioma francés. Ahí vive exiliado El general, quien es visitado por El doctor, hombre joven, pobremente vestido, quien apenas lo ve le expresa muy serenamente, "General, yo venía a matarlo a Ud." (Soublette, 1986, p. 116). Como corresponde al estilo de desarrollo de sus dramas, este parlamento da paso a un sereno diálogo en el cual el general lo invita a sentarse y a contarle por qué tiene esa misión y que le hable con franqueza

> El doctor: Yo lo acuso a Ud. General, de haber hundido y deshonrado a mi patria.
> El General: Ya, ya; siempre lo mismo; siempre la misma miopía… hundido, deshonrado a la patria…; y son precisamente los intelectuales los que lo dicen! Miopes! …hundido, deshonrado a la patria; ¡qué saben ustedes lo que yo he querido hacer! Ustedes les dan esos nombres a los remedios heroicos que yo he empleado, porque son incapaces de concebir los grandes caracteres, porque son incapaces de apreciar los grandes medios de acción; porque

son débiles y cobardes como mujeres
(Ibid., p. 117)

El diálogo se conduce entre acusaciones y respuestas que devuelven los argumentos, para llegar a concluir que ambos han sido cómplices en hundir a la patria, situación que pone al doctor en su final estocada, mientras el general se ha dormido, "yo quizás salga de aquí a suicidarme… pero antes debo matarlo a Ud. General… ¡General! ¡General! ¡Despiértese! Yo debo matarlo a Ud.!", a lo que éste responde con voz apagada y torpe, "¡no seas marica, hombre!" (Ibid., p.121).

En otras obras, como **La selva**, no encontradas, se cuenta con el juicio de Planchart quien la leyó y expresó que "hubiera tenido un éxito extraordinario si hubiera podido ser representada", impedido por su fallecimiento (Soublette, 1986, p.14), aparentemente con implicaciones contingentes, la que según comenta Salas (1967) rechazó el actor Francisco Fuentes en 1910 porque "no quería inmiscuirse en asuntos políticos" (p. 108). A su vez, en **La Blanca**, obra publicada en 1922, Barrios (1997) encuentra "aires de vanguardia", especialmente por su simbolismo y atmósfera enigmática, que encierra a sus personajes el carbonero, el viejo de la barba y los buscadores de flores que se encuentran a la caza de la flor blanca, que describe un estilo "realista, cercano a las divagaciones existenciales el absurdo" (p.77).

A pesar de lo exuberante de su producción dramática y, debido a su enfermedad, Soublette se

traslada a Barcelona en 1911, en donde se aísla y pierde contacto con sus amigos alborados, con los cuales sólo se comunica en forma epistolar, reclamándoles sus respuestas: "caen las hojas. Me duele la barriga y ustedes son unos canallas" (Ibid., p.228). En correspondencia dirigida a Planchart y a Gallegos, de fecha 22 de Noviembre de 1911, les confiesa su decisión de dejar el teatro,

> Por ahora, tengo sólo que participarles que abandono las letras por los colores, la pluma fuente, por los pinceles. Esto desde ha tiempo lo quería hacer, como régimen curativo, pero la pintura no quería *agarrarme.* Por fin, un libro de Rodin, y el estudio de la Perspectiva han logrado que me agarre. Anche io son pittore altra volta (Ibid., p.228).

Julio Horacio Rosales (1885-1970). Reconocido abogado, escritor y dramaturgo, cuyo despertar literario surgió durante sus estudios universitarios. Sus primeros escritos aparecieron en la revista **El Cojo ilustrado** en 1905, y sus obras dramáticas comienzan a aparecer en 1910, luego de haber formado parte de la creación de **La alborada**. Desde 1920 guardó silencio como protesta personal contra el régimen gomecista, y luego, nuevamente, entre 1948 y 1958, volvió a guardar el mismo silencio voluntario en oposición a las dictaduras, signo de protesta noble y austera que se debe reconocer.

De su producción dramática se conocen la escena final de **El novio, el rival** (publicada en 1910) y las obras **Comedia de ensueños** (escrita y publicada en 1911), **La senda inhallable** (publicada

en 1912), **Los héroes modernos** (escrita en 1910, citada por Sanoja, 1988, pp. 8 y 23), además de las piezas **Las niñitas** y **Las mesadas**, ambas escritas conjuntamente con Leopoldo Ayala Michelena, estrenadas en 1915 y 1926, respectivamente, con amplia aceptación de público.

La obra **El novio, el rival** (1910), es la escena final de una obra cuyo nombre se desconoce y forma parte de la publicación de una "plaquette" denominada *Caminos muertos,* conjunto breve de narraciones, todas publicadas en **El Cojo ilustrado** entre 1910 y 1911. El escenario planteado es un ambiente marino, con un bote alejándose del lugar con una mujer que "da a la brisa su pañuelo" (p. 73). La obra trata del encuentro entre el novio y su rival, los cuales reflexionan en torno a sus roles en relación con ella, ahora desaparecida (¿en el mar?). En esta escena final de la pieza sólo dialogan ellos,

> El novio: (Volviéndose al rival) Tú siempre la tuviste. Ibas solo como un espectro.
> El rival: Siempre fui con vosotros.
> El novio: Pero en espíritu ibas solo.
> El rival: No; en el espíritu la llevaba a Ella.
> El novio: Su corazón era mío.
> El rival: Su recuerdo será de los dos. (p. 73).

Planteada así la trama en su fase final, no cabe sino pensar que la pieza se desliza por una dimensión intensamente psicológica. Son seres de carne y hueso, tomados de la realidad, especialmente en lo referente a sus conflictos y aislados (en las rocas, frente al mar) en el medio mismo de sus manifestaciones íntimas,

auténticas. No son maniquíes ni muñecos frágiles de loza, sino que son personajes que se mueven, hablan, piensan, lloran y sienten como cualquier venezolano de su época. Para muchos esto sería dimensión y esencia de la vida nacional. Por esto, en el fondo es una tendencia realista, con fuertes rasgos psicológicos, pero que se funda en el hecho objetivo, histórico, del acontecer nacional. Por lo cual no extrañará que la peripecia de la pieza lleve a que estos adversarios terminen hermanados en el recuerdo de ella,

> El novio: Una misma sombra se alza sobre nosotros.
> El rival: Por Ella la amistad nos estrecha.
> El novio: Por Ella nos unimos.
> El rival: Sin separarnos más.
> El novio: Ya no podremos separarnos.
> El rival: Para unirnos está el mar que traerá su recuerdo. (p. 74)

Desaparece de escena el navío y luego ambos personajes también lo harán. No hay mayores efectos ni conclusiones trascendentes, tampoco moralidad ni convencimiento. Como Stendhal, a quien admiraba, muestra las cosas feas y las bellas que ocurren en la vida. El silencio acompaña a sus personajes en su salida en esta breve escena.

Julio Panchart Loynaz (seudónimos, J. P. y Maestro Solnes, 1885-1948). Dramaturgo más reconocido como ensayista y cuentista, escribió para el teatro dos piezas, no representadas hasta ahora; una de corte modernista **El rosal de Fidelia** (1910), cuento en diálogo, y otra muy especial, **La república**

de Caín, la cual lleva consigo una propuesta interesante sobre un nuevo tipo de teatro, que bien refleja el epígrafe "cultivó su dolor de patria", dedicado por su amigo Gallegos, y sobre la cual se centrará su estudio.

Sus compañeros de **La alborada** lo han calificado como el pensador del grupo; el "Sócrates y regulador de las impaciencias", según Julio Rosales; "espectador comprensivo del acontecimiento humano", lo llamó Gallegos; "menos artista y más pensador que Gallegos y Soublette", según Melich Orsini; y en opinión de Paz Castillo, "entra Planchart, a partir de 1912, en una nueva fase de su vida, en la cual predominan preocupaciones de carácter filosófico. Gran lector y estudioso, fue admirador de James, Cervantes, Quevedo, Gracián, Balzac, Merimé, Stendhal, Dickens, Dostoiesvsky, Pérez Galdós, Mark Twain, Shakespeare, Visen, Ganivet y, especialmente, Bergson (Grases, 1972, pp. 20-21).

La república de Caín, pieza subtitulada "comedia vil e irrepresentable", es una obra muy larga (de una duración en el escenario estimada en 5 horas) consta de un prólogo y cinco jornadas, escrita en verso. Cuenta el autor al inicio de la pieza que el prólogo fue escrito en 1913 y publicado en la revista **Cultura**, y las jornadas fueron escritas en 1915. Pero juzgó el autor que por su contenido abiertamente opuesto al régimen gomecista, "pues Caín juzga delito el menor reproche", el texto "durmió en el rincón más hondo y oscuro de una gaveta un sueño

temeroso de más de veinte años". En 1936, el autor sintió que el país entraba en un sistema de libertades y eso lo animó a publicarlo.

La obra tiene su origen, como cuenta su autor, en "un intenso dolor por la patria y de una inmensa desesperanza. Venezuela no alcanzaba a liberarse de la hegemonía perenne de un soldado más o menos bárbaro" (Planchart, 1936). De la misma manera, el autor también intenta dar una explicación por tratar un tema político en literatura, por lo que al inicio de la obra cita lo que el poeta José Enrique Rodó escribiera a los redactores de **La Alborada** en 1909, entre los que se encontraba el propio Planchart, en donde les expresa que sin menoscabar la independencia y desinterés literario, "en sociedades de las condiciones de las nuestras, debe estimularse todo lo que tienda a relacionar literatura con los otros grandes intereses del espíritu", esto es, a abrirse a temas sociales o políticos.

La pieza asume una forma épica, tanto en su estructura como por el tono en que se desarrolla, especie de relato grandioso que se desliza a través de la historia de un pueblo, Las Mermadas; también por el perfil de sus personajes, como legendarios, simbólicos, alegóricos, como asimismo utilizando escenarios casi bíblicos. Sus principales personajes son Caín, envejecido, quien siempre porta un garrote; Essaú, joven vestido con túnica, patriarca tomado de la Historia Sagrada, quien porta un puñal en su cintura; y es el compañero inteligente de Caín;

El Ojo de la Conciencia, que aparece y desaparece, es el eterno acompañante de Caín (que los amigos de Abel instituyeron para que siempre lo llame asesino), elemento simbólico, que siempre está en lo alto y encuadrado en un triángulo; La voz de la conciencia es otro personaje ausente, y muchos otros que con sus nombres identifican sus personalidades como el pueblo, el joven, Pericles, Caifás el cómico, Ananías el predicador y doctor de la Ley, y el poeta.

El prólogo ocurre en un corral de una casa de pastores, rodeada de basura, en "donde hay un árbol de una sola rama y sin hojas. En su parte más alta posado se mece un zamuro". Desde un principio estarán en escena los personajes principales, aquí es donde ellos se conocen, presentándose, "yo me llamo Caín, y soy un homicida" (p.23), a lo que luego le responde Essaú, "yo soy un gran bribón" (p.25). Ambos forman la pareja ideal para iniciar estas jornadas, firman un pacto solemne, "nos hemos de juntar en uno solo, para cualquier matanza, robo o dolo; y luego entre los dos, sin pleito, en fin dividirnos sabremos el botín" (p.31).

En la primera jornada comienzan sus aventuras. Ahora el escenario es un camino con baches y pantanos, con nubes de mosquitos, a lo lejos se divisan las manchas rojizas de los tejados de un pueblo. Siempre pulula la basura y los zamuros. Todo es devastación y tristeza. Expresa Essaú, "a nuestro pueblo lo conozco bien,/ lo doma el miedo con facilidad,/ y, luego de domado, es manejable,/

con la promesa y con el gesto afable" (pp. 37-38). En el pueblo habrá elecciones para nombrar magistrado muy pronto y hacia eso se dirigen sus intenciones. Si Caín es elegido magistrado, Essaú será su secretario. En su camino encuentran a un indio enfermo de fiebre y aquí se produce la primera estafa, Essaú inventa que tiene una medicina para la fiebre, es un secreto, toma una miga de pan que la moja con aguardiente y prepara una píldora, a la vez que en ritual reza oraciones para curar enfermos. Esto le cuesta al enfermo una moneda de oro, y el inevitable "que sanará de sus fiebres con la muerte" (p.61). Luego expresa Caín, "Y ahora, a conquistar el pueblo aquel,/ y a continuar en la comedia vil./ Que viva el gran Caín, Jefe Civil."(pp. 64-65).

Como es de suponer, en la segunda jornada Caín gana las elecciones para constituirse en Jefe Civil y Essaú será su secretario. La escena es en una plaza pública, cercada por alambres, en medio de la cual hay un pedestal de una estatua que se erigirá para el héroe de las Islas Mermadas. Las calles adyacentes están empedradas, son pantanosas y llenas de basura. La elección buscaba re-elegir al General Estamión Macabeo, o elegir a otro de los tantos candidatos que se presentan. En este contexto actúa Essaú, con entonación de orador y señalando a Caín dice:

> Es el nieto del barro y de la nada.
> Nació de la mujer que aconsejada
> Comióse una manzana sin permiso.
> … …
> Yo soy el espaldero intelectual,

Que a Caín aconseja el bien o el mal.
Essaú yo me llamo y a serviros
Estoy dispuesto en todo y para todo.
El programa es cualquiera: se deciros,
Que el tesoro será, por vario modo,
de la gente de más necesidad;
y más libre que el mismo pensamiento
de su expresión será su libertad. (p.109)

La multitud aplaude hasta rabiar y comienzan a gritar que viva el Jefe Civil Caín. Y entonces todo cambia. Caifás ofrece llevar a Caín a la Casa de gobierno para instalarlo y Estamión le ofrece su espada y promete defenderlo contra sus enemigos. Caín es llevado en hombros por todo el pueblo y se convierte en su máxima autoridad. Acto seguido, Hallack pide hablar con él para que le consiga "un puestecito" y otros se suman para pedirle lo mismo.

La cuarta jornada presenta a Caín ya instalado en la Casa de gobierno, junto a Essaú, y está también colgado el Ojo de la Conciencia. Caifás le propone dictar un edicto para establecer la obligación de utilizar el papel que él vende, Caifás, le responde: "dos tercios del producto serán para mi erario", y Essaú tiene listo la formación del trust que explotará el remedio que él tiene para curar el paludismo. Dirigiéndose al poeta le dice, "Yo, por mi parte,/ detesto cualquier arte". Al diálogo se suman otros cortesanos:

Estamión: El artista es ocioso, no trabaja/
y tiene que vivir de los demás.
De mi no vivirán, os lo aseguro.
Los deben expulsar de este país.

El arriero: Yo nunca le daré nada a un artista y si es literato, mucho menos.
Ortiaz: El más perverso de los animales Es el hombre, sin duda; y su especie peor, el literato.
Hallack: No ha habido aún, en Paguachi famoso,
Ni un individuo que pretenda ser poeta, por fortuna.
Caifás: A un pueblo le conviene,
El grave hombre de ciencia:
Sesudo historiador, médico insigne;
Sociólogo, abogado; matemático.
... ...
Caín: Esos hombres de ciencia no me gustan.
Essaú: El país está mal por los doctores.
Caín: Esa cosa que llaman cultura
Es de lo más inútil en un pueblo.
Essaú: ¿Qué gana un pueblo con saber?
Cortesanos: Nada, qué va a ganar. (pp.134-135)

De esta forma, Caín se va adueñando de todas las actividades productivas para enriquecerse, sin importarle el pueblo, lanzando todo tipo de expresiones, "mas que me importa a mí que la pobreza/ de este pueblo se adueñe", si yo solo soy rico/ me será fácil seguir gobernando./Arruinar a los ricos, y a algún pobre/ enriquecer, de modo,/ que dependa de mí/ es buen plan de gobierno" (pp.141-142). De la misma forma los que se oponen o hablan mal de ellos van directamente a la cárcel. Y con los resultados obtenidos de la medicina contra el paludismo no podrán decir que no piensan en la salud, por lo cual será designado también Presidente del "Colegio de médicos caínicos" (p.157).

El único que se atreve a denunciar esta situación es Pericles, quien le dice "El pedestal en

donde se asienta tu poder es el terror" (p.169). Es ya la cuarta jornada de la obra y ya algunos proponen a Caín nombrarlo "el hijo predilecto del pueblo" (p.177). Pero esta felicidad se nubla cuando Estamión le anuncia que Yacú, un bandido del norte, prepara una revolución contra él. Sin embargo, todavía le queda tiempo a Caín para conquistar a una joven quien al prestarle atención a su pedido le solicita a cambio "renta y una casa para mi./ Para mi mamá su coche con caballos" (p.194).

Al generalizarse la noticia de la rebelión de Yacú, todos estos personajes, como suelen hacer los cortesanos, comienzan a desistir de su apoyo y defensa del cruel gobernante, incluyendo a su amigo Essaú. La voz de la conciencia expresa tajante para finalizar esta jornada: "Este pueblo indecente,/ de ideales y fuerzas tan faltoso,/ estúpido, cobarde y perezoso,/ ni te merece a ti de gobernante" (p.208).

Antes de iniciar la quinta jornada hay un intermedio en el texto, durante el cual Pericles ora para pedir consuelo por lo que sucede en el pueblo. La quinta jornada tiene como escenario la plaza pública. Ahora todo el mundo se queja de las atrocidades de Caín y piden la llegada de Yacú. Sólo Pericles es capaz de ver un poco más hacia adelante y hacer un presagio de lo que podría venir, y ante la pregunta de un joven sobre si Yacú se portará como Caín, expresa: "Eso no lo dudéis un solo instante,/ pues Caín y Yacú son uno mismo. Cien años hace ya que está viviendo/ esta tierra en un círculo

vicioso".(p.213). Se suma a este argumento el de las presiones externas al país, que en boca de El Cínico enuncia: "Ya es conocido el dicho/ de que el vecino Yakirín desea,/ para el provecho propio/ imponernos el orden y librarnos/ de caudillejos y de la anarquía" (p.215).

Cohetes y vivas anuncian la llegada de Yacú. Entran los músicos tocando pasodoble y detrás la guardia de Yacú, encabezada por Estamión y El Arriero, y luego al lado del caudillo, viene Essaú y Caifás. Al final traen a Caín amarrado. Yacú se encarama sobre los restos de las gradas de la estatua todavía sin construir, y todos lo rodean.

Yacú le habla ahora directamente al lector de la obra: "Yo he venido, lector, a libertar/ de un tirano este pueblo tan sumiso;/ y luego habré de irme a descansar ... (al pueblo) Yo me nombro a mi mismo el jefe eterno,/ gobernador perenne, sempiterno, de este pueblo valiente."(p.229). Todos vitorean a Yacú "el excelso, el predilecto", como lo llaman. Y a una señal que él da, los sayones ahorcan a Caín. Luego, Yacú se dirige a la multitud, en la escena clímax de la obra,

> ¿Ya soy el amo que destinos rige,
> el dueño que dirige
> con la fusta en la mano al servidor?
> ¿Ya soy del pueblo el único señor?
> En un instante, pues, os haré ver
> Los alcances que tiene mi poder.
>
> (Yacú, sacudiéndose, en un instante,
> como un hábil transformista, se cambia en
> Caín, en el mismo Caín que poço antes

> habían ahorcado. El ahorcado há desaparecido; la cuerda se agita sola en el aire).
> (Ahora habla Caín)
>
> Os regiré por una eternidad:
> Así lo ha impuesto la fatalidad.
> Caín es inmortal. ¿No lo sabéis? (p. 234).

La visión que da Planchart de la Venezuela gomecista no puede ser más pesimista. Enfocada hacia los fundamentos del caudillismo y hacia las condiciones de vida de un pueblo pobre e inculto, es un fresco épico y cruel de una situación real vivida como él expresara, "de un intenso dolor por la patria y de una intensa desesperanza" (p. 7), pero también es una pieza con intenso dramatismo, teatralidad y de técnica moderna para su época.

Planchart ubica a Gómez como "quizás el remedio de nuestro histórico mal, el caudillismo." Por eso surgió en él (y en muchos otros intelectuales de la época, en particular de **La Alborada**) la ilusión de una república libre, y no vil, como la que presenta en su obra. De esto surgen también un cierto humor e ironía, amargos y pesimistas, que caracterizan su obra.

Respecto del trato que da a los personajes del pueblo, mostrando sólo el lado "innoble" y en que todo es "duro como el cardo", la opinión de amigos escritores de **La Alborada** fue de que la risa que buscaba encontrar era aquella "nerviosa y que acaba en mueca triste" (p. 9). Planchart entendió estas ideas, aunque sus motivaciones iniciales persistieran.

Para él, Pericles era el responsable de dar un contenido diferente, más humano, más sensato y noble, pero también se torna duro porque según él, "es consecuencia de la manera de vivir en este lugar, el más hondo y más oscuro del valle de lágrimas ... en donde quien tiene conciencia de las cosas y sensibilidad es mártir, quien tiene fe es necio, quien confía y espera, desespera de veras ... En el mar de los amargos están anegándose siempre mis sentimientos dulces, y con aquellos compuse mi comedia, a la que doté de vil por la vileza misma de los pensamientos de sus personajes" (p.10).

Sin embargo, la obra cimentada sobre la base de la historia se ve limitada por su técnica a ser natural, hasta cierto punto mecánica y, debido a este contexto impuesto, el hombre se ve impedido de intervenir. La República parece nacer de algo pasado, trasladado al trópico, sus personajes son producto de las historia, de la que proceden sin mayor formación. Por esta razón, se ve el pasado, con todo lo cruel y vil que se presenta, como una nube épica, en donde la historia adquiere un tono grandilocuente, de himno largo, casi inacabado, visión un tanto conservadora de la situación del país.

Consciente de las bellezas de la naturaleza venezolana y de tantos que con su ciencia y su arte trabajan y esperan días mejores, no puede menos que equipararlos con el destino de Edipo, el de "padecer todas las desgracias", de las cuales sólo algunas relata en la obra, y que cuando quiso mejorar su

fealdad por consejos de amigos, contó que "Edipo me enseñó las cuencas vacías y sanguinolentas y mi emoción de belleza se trocó en horror" (p.16).

Al finalizar, Pericles se destierra y se exilia lejos para morir tranquilo, y es justamente un joven, espantado ante lo ocurrido, representante de la esperanza, de la virtud y del trabajo, quien cierra la obra,

> Los dioses, con ser dioses, no lograron
> Inmortales vivir.
> Caín no es inmortal.
> Yo abrigo la esperanza de gozarme
> Con su muerte y su entierro. (p. 243)

El estudio y análisis de esta singular obra ha permitido indagar sobre un texto con significativa relevancia política, con amplios alcances culturales y con una apreciable significación, lo que en cierta manera y a partir de este momento, dividirá las aguas de anteriores estudiosos sobre el tema, al dejar al descubierto una gran área de investigación que la proporcionan estos dramaturgos dejados en las sombras, con sus poderosas y enérgicas ideas contemporáneas, que hoy podemos recuperar para el teatro nacional, como es este caso de Planchart y de tantos otros autores anónimos, que seguirán en las sombras hasta que nuevas investigaciones levanten sus palabras y las estudien.

En esta pieza se podrían esclarecer sin duda, una vez más, los efectos de un contexto tan opresor como lo fue la época gomecista, y como son también

los casos de aquellas obras anónimas, censuradas, de comienzos del siglo XX, cuyas ideas y producciones tuvieron que verse desplazadas en el tiempo ante el terror inmediato de este poder, como lo hizo este dramaturgo, revelando en su obra una épica alegórica y plena de símbolos culturales del pueblo venezolano, todo lo cual constituyó en su tiempo un discurso teatral moderno que no pudo ver la luz en forma oportuna. Planchart fue el mejor amigo de Gallegos, y éste recordó esta pieza del amigo cuando despidió sus restos expresando, "yo se que se le extinguió el pensamiento en la dolorosa contemplación del mal espectáculo que ha vuelto a dar Venezuela e imagino la palabra –del título de una tragicomedia suya, Venezuela en formas bíblicas- con cuya pronunciación mental iría hundiéndose en un silencio definitivo: ¡Caín!" (Sanoja, 1998, p.8).

Lo que esta investigación muestra en definitivas, es que se produjo una obra dramática crítica y consistente, así como también ejemplariza la integridad de un autor, quien como muchos otros escritores y pensadores de su tiempo, de alguna forma pudieron escribir sus obras en estrecha relación con su contexto, tanto en lo teatral, como en lo político e intelectual, hecho que ahora recién se ha podido reconocer.

Rómulo Gallegos (1884-1969). Es este uno de los autores más interesantes del grupo de alborados y de los que menos se habla de su teatro. Su éxito como

novelista ha tenido influencia en esto, aunque no debe olvidarse que en sus comienzos lo fue como dramaturgo y que sus obras dramáticas, también poco conocidas, tiene significación y proyección en el teatro venezolano como ahora se postula.

Lo primero que llama la atención en su trayectoria dramática es la existencia de cierta imprecisión en el recuento de su teatro. En este sentido, y de acuerdo a fuentes recogidas en esta investigación, la mayor parte de sus obras dramáticas y otras que tienen relación con ésta, fueron escritas en dos partes, la primera en un breve período de la segunda década del siglo XX y la segunda en los años cuarenta.

En efecto, a partir de las fuentes bibliográficas disponibles así como de su correspondencia a sus compañeros y amigos alborados, se puede concluir que en 1910 él ya comentaba sobre su obra **Los ídolos** y otras que se mencionarán más delante. En carta a Salustio González, de fecha 19 de noviembre de 1910, quien se encuentra ya en Barcelona (España), le comenta sobre esta obra, "Y empezar por… por: "Les Ydoles" –ya no me atrevo ni a nombrarlos en Castellano-. Será la yo no sé Quartésima edición de los susodichos i que, así que la termine te mandaré para que tú veas si allá puede dar resultados, luego continuaré "Las novias muertas", hoy estancadas, i si la cosa va dando como tú crees, seguirá lo demás; "Manía", "Entre las ruinas". Ya ves, títulos tengo." (Sanoja, 1998, p. 357).

La pista sobre esta obra continúa en su correspondencia a este amigo el 3 de Enero de 1911, en donde le comenta sobre las observaciones que hiciera el autor catalán Rusiñol a sus obras, "esto hice con "Los ídolos", que por todo suma 80 págins para 4 actos i no tiene parlamentos largos. Pronto te lo mandaré, está escrito en máquina." (Ibid., p.360). El 22 de febrero de ese mismo año le pregunta "¿qué te ha parecido "Los ídolos" (Ibid., p. 363). Igual ocurre el 4 de noviembre le vuelve a consultar, "¿qué hay de "Los ídolos? ¿Ni siquiera editor por cuenta y riesgo suyo?" (Ibid., p. 370). Finalmente, el 5 de Septiembre de 1912 le solicita que el devuelva el texto, "inclúyeme también "Los ídolos" que reformaré también, aunque no todavía" (Ibid., p. 377).

Sobre esta misma obra el investigador Javier Lasarte ha expresado en entrevista efectuada para la televisión por J. A. Rial, en 1994, que esta pieza y **Los predestinados** serían versiones de una misma obra, esta última escrita probablemente antes, en 1908, y publicada parcialmente en 1964. Esta obra aparece publicada completa en 1984, y no ha sido estrenada. El manuscrito que esta investigación recuperó de **Los ídolos**, efectivamente cumple con todas estas indicaciones, consta de cuatro actos, tiene una extensión de 79 páginas y tampoco ha sido llevado a escena..

De las obras que Gallegos menciona en esta correspondencia reseñada, nada se sabe de **Manía**, de hecho esta es la primera vez que se menciona. No

ocurre lo mismo con la pieza **Entre las ruinas**, que se encuentra bien documentada en la correspondencia de Gallegos. En carta de fecha 3 de enero de 1901 le solicita a González que le recopile información para esta obra, "estos datos son: un sugeto de 12 años fuese a esa a educarse, allí pasó 13 años i regresó. Naturalmente, trece años son suficientes para imprimirle a un mozo la fisonomía de un medio energético como ese (esto parece un editorial de **La Alborada**) i ya está dicho todo. Necesito documentar el lenguaje del tipo i además algo panorámico de esa ciudad, porque el sujeto en cuestión es tío que se las lió cuando la semana sangrienta: sucesos, lugares donde pasaron, en fin, tú no eres bruto" (Ibid., p.360).

Finalmente, en correspondencia de febrero de 1911, decide dejar esta obra, "respecto al tipo de 'Entre las ruinas', también lo aplazo; en primer lugar esto no sé todavía si lo haga drama o novela creo que es mejor lo último, por extenso e intenso el asunto" (Ibid., p. 363). Esta idea culminó siendo publicada como cuento en 1911.

La siguiente obra que se menciona es **El motor**. El plan de esta obra también viene reseñado en su correspondencia. Con fecha de 3 de Enero de 1911, se sabe que Gallegos pidió a González la opinión de Rusiñol, sobre lo cual expresó, "lo que me dices de Rusiñol i El motor no es propiamente para alegrar i eso que no se todavía como me habrá dejado la opinión, que no es un juicio, de Don Santiago. Pero lo de las treinta cuartillas por acto i

que estoy mui dispuesto a hacer con el Motor lo que tú con Naturaleza Muerta i creo que me convendría mucho, de manera que si Rusiñol me desahucia i no puedes hacer nada con el referido semoviente, avísame para proceder a rehacerlo según los originales que tengo" (Ibid., p.360). La respuesta parece que fue que debía hacer fuertes correcciones por lo que se deduce de otra de sus cartas, "¿qué rehaga El Motor? Bueno; mándamelo si es posible con Henrique si no por correo" (Ibid., p. 363 y 370). El 12 de diciembre de 1911, vuelve a pedirle que le regrese este texto, "hazme el favor de mandarme Listos y Motor. Yo voy a consagrar mi vida a componer lo hecho" (Ibid. p. 372). Aún con fecha 5 de septiembre de 1912, le continuaba exigiendo al devolución del texto, "no dejes de mandármelo, cuanto antes, pues los primitivos originales se me han traspapelado i para refrescar la idea necesito releerla" (ibid. p. 377). Esta pieza que fue publicada en 1959, sin embargo, viene con fecha de escritura de 1910, estrenada por la Compañía Nacional de Teatro de Venezuela el 10 de mayo de 1995. En este sentido, esta investigación estima por lo antes visto, que esta obra terminó de ser escrita a finales de 1912, al igual que lo ha señalado Juan Liscano (Citado por José Santos Urriola, 1979, p. 327).

De esta revisión surge también la noticia de una nueva obra, **Listos**, que ya le había enviado para su lectura a González en 1911, de la cual nada más se sabe hasta ahora.

A partir de 1912 la correspondencia de Gallegos comienza a mencionar su siguiente obra **El milagro del año**, ocasión en que le consulta a su amigo González, "si se publica el Milagro me mandará Mundial?" (Ibid., p. 378). Luego, el 21 de enero de 1913, nuevamente se tienen buenas noticias sobre esta obra, "agradézcote tus elogios a propósito de "El milagro", inclusive lo de ser yo clásico" (Ibid., p. 379). La obra, al parecer toma su tema de uno de sus cuentos del mismo nombre y aparece estrenada en el teatro Caracas en noviembre de 1915 (repuesta en 1969), fue publicada en 1959, junto a **El motor** (Villasana, 1969/79, Vol. 3, p. 282).

Otras obras dramáticas que se mencionan de Gallegos son **La esperada**, escrita en 1915, con cuya trama escribió posteriormente su novela **Cantaclaro** (1934), drama desaparecido (Subero, 1984, p. 8)); **La doncella**, escrita en 1945(?) y editada en México en 1957, libro que obtiene el Premio nacional de Literatura en 1958; **Doña Bárbara**, cuyo texto se encuentra extraviado aunque fue estrenada en el Teatro Municipal en 1945 y cuya ópera, con guión de Isaac Chocrón, tuvo su preestreno en el Teatro Juárez de Barquisimeto en 1967; y **Las madamas,** que menciona Raúl Díaz (1975, p.404).

Respecto de su actividad en el cine, hay que reconocer en Gallegos una nueva época, cuando en 1941 se convierte en productor y guionista de cine en su propia empresa Ávila Films y escribe una serie de guiones que deben sumarse a su creación dramática.

Entre ellos se encuentran **Juan de la calle** (1941), **Doña Bárbara** (1943), **La trepadora** (1944), **La señora de enfrente** (1945), **Cantaclaro** (1945), **La doncella de piedra** (1945?) y **Canaima** (1945). También se incluye la ya mencionada **La doncella** (escrita en 1945, publicada en 1959, en México) que en realidad es un guión de cine pero con relevantes características dramáticas (Izaguirre, 1986).

Entre su consagración como novelista con **Doña Bárbara**, en 1929, y sus primeras obras, cuentos y dramas, median casi veinte años. En estos casi dos décadas, sólo en el primer decenio escribió teatro. Es pertinente hacer esta observación porque, sin dudas, las grandes ideas y valores que surgirían en su novelística a partir de los años treinta, como lo ha reconocido la crítica, fueron sembrados en estos primeros años en los cuales el teatro ocupó una posición central. Es más, aún dentro de este período inicial se escribirá una novela señera, como lo fue **El último solar**, publicada en 1920 pero escrita en 1913, en la que, incluso, incluyó algunos cuentos escritos hasta entonces (como **Alma aborigen** y **La encrucijada**, por ejemplo) como capítulos de esta primera novela (Subero, 1984, p. 8).

La novela **El último solar** es considerada una obra madura como expresa Domingo Miliani (1985), "de recuentos generacionales, útil para estudiar lo ideales éticos, políticos y literarios de su grupo… punto de arranque al propósito de escribir el gran mural novelado de Venezuela" (p. 85), en donde se

anuncian mitos cívicos como el mesianismo, los héroes simbólicos, y en la cual se hace referencia directa a los trágicos ecos de la llamada "Revolución libertadora" y de los movimientos guerrilleros subsiguientes (Rodríguez, 1975, p. 412) que merodean algunos de sus dramas. Pero, tal vez, lo más importante que puede aportar esta novela es que, aparte de dar una visión amplia y concreta de los miembros de su grupo -de hecho se identifican con claridad a algunos personajes como Reinaldo Solar con Soublette y al estudiante de ingeniería cuya tesis sería la construcción de un puente que abandona para escribir un drama quien no sería otro que su amigo González-, también entrega una completa lista de referencias culturales del nivel de formación literaria y dramática que estos poseían. En su lectura aparecen mencionados, entre otros, Tolstoy, Zolá, Nietsche, Byron, Maeterlink, Emerson, Ibsen, los maestros del realismo y del modernismo. Será interesante ilustrar esta opinión con una muestra de esta novela, como expresa Reinaldo al regresar del interior del país y que recordará una de las obras ya revisadas en páginas atrás de Soublette,

> ¡fastidio, embrutecimiento, hambre, paludismo! El espíritu vuelto un guiñapo; el cuerpo un hervidero de parásitos y de bacterias. Hube de abandonar al fin mi violín, mi buen hermano de infortunios; dejé de escribir mis dramas y así me quedé sin emociones estéticas. Y venga el horrible y cotidiano temblor del paludismo. Al fin, un amigo que me depara el azar: Guaicaipuro Peña. Un ganadero rico y estólido, no se si más rico que bruto o más bruto que rico. ¡Pero bueno, eso sí!

> Advierte que me estoy muriendo, y en un viaje que hace me trae entre su vacada como un maute más (p. 37).

Respecto de su obra **Los ídolos**, esta es una obra en cuatro actos que ocurre en un asilo de mujeres muy bien demarcada en sus aspectos escenográficos, así el Dr. Lizardo es un "sugeto enfático que viste de negro i lleva lentes oro". La intriga es develada desde el inicio, como lo señala la discusión del Padre Terencia y el Dr. Lizardo,

> P. Terencio: Amigo, hai que ser prácticos; el fin justifica los medios, i después de todo, quieras que no, este es el asilo de la Magdalena i está sometido a las disposiciones de la autoridad eclesiástica, según consta en sus reglamentos, que no podemos decir que no se cumplan.
>
> Lizardo: No se haga ilusiones, Padre Terencio; aquí quien manda es Casalta. Ni el señor Obispo, ni Ud., ni mi esposa como Presidenta de la Junta fundadora, ni yo como su representante, tenemos pizca de autoridad ni verdadera ingerencia en el Instituto. I la prueba espalpable: esto que fue fundado única y exclusivamente para proteger á mujeres pobres pero de reconocida honradez, es hoy, i "quieras que no", un refugio de… meretrices, más o menos arrepentidas (p. 3).

Como suele ocurrir en este tipo de instituciones, siempre hay alguien que se aprovecha de los otros, en este caso el Dr. Lizardo que maneja el albergue se ha ido enriqueciendo con las aportes de señoras donadoras que han creído en un plan de caridad que

incluso tiene alcance mayor pues él le ha propuesto al gobierno construir una red de estos asilos que él mismo dirigiría. Todo se encuentra planteado en un libro que ha escrito Casalta en el cual pone como medio indispensable para la beneficencia y recibir beneficios religiosos a la ciencia médica y esto ha convencido a todos,

> Amaral :…Si yo mismo a duras penas resisto. Pobre hijo mío sentenciado a muerte por la superstición i la ciencia!
> Casalta: Qué quieres decir con eso?
> Amaral : Sabe Ud. cuál fue una de las causas que más influyó para que Eulalia tomara que aquella determinación? Su libro.
> Casalta: Mi libro?
> Amaral : Sí, la Ciencia; el fracaso de la ciencia!
> Casalta: Qué has dicho?
> Amaral : Este es uno de mis ídolos caídos. Como tengo el alma lleno de escombros! Los escombros de todos mis ídolos! …Cuando Ud. Me mandó aquel libro lo vi como á una puerta de esperanza que se abría. Todos los días le leía trozos de él a Eulalia, explicándoselos, sobre todo aquel capítulo donde Ud. propone los métodos de selección social. Cuánta ciencia! Quien iba a decirme que todo aquello sería el golpe de gracia asestado sobre la única esperanza de Eulalia: su hijo? Según aquel libro nuestro hijo… (p. 59).

Las cosas se enredan más aún porque el hijo de Amaral, siempre enfermo, muere. Este hombre que tiene una profunda fe religiosa se enfrenta ahora en el cuarto acto a la separación de su esposa. Le pide que

sacrifique su alma en un momento clímax y final de la obra,

> Amaral: Sí; una última puerta se abre hacia una blancura infinita, más allá del dolor: la muerte! El último ídolo! Todos han ido cayendo sobre nuestras almas, destrozados! Primero fue mi Dios; luego mi obra; tu amor, nuestro hijo después! Hagamos ahora nuestro último ídolo con los escombros de todos los que cayeron! Aún queda una esperanza para nosotros: morir! Qué delicioso es morir después que se han conocido todos los dolores! …Hemos sufrido tanto! Hemos llorado tantas ilusiones muertas! …Ya no queda en la vida un dolor, ni una lágrima en nosotros! …Ahora: el fin, la destrucción, la suprema paz helada i blanca!... (p. 79).

Se ha señalado, no sin razón, que existe cierta relación o similitud entre esta pieza y **Los predestinados** (1909). En efecto, personajes como Casalta, Eulalia, Clauidio Amaral y Sor Berenice son los mismos en ambas obras; igualmente se percibe el sino de una tragedia, permanece una retórica simbolista desde su título y la dualidad razón-religión, aunque esta última tiene cinco actos y no cuatro como en **Los ídolos** y el final difiere sustancialmente entre ambos. En este sentido, Rodríguez (1993) señala que el autor reelaboró la obra cambiándole el título a **Los predestinados**, definiéndola como "tragedia interna en un acto, precedida de un prólogo en cuatro etapas" y en la

cual un sacerdote sería el protagonista, lo que es diferente en **Los ídolos**, en donde el Padre Terencio no tiene un rol tan protagónico (Rodríguez, 1993, p.6; Rodríguez, 1988, Vol 4, p.239 y Monasterios, 1986, pp. 284-285).

Respecto a la obra **La doncella**, esta fue escrita en México durante su exilio y aparece publicada en 1959 en un libro que junto al drama incluye nueve cuentos escritos en la primera década del siglo XX (denominado **El último patriota**). La pieza aparentemente fue escrita bajo la forma de guión para un realizador mexicano en 1945 que nunca fue llevado a la pantalla. Consta de treinta y siete escenas en las cuales el tema central es la vida de la legendaria Juana de Arco, siguiendo una cronología histórica, y que tiene un ritmo ágil, pleno de poesía, con ambientes precisos del medioevo (Rodríguez, 1993).

La obra **El milagro del año** fue estrenada en 1915, reestrenada en 1969, versionada para la televisión y publicada en 1959. Su fábula fue tomada de uno de sus cuentos homónimos. Definida por su autor como tragedia en tres actos, transcurre en una aldea isleña de pescadores, perleros y contrabandistas, cuyos protagonistas son Valentín, alias el chavalo, hermano del Padre Juan, en cuya casa se realizan las escenas, Toñita y otras personas del pueblo. Se rumora que Valentín quien ha sobrevivido a dos naufragios ha hundido la goleta para robar el dinero que llevaba. Él, además, es el

pretendiente de Antonia, quien lo rechaza por saber que efectivamente cometió el delito, pero esto mismo hace que Valentín la amenace de muerte si revela el secreto. En el segundo acto estas líneas argumentales comienzan a mostrar le efectos supersticiosos y de maleficios que se enfrentan,

> Valentín: Mujer, ¿Quién ha mentao culpa? (Pausa) Mira. Mira el milagro que le había prometío a la Virgen. A ve qué te parece. En la mano derecha se lo voy a colgá con esta cinta. Sopésalo. Es de plata maciza.
>
> Antonia: Ya lo veo desde aquí.
>
> Valentín: Y mira. (Saca una pulsera). Esto es pa ti. Unas pulseras pa que te las pongas mañana en la fiesta.¡Vas a está más bizarra! Atócalas mujer. A ve, que te las voy a poné yo mismo.
>
> Antonia: Puedes botarlas. Que primero me vea muerta que favorecida por nada tuyo.
>
> Valentín: Ya yo estaba aguardando eso, desagradecía. Maldita sea la hora y punto en que te cogí este capricho.
>
> Antonia: ¿Quién te manda a tenerlo todavía? Y no me maldigas tanto, que se pueden trocar las sentencias (p. 1332).

Finalmente, en el tercer acto, durante la procesión de la Virgen, el Padre Juan efectúa un sermón angustioso y dice que el criminal "está entre nosotros", y le pide a la Virgen del Mar que haga el milagro de descubrirlo, el cual sería el milagro del año. El pueblo se enardece y hace justicia por sus manos. Al morir Valentín desaparece el maleficio a Antonia.

La pieza mantiene una tensión permanente en donde queda claro el ambiente de tragedia que rodea a Valentín, muy al estilo de O`Neill, es decir, casi un héroe y cuya acción esté dirigida en forma directa a su culminación trágica, rodeada de creencias, maleficios y mitos. Valentín le había pedido a la Virgen como gracia un dinero para comprarse un barco, por lo que en su mentalidad ésta era una especie de cómplice suyo y él un pecador influido por la fe.

La participación del pueblo adquiere el aspecto de coros, que a través de voces van pidiendo justicia, "¡el milagro…, el milagro…, el milagro!" (p. 1358), lo cual no deja de ser una novedad para el teatro de la época. Esto no sólo muestra un conocimiento del alma del pueblo, de sus mapas mentales, sino que también significa que Gallegos logra penetrar en la mente de sus personajes y del pueblo. Para Monasterios (1986) la pieza, y especialmente su última escena, es "un soberbio ejemplo de ese gran melodrama naturalista" (p. 294), para Rodríguez (1988 y1993) el comportamiento del pueblo recuerda a **Fuenteovejuna** de Lope de Vega, debido a que la pieza "posee elementos que la hacen acercarse a la tragedia" (p. 239 y 6, respectivamente). Es interesante destacar que en esta obra es muy evidente el uso por parte de Gallegos de lo que posteriormente se denominaría "realismo mágico", aspecto que se comentará en mayor extensión más adelante.

Tal vez, la obra más conocida, estudiada y sujeta a crítica sea **El motor**, por lo demás también, la más difundida. Escrita en Caracas, en Julio de 1910, dedicada a sus compañeros de **La alborada**, lleva igualmente una dedicatoria adicional del autor que puede resultar clave para entender sus ideas respecto de la pieza, "y a todos cuantos estén: en presencia de un espacio capaz para encerrar vuelos infinitos, inmóviles, extendidas las alas de un altivo sueño glorioso en la espera del impulso que los haga remontar" (Gallegos, 1959, p. 1215).

La fábula de esta pieza definida como drama en tres actos se relaciona con los sueños de Guillermo, un joven culto, poeta, maestro del pueblo Pegujal, quien nunca ha salido de allí, y que inspirado en las lecturas de Leonardo se ha empeñado en construir un avión para salir fuera. Guillermo Orosía, según se deduce tomado de la figura de su amigo Salustio González (que hastiado de ambiente nacional se fue en busca de nuevos horizontes, como ya se ha visto en páginas atrás), de origen humilde, viste traje blanco y lleva siempre una rosa en el *Boutonnier*, lo cual formaría parte de su forma de oponerse al sistema a ese medio campesino y diferenciarse de un contexto que en términos galleguianos sería bárbaro. Por otra parte, es un frustrado que se siente incomprendido y se encuentra obsesionado por la idea de construir ese avión que ya en su segunda versión, como lo explica en el tercer acto, "¡el motor!... ¡lo que hace falta es el motor!... Se

tiene alas, pero con alas sólo no se vuela…, es necesario el motor: el impulso. ¡De aquí no puede partir el impulso, pero en otros lugares existe y en ellos se puede volar, subir, subir muy alto!...” (p. 1290).

La otra línea argumental, secundaria en la pieza, y que se conecta a la idea del avión, es la anunciada visita del General-presidente que observará la prueba de fuego del avión y el consiguiente templete que espera el pueblo, lo que ocurre al final del segundo acto. Los diferentes personajes van relatando como sacan el aparato, cuando Guillermo sube al avión, no hay viento, aparece viento, rueda el avión y “parecía que iba a subir, pero se paró de frente” (p. 1276). También en esta línea se puede incluir la presencia de otro invento moderno, el cine, cuando Mister Gilby, un norteamericano proyecta en un acto al aire libre una película para el general. Guillermo pierde su puesto en la escuela y deberá irse, la única forma de recuperar esa posición sería leyéndole un discurso al presidente y él no está dispuesto a hacerlo “¡qué mal dotado están ustedes para vivir aquí!” (p. 1297).

Lo más interesante para el estudio de esta obra es que esta investigación pudo contar con el informe de su puesta en escena por parte de su director Javier Vidal (1995), especie de libro de montaje, en donde se estudian muchos de los aspectos que presenta la obra a la hora de llevarla a escena. De partida, la obra fue considerada un teatro de ideas, “la primera referencia

latinoamericana de un teatro de ideas. Unas ideas que se expresan de una manera lúcida dentro del positivismo que emerge frente al hombre nuevo de la Venezuela de principios de siglo" (p. 19). En este mismo sentido, el director expresa que "lo nacional vs lo universal es quizá la piedra angular del tema de **El motor**" (p. 20), y se "centra la acción en un realista y a la vez mágico pueblo de nombre Pegujal" (Ibid.). Igualmente, por las pocas referencias que señala la obra sobre quién es el General-presidente, como que es un "frívolo que no está a tiempo en las citas de protocolo porque aún se está cambiando ropa, nos inclina a suponer que el retrato hablado en el drama de Gallegos se trata de Cipriano Castro" (p. 22), a diferencia de lo que señala con reiteración Rodríguez que se trataría de Gómez (1983, p. 239, y 1993, p. 5), y más bien sigue la opinión de Monasterios (1986, p. 286) y de la autorizada voz de Manuel A. Rodríguez (1975, p. 412).

Desde otro punto de vista, el director coincide con Rodríguez y Monasterios en que el lenguaje es en parte retórico, expositivo aunque "las pausas, transiciones, planteamientos de la crisis, clímax y desenlace, muestran una estructura y coherencia, difícil de encontrar en las obras venezolanas de esos años" (p. 23).

Para la puesta en escena Vidal hizo una nueva versión de la obra, "obligada lectura alternativa", que no traiciona las ideas del autor, "me interesaba presentar en el contexto actual, la visión de un país y

de un héroe que finalizando el siglo aún sueña con volar a sabiendas que el vuelo fracasará" (p. 58). En esta versión se hicieron algunos arreglos a la ideas del texto y en la cual se dio importancia a,

> la producción de imágenes visuales en escena… De esta manera aparecerá en escena el vuelo del protagonista como prólogo de una escena que se describe en el drama (en el segundo acto)… La escena del baile que también se cuenta con detalles y en la puesta en escena se escenifica. El fracasado vuelo con los avanzados medios del video y la escenificación, también, del cinematógrafo, que en Gallegos simplemente se narra sin aparecer imágenes, ni el aparatoso invento de los hermanos Lumiere. …Por otra parte, los tres actos quedan compactados en un solo acto con prólogo (el vuelo de Guillermo Orosía) e interludio (El vals del General) (p. 58).

En cuanto a la significación de la obra, en principio, las referencias al motor y al cine son elementos relevantes de la vanguardia futurista sin duda, que ya era conocida en Venezuela, como ya se observó antes en este Capítulo. Igualmente, es evidente la necesidad que tuvo Gallegos por mostrar la realidad cultural y política en que le tocó vivir, con su carga de fracaso, de evasión, de desesperanza, ante una realidad brutal, lo que muestra una significativa conciencia histórica del autor. Igualmente es la presentación de personajes nuevos para el teatro, como la del intelectual pueblerino, la del arribista servidor de su jefe, y la de la madre tierna fiel a su familia como la tierra.

La obra, sin embargo, y a pesar de lo ya observado fue vista por Monasterios primero como que "no pasa de ser una pieza más del pedestre Teatro Criollo venezolano" (1969, p. 21); luego, "de un melodrama burgués (con acento emocional dramático, o dramático humorístico) para una rama del teatro criollo" (1986, p. 286) y "que encuadra fácilmente en el Teatro Criollo; nada verdaderamente singular, en realidad, pero la lectura de esta pieza, escrita con evidente intención didáctica –uno de los grandes pecados del teatro Criollo-" (1990, p.38). A su vez, Rodríguez (1988) la califica como "comedia dramática", aunque le reconoce una visión ibseniana del mundo ya conocida en el continente (p. 238), todos calificativos relevantes y definidores de una obra compleja.

De sus guiones para el cine, la mayor parte de ellos escritos con el fin de pasar sus novelas a este medio, como ya se vio, uno de ellos lo escribió especialmente para el cine, cual fue **Juan de la calle**, escrito en 1941 y que no deja de resumir sus experiencias dramáticas de hacía treinta años. Este guión marcó un hito en el cine nacional porque fue escrito especialmente por un escritor profesional de la estatura de Gallegos. La película narra la historia de Juan, un muchacho de la calle que abandona a su madre que vive en un ambiente de concubinato. En su huida ejerce variados oficios hasta que un día conoce a una bella muchacha de la cual se enamora y siente que es el momento de rehacer su vida. Mas,

pronto se entera que la muchacha se ha mudado, que alguien se la ha llevado con el fin de explotarla sexualmente. Juan reacciona incendiando la casa de esta celestina y vuelve a sus andanzas iniciales como pandillero en busca de su libertad, hasta que un día se encuentra con un viejo, vagabundo también, que es filósofo, suerte de símbolo de reformación, quien convence a Juan para que ingrese a un reformatorio o retén para menores que acaba de inaugurarse, bajo el amparo del Estado en donde parece asentarse en definitiva (Izaguirre, 1986, p.304).

Los negativos de esta película, al parecer, se perdieron en el incendio de los estudios de su propiedad, Ávila films. La Cinemateca Nacional logró recuperar una copia de trabajo que es la que dispuso esta investigación para verificar los perfiles de sus principales personajes como Margarito, el corruptor de menores; la cabrona; Don Timoteo, el personaje cómico; Morisquetas, el amigo de Juan y su lema "mitad y mitad, en lo bueno y en lo malo, a juro!"; y confirmar en su actual estado, con defectos de audio de origen, su factura realista y de alto contenido social que se adelanta al tiempo.

En opinión de Izaguirre, la película trataba de apoyar un proyecto del Ministerio de Educación que deseaba crear una red de centros o Casas de Observación para Maestros o Retenes con el fin de atender a menores marginales o delincuentes (recuérdese **Los ídolos** y los personajes marginales de sus obras), insistiendo siempre en su constante de la

necesidad de educación, lo que debilita la trama (ibid.).

La crítica, sin embargo fue elogiosa, aunque no se recuerda como un éxito resonante, tampoco de fracaso. Junto a la coherencia de su argumento y realización se le objeta un desarrollo melodramático, que el final resultaba como falso y moralista. Estrenada el 27 de noviembre de 1941 en los teatros Principal y Caracas, representó la mejor película filmada en el bienio 1941-1942, luego se presentó en la provincia y años más tarde se perdieron sus originales y ya no se volvió a saber de la película. Con **Juan de la calle** terminó también Ávila films y la experiencia de Gallegos en el país (ibid., p. 305). Luego, esta historia continuará en México, en donde en un ambiente más estimulante y con una industria cinematográfica más desarrollada se hicieron cinco películas de su autoría, gran legado documental de su obra.

La presencia teatral de Gallegos no sólo abarca sus propios dramas sino que también se han llevado a escena muchos sus cuentos, como por ejemplo, **El pasajero del último vagón** que pusiera en escena con éxito el Grupo Rajatabla, en 1984. Esto muestra que la obra cuentística de Gallegos, contemporánea a su teatro, no sólo posee una significativa teatralidad, sino que también pone en evidencia la actualidad de su temática, lo cual no debería dejarse de observar.

Igualmente, se podría señalar que la crítica con su teatro no siempre comprendió sus propuestas dramáticas en toda la magnitud deseable, pruebe de ello sería que en los años setenta, cuando ésta comienza a revisarse, surge una valoración diferente, como es el caso de Rafael Varela, quien al comentar sobre este aspecto la obra **El milagro del año**, en 1979, ha expresado que es una "obra amarga y dura que apenas obtuvo mención de la crítica y que es tal vez el mejor ensayo que en su género se ha hecho en Venezuela" (p. 43), o las expresiones de Barrios (1997) cuando hace el reconocimiento a que "la provincia entra en etapa de franco deterioro, desolación que reflejarán sobresalientes piezas dramáticas como *El motor* (1910), de Rómulo Gallegos y, más tarde, *Mala siembra* (1949), de Luis Peraza, *Macaurel* (1943), de Aristyde Calcaño y *El pueblo* (1942), de Víctor Manuel Rivas" (p. 31), además de considerarla una pieza clave de la época (p. 51), con lo cual queda en claro también la proyección de su obra.

Una visión más amplia de su obra no puede desligarse, no obstante, de los principios generales que esbozaran los alborados en aquellos mismos años, vale decir, el tratar de explicar e interpretar lo específico de la realidad que observaban en su país, especialmente su subdesarrollo, por ello junto con aludir al experimentalismo, no desdeña lo novedoso y lo creativo, tratando de entregar una esencia cultural de Venezuela (e, incluso, de Latinoamérica). Este enfoque se dirige especialmente a detectar las

fallas del sistema educativo, cuestionar la herencia cultural hispana (autocomplacencia, emocionalismo, individualismo en exceso), oponerse a una dinámica política violenta para establecer una conciencia cívica, poner fin a la dictadura y a la corrupción, y con esto lograr en deseado progreso. Su búsqueda de nuevos valores indica que éstos sólo se podrían lograr mejorando al ser humano.

Su obra dramática, según Monasterios (1986) antecede y sienta bases para el boom de la novela latinoamericana, y en este sentido inicia lo él denomina el pre-boom de la literatura latinoamericana, al tomar la temática rural que más tarde seguirían Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, porque el campo latinoamericano es una realidad muy determinante y una riquísima fuente de creación para lo que se ha denominado el realismo mágico; igualmente podría decirse de la telenovela venezolana que toma una dimensión trágica muy galleguiana, variante de la griega clásica, adaptada al país en aspectos de las relaciones casta/sangre y la de sus personajes con el ambiente. Este crítico también se refiere a esto al expresar que el autor acentúa el tema del aislamiento del rezago cultural de los pueblos latinoamericanos y de la distancia que los separa del desarrollo, dándose una "correspondencia entre tal planteamiento y uno de los múltiples asuntos de esa gran fábula de nuestro tiempo: *Cien años de soledad,* de García Márquez, uno de cuyos

insólitos personajes también inventa por su cuenta el hielo" (p. 289), en alusión al invento del avión en la obra **El motor**.

Todas estas interpretaciones probablemente encontrarían una acertada respuesta en el mismo Gallegos si se le consultara, en el contexto de aquellos años, cómo entendía el arte. Su respuesta, al calor de su escritura dramática, en 1911-1913, fue,

> yo creo que el arte que perdura no es el que sólo tiene verdad, sino el que además tiene, por una parte: personalidad; es decir: que sea la expresión de la manera propia de sentir el artista, el cual tiene tanto derecho a ser tenido en cuenta como la naturaleza, ó sea el mundo de las realidades o apariencias, que dije más atrás; i por otra parte: trascendencia, alcance, profundidad, raíces ó como quiera llamarse a esto que, a mi manera de entender no es sino armonía perfección i que para mi consisten en tener tanto de emoción como de intelectualidad (Celarg, 1998, p. 370).
>
> … …
>
> Esta es mi teoría: ser espontáneos, hasta en la imitación. Creo que si algo he de ser en literatura, no será por escribir como *dicen* que debe escribirse ahora, sino por poner en mis obras mi manera de ser; manera que no se limita a los conceptos y a los sentimientos, sino que comprenden también el estilo. (Ibid., p.379)

Con todas estas ideas, contenidos y significados de sus obras dramáticas, muchos se preguntarán por qué dejó de escribir teatro. La respuesta, nuevamente, podría encontrarse en su correspondencia con sus amigos alborados de aquellos años. En primer lugar, Gallegos no parecía inclinado a publicar sus obras, como le señala a González en diciembre de 1911: "yo me pasaría la vida escribiendo i componiendo i no

publicaría nunca. Cuando uno publica algo, pierde el derecho de propiedad sobre sus ideas" (Ibid., p. 372). En segundo lugar, tenía temores de que sus dramas no estuvieran bien escritos, por eso siempre los consultaba con sus amigos y volvía a corregirlos, una y otra vez, como le decía en la misma carta a su amigo: "mándame pues mis dramones para ponerme a componerlos, a ver si de aquí á cuando me muera he logrado hacer un par de dramas perfectos, si mis herederos quieren publicarlos…" (Ibid.). Finalmente, se podría señalar que en aquellos años la escritura para Gallegos suponía también la obtención de cierto reconocimiento que no imaginaba en el teatro, con una visible desazón, como le comentó al mismo González en 1910,

> …mientras tanto escribiendo de nuevo, cuentecitos para El Cojo, por lucro únicamente, como que los hago por sacarles unos pesos mensuales que necesito. Y me quedan que da gusto verlos, así son de crecidos, dramas? Había jurado no escribirlos más. ¿Para qué? Para que me pase con ellos lo que Henrique con la S… [se refiere a la obra **La selva** de Soublette]. Por eso, repito, había jurado no perder más mi tiempo escribiendo dramas. Ahora dices tú, que puede ser, que quizás, que quien quita. ¡Ojalá! (Ibid., p.357).

Los dramaturgos de **La alborada** y **La proclama** vieron en el realismo el estilo por medio del cual podrían realizar los anhelos éticos, políticos y dramáticos que comportaba el grupo e, inician, sin duda, una etapa que se aleja del criollismo, cercana a una preocupación social y estética con fuerte acento

civilista y educativo, que explora nuevas dimensiones dramáticas del país, breve preámbulo de un modernización del teatro venezolano que por estas senda buscará su renovación (Ver Cuadro Nº 4.3).

CUADRO No. 4.3

DRAMATURGOS DE LA ALBORADA Y LA PROCLAMA

NOMBRES	AÑOS	1900	1910	1920	1930	1940	1945
H. Soublette	1905-12	xxxxxxxx					
S. González	1907-18	xxxxxxxxxxxxx					
J. Planchart	1910-13	xxxx					
J. H. Rosales	1910-15	xxxxxx					
R. Gallegos	1910-15 1941-45	xxxxxx				xxxxx	

CAPÍTULO QUINTO
LAS AVANZADAS DEL CAMBIO: LOS SISTEMAS DE LA COMEDIA DRAMÁTICA, EL DRAMA POÉTICO Y LA VANGUARDIA.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX también se produjeron otras manifestaciones dramáticas, diferentes al sainete, que merecen la atención. Entre éstas se encuentran lo que la crítica ha denominado la comedia dramática, el inicio del drama poético y las obras de dramaturgos en búsqueda de nuevas propuestas teatrales más modernas y universales. Complica la comprensión de estas propuestas y de lo que ellas auspician, el hecho de que a la mayor parte de estas se les haya incluido en su conjunto bajo la categoría de comedias.

Este Capítulo se dedica a investigar estas propuestas, con lo cual se estima completar la visión aperturista del teatro nacional que se produce desde la década de los años veinte hasta bien entrada la de los treinta.

La comedia dramática venezolana

El término comedia no es claro en el contexto del teatro venezolano de comienzos del siglo XX. Es más bien ambiguo. Su origen se remonta al teatro clásico, que lo antepone a la tragedia y lo relaciona con personas y acontecimientos cotidianos, muchas veces jocosos. En el Siglo de Oro español, comedia era el término común para referirse a la pieza

principal, normalmente en tres actos, que se representaba. En el caso de Venezuela, se ha concebido desde antigua a la comedia dramática, obviamente, con conexiones conceptuales con su raíz hispana, aunque principalmente se trataría de piezas en las cuales se discuten problemas de la clase media, realistas, a veces críticas o irónicas de ciertos valores sociales o culturales, en un contexto de carácter o a veces de costumbres, con elementos cómicos o sin ellos, sus personajes poseen personalidad y rasgos biográficos, con desenlace optimista y que se ha deslizado bien por el estilo romántico o realista pero, por sobre todo, que no podrían reconocerse como sainetes, como sería el caso de los autores que a continuación se reseñan.

Udón Pérez (1871–1926, seudónimo de Abdón Antero Pérez). Aunque más conocido como poeta, este dramaturgo zuliano deja un grato recuerdo en el teatro de comienzos de siglo. Su obra comienza a aparecer a fines del siglo XIX, cuando estrena **El regreso de un pirata** (1887), **La primera piedra** (1893), y **La escala de la gloria** (1899). En el siglo XX serán muy conocidas sus piezas **Frutos naturales** y **El gordo**, escrita con Octavio Hernández, estrenadas en 1904 y 1916, respectivamente. Deja los manuscritos del drama **Sin Nombre** (s/f), también con O. Hernández, **Romántica** (s/f) y **Entre sombras**, ganadora de un Concurso en Buenos Aires (Argentina, 1917). En su obra se observa el culto por lo regional, incorporando su cultura y lo zuliano (en

sus poemas ocupa un lugar central el lago de Maracaibo). Admirador de Paul Verlaine, Oscar Wilde, Gabriel D'Annunzio, Giosué Carducci y de José de Echegaray, por lo cual sus dramas son en verso e incorporan muchas de estas ideas (Márquez, 1949, pp. 70-88, Pérez, 1998).

Su obra **Frutos naturales** (1904) tiene característica de melodrama, aunque también es un fuerte ataque al fanatismo religioso. La trama dice relación con el idilio entre Inés, hija de la tradición y Diego, portador de ideas renovadas. El triángulo se completa con Pedro, quien para lograr sus fines hace creer a la familia de Inés que Diego es un peligroso libertino que deshonraría a la familia, "antes que perder la palma/ de mi honor, la muerte quiero". El final, como lo exige este tipo de melodramas, requiere la muerte del amor. Diego muere y permanece el amor frustrado, estos son "los frutos naturales/ de insensato fanatismo" (Ibid. p. 42). En **El gordo**, Don Enrique, artesano por tradición, termina arruinado en su trabajo y su única solución sería obtener el gordo de la lotería, opción que desecha, enfrentando los valores tradicionales con los modernos, "¿Robas? No vale tampoco/ ¿Matas? No se toma en serio/ ¿La seducción, el incesto...?/ La sociedad después de esto,/ vuelve a cobrar su equilibrio" (Ibid., p. 50).

Eduardo Innes González (1882-1944). Autor de numerosas obras finas con mucho éxito de público, considerado como uno de los autores sobresalientes

de su época (Barrios, 1997, p.52). Se inicia con su pieza **Preludio de tragedia**, publicada en **El Cojo Ilustrado** en 1908, a la que seguirían **Cuento de otoño**, estrenada en 1914, además de catorce piezas reconocidas, no estudiadas, que alcanza su cúspide entre los años 1928 y 1943, cuando aparecen **Lo de siempre**, monólogo (publicado en **Fantoches** en 1928), **La mamá de Fifina** y **Vida** (ambas estrenadas en 1933, publicadas en 1933 y 1935, respectivamente), y sus piezas sólo publicadas **La diablesa, Vivir para los demás, La Virgen del Carmen** y **Estampas del ayer,** en *Revista Elite* en los años 1935, 1941, y 1942, respectivamente, así como también **Un Cobarde** y **Una señorita de Caracas**, ambas publicadas en la **Revista Nacional de Cultura** en 1939 y 1943, respectivamente.

José Ángel Fuenmayor (1883-1954). Es otro de los dramaturgos muy poco conocidos y apenas estudiado. Poeta, pintor y crítico de arte, entre otras actividades, muestra su diversidad creativa, entre la que destacó sin dudas el teatro. Su producción dramática se inicia con su obra **Gesta Magna**, estrenada en el teatro Caracas en 1912 a la que seguirían once puestas en escena y cinco manuscritos reconocidos, que cubren un periplo entre los años 1912 hasta 1943. En cuanto a publicaciones, se han editado 10 de sus obras en forma individual o en revistas de la época. Entre sus obras estrenadas se encuentran **El adios** y **Amor de siempre**, monólogos en 1914; **Sol en el alma**, en 1915; **El primogénito**, en

1917; **Llegará un día**, en 1918, con gran éxito de público; **La reliquia**, en 1918; **El maestro justo, en 1924**; **Puertas adentro**, en 1933; **Víctimas**, en 1936; **Don José**, **Pacto de bodas** y **El tío solterón**, en 1942/3 (Loreto, 2001).

Sus ideas lo llevaron a rechazar las escuelas literarias y a tomar ideas modernistas con las que escribió para hombres y mujeres de la vida contemporánea. Así, por ejemplo, en **Gesta Magna** (1912), su primera obra, gran éxito de público y de crítica, definido por su autor como un "drama original, casi inverosímil, escrito para no ser aplaudido", el tema de la pieza gira en torno a un romance entre Teodora, joven soñadora, y Gilberto un excéntrico, que en el fondo plantea la pugna entre lo material y lo espiritual en una familia de clase acomodada. Aquí el lenguaje y las ideas sobre el arte tiene gran relevancia, "Italia no es un país comercial. Al lado de Grecia fue el jardín exuberante donde florecieron las artes; para las artes ha seguido viviendo, y al rumor de los cúmulos de sus flautas, y el murmullo del trémolo de sus bandolines, y entre la palpitación de sus lienzos, morirá, si es que ha de morir algún día... ¡Ah! Francia está en todo el vigor de su vida..." (p. 16).Cuando este amor no puede darse por obstáculos familiares, Gilberto se recluye en la selva y allá lo buscará Teodora, pero será demasiado tarde porque él se encuentra moribundo, "¡Cumplí mi destino! ... ¡Talé el bosque! ...¡Ya está el jardín, el jardín soñado! ... ¡Cumplí mi destino! ...

¡Cumplí mi destino! ... (Sigue repitiendo esta frase, con intervalos cada vez más largos, hasta el final cuando expira. Todos hacen rumor de voces)"(p. 81). Teodora, en consecuencia, lo seguirá en su camino siguiendo el vuelo de una mariposa, "... ¡no te vayas! ... ¡No te vayas sin mi, mariposa! ... ¡Llévame! ... ¡ven aquí! ... ¡no me dejes! ... ¡ven mariposa! ... ¡tómame! ... ¡llévame! ... ¡llévame! ... (Dando pasos inciertos para alcanzar la mariposa, mientras cae la tela lentamente) (p. 82).

En **Llegará un día** (1918), Eva, la protagonista, perteneciente a una clase pudiente, es disputada por Arístides, un hombre rico, y Felipe, a quién realmente dice amar. Arístides plantea un *menage á trois*, para lo cual hace a Felipe una serie de proposiciones en este sentido, la última de las cuales es la que se llevaría a cabo,

> Arístides: Muy sencillo. Tiene dos aspectos, uno exterior y otro interior; el exterior es este: Por cualquier causa hallada a mano, tú rompes con Eva; llego yo y la enamoro; ella me acepta y nos casamos. ¿Vas viendo qué sencillo?
>
> Felipe: No, ahora soy yo quien no comprende. De veras y me alarmas.
>
> Arístides: No importa. Eso será como una comedia o una película que, desenvolvemos entre los tres. ...El aspecto interior es este: Tú continúas amando a Eva más que nunca; yo le pondré un cariño de hermanos igual que a ti, fácilmente, dada su elevación y las oportunidades del trato frecuente; y ella vendrá a casa como esposa mía para ser tu mujer (p. 15).

La situación, finalmente, hace crisis y es Eva la que pone la disyuntiva. "debemos continuar así, juntos... o tomar cada quien por su lado" (p.18). Al decidir, Felipe se suicida dejando abierto el camino del amor y Eva se refugia en los brazos de Arístides (trama que ya anuncia similar tema en la dramaturgia venezolana contemporánea que retomará Isaac Chocrón y otros autores durante los años setenta con obras sobre la familia y sobre este semejante tipo de triángulos). La obra marca un cambio fundamental en la temática del teatro al plantear la turbulencia que puede tener el concepto del matrimonio, al estar la obra plagada de críticas a su entidad, "no hay asunto sobre el que se hayan acumulado más prejuicios y convencionalismos" (p. 17), "reconozcamos que la mujer se gobierne por su propio dictamen y sea libre de amar a éste o a aquél con todo independencia" (p. 18).

En el monólogo **Amor de siempre** (1914), Alicia es un personaje solitario que espera a su novio, que nunca llegará, pero a quien se mantendrá siempre fiel hasta su muerte, "¡Ah! ... ¿Alfredo? ... ¿No estaba aquí conmigo? ... ¿Es que llega o que se va? ... ¡Es que llega! ¡Alfredo! ¡¡Alfredo!! (Pretende correr al encuentro, la ataca un violento golpe de tos y cae en el suelo)" (p. s/p).

En el Prólogo a **Gesta Magna** (1912), el autor manifiesta sus ideas sobre el teatro y su obra al decir que explican en parte lo analizado,

> ... producir entre nosotros obras teatrales, cuando aún no tenemos teatro venezolano, es labor que exige excepcionales dotes. Mas, ¿qué ha de hacer uno, si una irrefrenable fuerza le impide a presentar, con la realidad de la escena, sus impulsivas concepciones de optimismo y belleza?
> ...
> Tengo para mí que en la actualidad el teatro vuelve a su primer objeto: punto de observación para provecho propio; centro de estudio para experiencias de todos; humanidad en pequeño para comprobar los estragos de nuestras pasiones animales, como la felicidad de nuestras virtudes; laboratorio donde palpar las reacciones del *bien* y del *mal* y sus diversos frutos en las corrientes de la vida...
> ...
> El selecto público que hizo presencia en el estreno de mi obra, con su franco y espontáneo aplauso apoyó mis ideas y externó la necesidad que siente de ese teatro más elevado y cónsono con la cultura y desarrollo espiritual alcanzado a esta fecha por esa ineludible ansia de adelanto que llévale hombre de sí. (pp. 9-10).

Indudablemente, Ángel Fuenmayor debe ser reconocido como un renovador del teatro venezolano, aportando elementos modernos a la escena, tanto en aspectos del lenguaje, de nuevas temáticas, como en ideas, que incluyeron lo romántico, el humor, lo existencial y lo psicológico, acercándose al realismo, "realismo fantástico" (Barrios, 1997, p. 62), con especial énfasis en la exploración del alma femenina, ausente hasta entonces en la escena nacional.

Leopoldo Ayala Michelena (1897-1962). Ha sido considerado uno de los dramaturgos más

famosos de sainetes, de fantasías dramáticas y de comedias dramáticas "serias", relevantes de esta época. Por esta razón es considerado más como autor de comedias que de sainetes.

Su producción dramática se inicia con su pieza **Al dejar las muñecas**, en 1914 (cuando sólo tenía 20 años de edad), re-estrenada en el Teatro Nacional, en 1938, completando dieciocho obras. Una clasificación de sus obras de acuerdo con estos géneros ya mencionados sería la siguiente: nueve comedias, **Al dejar las muñecas** (1914), con gran éxito de público y crítica, **Emoción** (1915), **Las niñitas (1915)**, **Amor por amor** (1921), ambas con pinceladas costumbristas y muy exitosa, **Almas descarnadas** (1921), considerada como marcadora de época, **La alquilada** (1922/24?), **Las mesadas** (1926), estas dos últimas escritas con Julio Rosales, **Bagazos** (1930/3?) y **Esclavos modernos** (1941), escrita con Luis Peraza. Además, habría que agregar dos bocetos de comedias, **Noche esperanzada** y **Pequeños negocios**, publicadas en **Fantoches** en 1923 y 1924, respectivamente (Ayala Michelena, 1917, 1950, y Ascanio, 1982)

Luego, estarían cuatro sainetes, **La barba no más** (1922/24), con ribetes modernistas y relevante, **La taquilla** (1924), **La respuesta del otro mundo** (1921) y **La perra** (1922/24?). En una última categoría estarían sus denominadas fantasías dramáticas, **Eco** (1916), de corte modernista y relevante, **Dánosle hoy** (1921), que en realidad es un fuerte drama social, y **El galardón de Bárbula** (1947), escrita con Luis Peraza.

Entre la bibliografía recopilada se encuentran, igualmente, tres obras desconocidas hasta ahora, sin clasificación, **La última limosna** (s/f), **Mancha limpia** (s/f) y **Las hijas casaderas**, citadas en **Panorama, artes y letras** (Maracaibo, 1965, p.13).

Esta relación de sus piezas no deja duda sobre la predominancia de la comedia en su poética, contándose dos bocetos y nueve comedias propiamente tales -de un total de dieciocho obras-, que cubren un período que va desde 1914 hasta 1941, es decir, prácticamente a lo largo de toda su trayectoria como dramaturgo; sus cuatro sainetes se encuentran concentrados entre 1922 y 1924. Por esta razón no se ve con claridad la crítica que se le hace al sainete ejemplarizándola duramente con este dramaturgo.

Entre sus actividades de promoción del teatro se puede decir que siempre estuvo al lado de Leoncio Martínez y Luis Peraza respaldando el teatro nacional; en este sentido, en 1938 formó con este último autor la Compañía de Dramas y Comedias, tal vez la última gran oportunidad de realce que tuvo el teatro costumbrista y, en 1942, junto a Luis Peraza, Ángel Fuenmayor, y Andrés Eloy Blanco formaron la Sociedad de Amigos del Teatro, que tenía como objetivo desarrollar el teatro venezolano, estrenando con ellos dos de sus obras.

La primera de sus obras mencionadas, obviamente llama a la reflexión desde su título por su tono realista, del tipo Ibseniano por su título, y

según Asdrúbal Ascanio (s/f, p. 51) también de José Echegaray, aunque al revisar la obra se confirmará el primero sólo en su sentido más general, porque en este caso, la muñeca cambia las cosas en forma diferente a la Nora de Ibsen. **Al dejar las muñecas**, en efecto, es una obra con fuerte impresión realista y simbólica. En su trama, Otilia es una niña de doce años de edad, que mantiene amores con un joven, a escondidas de sus padres, quienes piensan que apenas termina de "dejar las muñecas", aunque su abuela Doña Eufemia sabe de esto. Un día el joven se va a estudiar al extranjero, dejándola sin siquiera despedirse, lo que le causa gran desilusión y desdicha, que provoca una reacción de compasión ante ese desplante de amor prematuro, invirtiendo nuevamente el esquema dramatúrgico de Ibsen.

Otras piezas en donde la mujer tiene el rol protagónico son **La última limosna**, **Mancha que limpia**, **Emoción**, **La alquilada** y **Almas descarnadas**.

En **La barba no más**, la situación dramática se plantea en una barbería, en donde Rosendo, el barbero, afeita a un cliente, Rainero, que ha sido el asesino de su hermano, sin que ambos lo sepan, pero en el transcurso de la labor se conoce esto, justo cuando le pasaba la navaja por el cuello, "¡Sepa, Rainero, que Charlitos Ariza era mi hermano mayor... Era muy joven; aquella noche estaba ebrio... no tiemble... ¡Y Ud. lo asesinó cobardemente!, luego de lo cual cae el telón (Michelena, 1950, p. 297). Todo

quedaría a la interpretación del público, cuando aparece Lindolfo para informar lo sucedido,

> (Al público) Aunque la situación no era para menos, Uds. de seguro creyeron que Rosendo degolló a Reinero; ¡ Ay qué horror! Ese sangrero, me hubiera desmayado. Sucedió que en el último momento Rosendo supo contenerse y salvó la moral del oficio. Cosa fea, un barbero que degüelle al cliente que está afeitando. (Ibid., p. 298)

El personaje Lindolfo asimismo conduce a otra de las características relevantes de esta obra, que podría adivinarse en este parlamento anti-clímax mostrado, cual es el señalar que es un homosexual, encargado del salón de damas de la barbería. Su tratamiento dista de ser esquemático o caricaturesco, porque Lindolfo es inteligente, educado, creativo y goza del respeto de todos, "el homosexual no es puesto en escena con el fin de ser ridiculizado, por el contrario nos da entender el autor que tal defecto no afecta en nada sus méritos profesionales. Duro golpe para el intrínseco machismo nativo de la época" (Ascanio, s/f, p. 58). Sin duda que este es otro aporte a la temática del teatro contemporáneo que volverá a tratar este tema en los años ochenta, no sin escándalo también.

En la obra **Dánosle hoy** se plantea otro tema de gran contenido social, ético y actual. Alfredo es un excarcelario, condenado por un robo que él niega haber cometido, razón por lo cual debe enfrentar la crítica de la sociedad constantemente, tampoco encuentra trabajo y esto lleva a una crisis económica

de su familia. La solución a este problema será la de empeñar un Cristo de oro que guarda de su familia. Para este fin envía a su hijo, Alfredito, a ofrecerlo, con tan mala suerte que al cruzar el niño la calle es atropellado y muere al instante. El conductor lleva el cadáver a casa de Alfredo y deja unos billetes sobre la mesa como reparación por la desgracia ocurrida, pero el padre rechaza este dinero, planteándose la alternativa del hambre como lance crucial y cruel que vence a Alfredo, "Sí, vamos a comer. Será horroroso. ¡Como si nos estuviéramos comiendo a Alfredito!" (Michelena, 1950, p. 114)

Ayala Michelena recibió numerosos honores por su obra dramática. En 1926 se le rindió el primer homenaje por su contribución al teatro venezolano, cuando ya llevaba puestas en escena once obras y, en 1957, recibió el Premio Municipal de Literatura. Estos hechos, junto a lo que han aportado otros dramaturgos precedentes, fueron abriendo un nuevo camino al teatro venezolano, correspondiéndole a Ayala Michelena un momento extraordinario en este desarrollo ser el punto de cruce de esta nueva ruta, tal como evidenció significativamente César Rengifo (1982, Cit. por Ascanio),

> Comienza entonces una generación muy importante que aquí se le ha echado un poco por tierra, se le ha olvidado, que fue la generación de Víctor Manuel Rivas, que escribe **El puntal**, la generación de Luis Peraza, de Ignacio González, de Leopoldo Michelena y un grupo de gente que también son los pioneros, no somos nosotros los pioneros tampoco, eso es falso.

Por estas razones, desde el punto de vista de la comedia dramática, Rubén Monasterios (1975) lo considera el dramaturgo "más importante de las primeras décadas del siglo XX" (p.35), de gran trascendencia en sus planteamientos sociales, humanos, que dieron a sus obras un marcado sello realista, con elementos psicológicos y simbólicos, como ya se ha visto. Por estas razones se le denominó Padre del teatro venezolano moderno.

Leoncio Martínez, su amigo y compañero en el teatro, al escribir el Prólogo de sus obras ha señalado algo que en esta investigación se ha insistido, cual es el hecho de rescatar estas creaciones que en tiempo pasado conmovieron a los caraqueños y que se han quedado en el olvido, por eso Leo dedica un extenso espacio de su texto a dar un desagravio al teatro venezolano,

> Este libro es un desagravio. No para Leopoldo Ayala Michelena, que no lo necesita, a pesar de que en medio de las vanidades sonoras, altoparlantes y egoístas, cuando se habla de escritores se posterga su nombre, al par de su obra tan alta y densa que muchos zurcidores de poemas cojitrancos y de cuentos zafios se verán atónitos a la hora en que pretendan pasarle por encima.
>
> Este libro es un desagravio –repito- no al autor, sino a los más elevados intereses espirituales; un reto y una defensa tácita al teatro venezolano; produce sarcasmo cuando se oye decir que aún no se ha escrito una obra nacional y nos consuela irónico desdén cuando a la alharaca formada a la aparición de un librito cualquiera se repite para olvidarlo mañana, que "ahora sí" habrá teatro criollo.
>
> ¡Y esto lo dicen y lo repiten a prejuicio los que ni siquiera han molestado su modorra alguna vez,

> para acercarse a la sala a ver una obra de Leopoldo Ayala Michelena o de tantos otros que no irrespetan al auditorio, por refinado que sea, con vulgaridades de mala ley!
> No se conoce nada, no se ama nada, no se estimula ni espera nada, y sin embargo juzgan y se abrogan el derecho de sentenciar a priori y de manera definitiva e inapelable. Parecen no darse cuenta de que encaminan al público por mentirosos derroteros, mientras al mismo tiempo malogran los brotes de un noble intento, destrozan y pasman bellos ímpetus y posibles mayores realizaciones del arte (p. 5).

Además de estos autores cuya obra es medianamente conocida, se encuentra también otro grupo, no menos numeroso, que debería ser incluido en esta categoría cuyas obras comienzan a aparecer incluso en el siglo XIX y en la década de 1910-1920. Entre estos se encuentran Octavio Hernández (1856-1925, seudónimo Cayo Ernesto Unda o Mateo Alemán), con obra iniciada en 1894, pero que en el siglo XX se le conocen **Entre artistas** publicada en 1917, **El gordo** y **Sin nombre** (ambas escritas con U. Pérez) puestas en escena en 1916 y publicadas en 1917; M. Antonio Marín hijo, con trece obras en el siglo XIX y cinco en el XX, sólo publicadas, **La voz de ultratumba** o **La muerte del Dr. Chacón**, monólogo, en 1912, **Los antropófagos**, en 1917, **La comedia social**, **Mátame ahora** y **Toda una mujer**, sin fechas; Manuel H. Caraballo G., con sus obras **Pureza de fango** (estrenada en 1904) y **Viuda por honra** (estrenada en 1940); Miguel Ángel Urdaneta con sus obras **Mancha sin nombre** de 1980, **El puñal negro** publicada en 1909, **La expiación** publicada en 1924 y **El borracho** sin fecha; María de Betancourt F. con **Manojo de flores** (escrita en 1909), **La ley fatal** y **Los 10**

mandamientos (ambas estrenadas en 1922); Manuel Vaz Capriles con **Lo de siempre** (publicada en 1911), **El hijo natural** y **Martirio de madre** (ambas estrenadas en 1917) y **Sin honor** (sin referencias); Edgard J. Anzola con **Trílogo entre Venezuela, Francia y Estados Unidos** (estrenada y publicada en 1911), **Tierra en los ojos** y **El borracho** (publicadas en 1929 y 1940, respectivamente; Carlos Elías Villanueva (1850-1938), con **Lejos de los hombres**, puesta en escena en 1911 y sus manuscritos sin fecha **Los oprimidos** y **Ronda de muñecas**; Fernando Guerrero F., con **Entre el honor y la vida**, **Estigma** o **De sangre atávica** o **Rufino**, ambas publicadas en 1912 y **Monólogos** sin fecha; César L. Fortique con **La alegría loca** (publicada y estrenada en 1913) y **La casa de los muertos** (estrenada en 1925); Alfredo Boulton (1908) con **Por la patria** (escrita y estrenada en 1918?), **Chistes caraqueños** y **Teresa Morel** o **La hija del molinero** (ambas de 1919, inéditas?); Ramón Hurtado (1892-1932) con **Pavorreal** (estrenado en 1919 y publicado en 1923), **La filosofía de las prematuras** (estrenada en 1924), **La hora de ámbar** (publicada en 1951) y **Cofias y molinos** (sin referencias); Luis Eduardo con sus dos obras puestas en escena **La llamarada** y **Alegría**, en 1919 y 1921, respectivamente; y Víctor Manuel Pérez, con su puesta en escena **No**, de 1920, y sus dos piezas sólo publicadas en 1950, **En el parque** y **Una historia sin importancia** (Anzola 1911; González, J. M. 1930; Salas, 1967; Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980 y CONAC, 1995, p. 15).

Otros dramaturgos que siguieron la comedia en los años veinte, y que no han sido suficientemente estudiados son Pablo Domínguez (1901- ?), a quien

también la revista **Fantoches** publicó sus obras, en la columna "comedias minúsculas o teatro en 7 minutos", junto a Michelena, Parodi, Uslar Pietri o Innes. Entre sus comedias se llevaron a escena **Renunciación** (1924), **La piel** y **El retorno** (ambas en 1925), **Coral** (1932), **Tremedal** (1933, publicada en 1952) y **¡A 80!** (1934, publicada en 1940), además publicó **El enfermo** (estrenada en 1934) y **La comedianta** (ambas en 1924), y de sus manuscritos (aparentemente escenificados, sin fechas) **Nido de soñadores** y **Apuntes para la historia del General Gómez**; Ricardo Urbaneja (1884-?). Dramaturgo, historiador y parlamentario que llevó a escena su obra **La culpa de todos**, en 1924, con significativa crítica que destaca sus características psicológicas, buena definición de personajes, ambiente caraqueño, aunque la acción se desarrolla sin gran prodigios; Jacobo Capriles con **El honor de la familia** y **Pecadora de amor** (ambas estrenadas en 1924), **La voz interior** (publicada en1938) y **La entrevista** y **Revolución** (inéditas); Félix Pacheco Soublette, con **Los engañados** (estrenada y publicada escena final en 1924), **Luz** (estrenada en 1926) y **La hora oportuna** (publicada escena inicial en 1940) cuyos personajes femeninos han llamado la atención por su desenfado y frivolidad; Miguel Toro R (1898-1964) con todas sus obras sólo publicadas, **Los escépticos** (1928), **Los degenerados**, **Igualdad moral** (estrenada en 1934) y **El judío andaluz** (1934), **Jóvenes de ahora** (1935) y **La sulamita** (sin fecha); Rafael Briceño (1898-1932),

con todas sus cinco obras sólo publicadas en *Fantoches*, **El regreso** (1929), **La eterna sed** (1929), **El seto de lilas** (1930), **Padre de familia** (1930), y **Sol, alegría y amor** (1930); y el Presbítero Plácido José Fernández con su serie de teatro escolar y de recreación familiar, publicado en 1929 con el título de **Ramillete escénico propio para cuadros de aficionados**, que incluye trece piezas, **La leona de su honor**, **La última misa**, **Un héroe del deber**, **El triunfo de María**, **Remate de una quincalla**, **La corbata blanca**, **Apuros de un preceptor**, **Entre los polos opuestos**, **Las trazas de Don Gerundio**, **Los pobres falsos**, **Apuros de un empresario**, **El Gral. Pareja** y **Fray Junípero** (Salas, 1967; Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980).

Todos estos autores de la comedia dramática (1900-1930) aparecen el Cuadro Nº 5.1 con el fin de dar una visión general del movimiento teatral.

CUADRO No. 5.1

EL SISTEMA DE LA COMEDIA DRAMÁTICA

NOMBRES	AÑOS	1900	1905	1910	1915	1920	1925	1930	1935	1940	1945	1950
Hernández, O.	1894-17	xxxxxxxxxxxxxx>xxxxxx										
Marín, A. h	1899-17	xxxxxxxxxxxxxx>xxxxxx										
Pérez, U.	1900-04	xxxxxxxxxxx										
Caraballo, M.	1904	x ?										
Innes, E.	1908-44	xxx>xxxxxxxxxxxxx

El drama poético de Andrés Eloy Blanco

La obra de Andrés Eloy Blanco (1896-1955) ha sido muy poco reconocida tanto en su propio país como en el exterior. Esto se debe simplemente a una sola razón, cual es que este poeta combinó parte de su vida intelectual con la acción política contingente, en la cual también fue exitoso y relevante para la historia de su país. La Venezuela de comienzos del siglo XX, heredera de una corriente de caudillos y dictadores que se sucedían unos a otros, fue también la época en que actuó Blanco y todo esto lo hizo exitosamente, pero su costo fue el olvido artístico, no gratuito, especialmente el de su valor como autor dramático.

Baste con recordar sólo algunos antecedentes de su obra dramática para ilustrar esta situación. De alrededor de treinta y cuatro obras suyas conocidas, incluyendo sus guiones cinematográficos y su mal llamado teatro para leer (Salas, 1967), sólo cuatro fueron llevadas a escena durante su vida, no muchas más lo han sido después y, aunque su primera obra de teatro se publicó en el mismo año de su estreno, en 1918, no sería sino hasta 1960 cuando aparece publicada parte de su obra dramática, dejando muchas obras fuera de edición. En 1973 se publicó, erróneamente, lo que se consideraba en ese entonces sus obras completas, faltando varias de sus piezas dramáticas, y no sería sino hasta 1997, en ocasión del siglo aniversario de su nacimiento y, gracias a Efraín Subero, que aparece la que podría ser considerada su

poética completa, incluyendo las denominadas piezas inéditas.

El recorrido por las páginas del espectáculo teatral en Caracas, a partir de la segunda década del siglo, según las reseñas de Salas (1967), entrega varias referencias de las actividades que realizaba en los distintos teatros caraqueños, bien fuera para lectura de sus poemas o para participar en actos propiamente teatrales (aunque sus primeros poemas comienzan a aparecer en 1911). El 14 de Julio de 1918, parece ser la primera vez que aparece en una programación del Teatro Nacional, al presentarse una velada de arte en homenaje al Día de Francia y a beneficio de la Cruz Roja gala. En la Tercera Parte del programa se estrenó su poema escenificado **El huerto de la epopeya**, interpretado por un grupo aficionado de siete actrices que encabezaba Ana Julia Rojas. Ese mismo año participa como actor en la pieza **Por la patria**, adaptación de Leo (Leoncio Martinez) y Luis Roche de la obra **Servir**, de Henry Lavadeau.

Su actividad teatral continuó en 1921, cuando aparece como actor en la obra **La cena de los Cardenales**, de Julio Dantas, en el rol del cardenal y, en 1928, se da cuenta del estreno de su obra **El Cristo de las Violetas** (escrita en 1925), efectuado por la Compañía de la primera actriz Catalina Barcena, en gira por América. En 1926, en función íntima se presenta el sainete en verso, **Alfil toma dama**, actuando él mismo en la pieza; en 1928, en ocasión

de celebrarse la Semana del Estudiante en Caracas, escribió la obra **Beatriz hizo el mundo**, comedia de niños, dedicada a la reina Beatriz Peña, a quien le escribe "dedicada a la reina de los cabeza azul… año primero de la verdad", (Blanco, Luis, 1997, p.93), que daría claves para comprender su próxima obra, en 1929, escrita en la prisión de La Rotunda, **El pie de la Virgen,** según testimonio del propio autor. En 1937, en el Teatro Municipal se dio una función a beneficio de la Cruzada Sanitaria en donde, entre otros actos, se estrenó su obra **Patria, que mi niña duerme.**

En 1942, estrena en la Plaza de toros del Nuevo Circo de Caracas su "disparate cómico", "superproducción", **Venezuela güele a oro**, escrito por él (con seudónimo 0,3) conjuntamente con su amigo novelista Miguel Otero Silva (Mickey), calificado como un sainete "vanguardista" (Barrios, 1997, p. 109). Este mismo año, la recién formada Sociedad de Amigos del Teatro, de la que también fue su fundador, en su primera temporada, estrena en el Teatro Municipal, su pieza **Abigaíl** (escrita en 1937), tragedia lírica, dirigida por Carlos Salas. (Salas, 1967).

El 30 de Agosto de 1956, el grupo de teatro del Ateneo de Caracas, dirigido por Horacio Peterson, presenta nuevamente, ahora en el Teatro Nacional, **El cristo de las violetas** y el estreno de **Los muertos las prefieren negras** (escrita en 1950). Salas también da como presentada por este grupo **La muchacha de la trenza morada** (p. 326). La obra podría ubicarse

alrededor de 1924, puesto que ya era conocida en Europa desde 1932, al ser reseñada por Miguel Ángel Asturias en París en esta última fecha.

Esta obra es una de las que había permanecido perdida y que en 1997 fue recobrada por Subero (Blanco, 1997). Asturias describe esta pieza como un poema épico americano, que repite la leyenda conocida de una reina enamorada de un soldado. La mujer es Castilla y el soldado, Francisco Fajardo, criollo hijo de conquistadores y de la hija de un cacique, motivo para que el autor presentara novedosos poemas (Asturias, 1932). Sin embargo, al comparar estas líneas con el texto recobrado existen serias diferencias con esta fábula. En efecto, en el texto recobrado los personajes son Florinda, Alicia, la Reina, Iturbe y otros, cuya historia de amor se desenvuelve en torno a la reina enamorada de un poeta emisario y no del prometido Rey que lo envía, "cómo soñáis que debe ser un poeta... ¿Amante?" (p. 55), lo cual indica que debería hacerse una investigación posterior para aclarar cuál fue la obra revisada por Asturias. En 1997, Luis Blanco, hijo del poeta, publicó parte de un manuscrito de teatro, inédito, en el cual intervienen estos personajes, fechado en 1920/30 (p. 64). Ahora se puede afirmar que este manuscrito corresponde al drama **La muchacha de la trenza morada**, escrito en 1924.

Completa esta visión su libro **La Juanbimbada,** en donde se incluye una serie de piezas breves, parodias tomadas de textos clásicos de

la literatura universal que conforman un teatro breve y de corte farsesco. Con esto se completarían las obras que parecen haber sido escritas por Blanco. Esto da, igualmente, una visión panorámica de más de treinta años de una actividad relacionada con el teatro, aunque dicho sea de paso, todavía no existe claridad ni certeza respecto de otras de sus obras.

Mención especial merece revisar sus obras no conocidas o desaparecidas, sobre las que se ha tejido un verdadero misterio, el que aún no parece estar claro en relación con el origen o paradero de sus piezas. Se dice que obras como **Caoba** y **Fajardo** nunca fueron terminadas, que otras como **Patria que mi niña duerme,** habría sido destruida, y que **Santa Inés de los enredos** se encuentra extraviada (Subero, 1995 y 1997). Parte de este problema parece haber sido la publicación de información adelantada por sus mismos editores y que con el tiempo no fue posible realizar o bien no se escribieron tales piezas, las que probablemente Blanco pensó terminar algún día.

En este sentido, se puede evidenciar que **Caoba** aparece anunciada en una noticia del libro de poemas **Barco de piedra** (1937); **Los muertos las prefieren negras** fue publicada por editorial Cordillera en 1960; **La muchacha de la trenza morada** anunciada en el libro **La aeroplana clueca** (1935) al parecer fue destruida por su autor, según lo comenta el Volumen 8 de su **Teatro**, publicado por la misma editorial; la obra **Patria que mi niña duerme**

fue prestada a un amigo poeta (Gabriel Martínez Sierra) que no se la devolvió nunca; y **Los presos,** así como **Santa Inés de los enredos**, aparecen ambas mencionadas también en el Volumen 8 ya citado.

En 1937(?) Eloy Blanco escribe un guión de cine titulado **Caoba**, recobrado también en 1997 y, en 1950, escribió el guión **El árbol de la noche negra**, recogido en las obras que publicara la editora Cordillera, en 1960. En 1997 aparecen publicadas sus obras que habían sido dadas por perdidas, ahora recobradas. Entre estas que se encuentran **La mujer de la trenza morada** (de 1937), pieza en dos actos, incompleta, que no había sido destruida, **Los presos** (s/f), pieza incompleta, **Alcoba** (s/f), pieza en un acto y **Bridge** (s/f), también pieza en un acto, estas últimas nunca antes mencionadas.

El primero de sus escritos conocidos data de 1918 y se titula **El huerto de la epopeya**, poema escénico dedicado a los caídos en la Legión extranjera francesa. Este poema dramático describe un ambiente de selva, en donde "de las ramas de los árboles prende la monotonía del momento", la presencia alegórica de personajes femeninos que representan a Francia y a diferentes países de América que se encuentran, "Vendrán, Vendrán al fin las hermanas/ Lo se, lo siento: Vendrán/ Un aire de canciones lejanas/ y un brillo de pupilas humanas/ le dicen a mi ser:" Aquí están" (1960a, p.51). Comienzan a aparecer los personajes de Venezuela,

Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador, entre los que se inicia un diálogo lírico de sus ideales cívicos:

> Hablemos del ensueño de nuestros visionarios; habladme de las que vieron pasar al Soñador.../ Hasta las mismas cumbres que le fueron calvarios, / redimen. Traigo flores para el Libertador" (p.58).

Al final, aparece una niña vestida de blanco que hace presentir la "llegada de algo divino", es la Dama de la Cruz Roja con una copa de oro en sus manos: "Aquí está: sangre de todos los pueblos que en el mañana/ formarán la gran familia, que serán la sola hermandad;/ bebed, y con vuestras manos dad de beber a la hermana,/ porque en este vino santo brinda la Fraternidad..." (p.71).

En **La Juanbimbada**, serie de breves piezas, comenzada a fines de los años veinte, presenta obras de raigambre popular y con claro acento contingente sobre la propia realidad venezolana de aquella época, como se verá en estas pocas muestras que se comentan a continuación. **El paraíso perdido** ocurre en la portería de la Corte Celestial, en la cual San Pedro, el portero, renuncia a su cargo debido a la llegada de angelitos nazis. Dios accede a que para entrar al cielo se exija venir a caballo, lo cual sería un serio obstáculo a los indeseables, como efectivamente ocurre cuando llega Hitler y no pueda entrar, pero en el camino se encuentra con Luis Fernando Alvarez, muerto de melancolía con quien acuerda ser su caballo, con lo cual al llegar a la puerta San Pedro le autoriza su pasada “hermano Luis Fernando,/

entonces podéis pasar./ Amarrad muy bien la bestia/ en la ventana y entrad" (1960b, p.100).

En **Las vidas paralelas de Plutarco**, centrado en el personaje Plutarco, se relatan tres de sus aventuras, cada una será un acto. En el primero se enreda Plutarco González, del Partido Liberal de Cúa, en un robo de aves de un corral, pero al ser descubierto por un policía inventa que se trata de un caso clínico, exclamando sorprendido ante el ave, "¿pero usted ha visto, mi amigo,/ la frescura de este pavo?" En el tercer acto se enfrenta el general Plutarco Gómez, del Partido liberal de Palmarito, quien "invadió a Venezuela para salvar la Patria, en tiempo de cosecha de maíz; le quitó el maíz a todo el mundo y lo ganado para cuando escaseara el maíz", enfrenta a Juan Bimba que le ha comprado el maíz y le regatea diciéndole que a él nada le costó, a lo que responde Gómez "¿Y mi honor?". La pieza culmina con la presencia del autor en escena, quien exclama "¡Viva el Partido Amarillo,/ viva la causa de Abril,/ y viva el corral completo;/ pavo gallina y maíz!" (Ibid., p. 106).

En **El vergonzoso en Palacio**, nuevamente Bimba se enfrenta al Bachiller Mujica, esta vez pidiéndole trabajo, para lo cual éste le exige el voto ("hombre que tiene vergüenza/ siempre será un muerto de hambre"), por lo que esta vez Bimba irá preso por maleante ("usted es el vergonzoso/ y yo soy el vergonzante"). **La Divina Comedia** es una alegoría que ocurre en el Purgatorio en donde La

Democracia se encuentra presa, engrillada. Por aquí desfilan figuras como Churchill, Stalin, Mihaylovic, De Gaulle, junto a Don Luis Mejía, "Chapita" y otros.

Es muy interesante observar, desde el punto de vista de la teatralidad, que en el segundo acto no hay diálogos, sólo acción, la cual se desarrolla en diferentes lugares, Libia, Francia, Hawai, Filipinas, China y otros países, en donde "los hombres libres afrontan la muerte para salvar la Democracia" (p.118). En consecuencia, aquí las palabras se ahogan entre el ruido del estampido de cañones, bombas, torpedos y tanques de guerra, mientras de un lado cae la nieve y del otro sopla un huracán "ardiente del desierto". La Democracia, finalmente, es liberada cuando todos asaltan el Purgatorio y lanzan desde el piso 102 del edificio Empire a Chapita, sin paracaídas, diciéndole "gallo de tan poca pluma/ no canta en mi gallinero".

En **El sí de las niñas**, los personajes son dos niñas y dos varones que se hacen pasar por José Martí y José Enrique Rodó. En su inicio hay un epígrafe en el cual aparece Jorge Negrete cantando una canción alusiva al tema. Luego, los dos galanes le hacen ofertas amorosas a las niñas, quienes los rechazan y llaman a un policía para solucionar esta situación, culminando con un epílogo que cuenta "y acabó el Sí de las Niñas,/ y sonó el merequetén/ cuando dijeron que No,/ y José Enrique Rodó y José Martí también" (p.147).

En esta colección aparece también una obra suya firmada con el nombre de Francisco Villaguada, cuyo título es **Catalina la grande**, que se sitúa en San Petersburgo, en el Palacio Imperial ruso, en ocasión de recibir a Francisco Miranda y de someterse a sus declaraciones y apremios amorosos.

Se puede decir que su pluma tendrá mejor factura, su drama una estructura más definida y sus contenidos más trascendentes en obras como **El Cristo de las violetas, El pie de la virgen** y **Abigaíl.** La primera es un poema dramático en dos actos, cuya acción se desarrolla en la Caracas de la época de Bolívar, precisamente en casa de su familia, en donde se guarda una réplica del Cristo de Guacara. En medio del silencio, Don Fernando informa "... Mis noticias son buenas. El está mejor. Mejor no más; no podemos pedir más por ahora..." (1960c, p.14). Se refiere al Libertador, y a paso seguido informa de los problemas que éste ha debido enfrentar, con lo cual ubican con mayor precisión la época:

> Valentina: Estará cansado más que todo...
>
> Don Fernando: (triste) Cansado de todo... Cansado debía estar desde hace tiempo. Cansado ha debido quedar aquella noche del 25 de Septiembre; cansado ha debido quedar desde las canalladas de Valencia; cansado ha debido quedar desde las traiciones de sus generales, cansado de Córdoba, de Lara, cansado de Santander; cansado de la incomprensión, cansado de su propia superioridad; si... debe estar cansado hasta de no cansarse nunca... (p.14).

De carácter evocativo, produce innumerables recuerdos, nostalgias del pasado, remembranzas de héroes, de amores imposibles a causa de los sectarismos de aquellos tiempos y de pasiones políticas. El Cristo ayudará a Luisa, la hermana ciega, quien al conocer sus detalles de las manos, pies y labios como las violetas, le ha puesto ese nombre.

La intriga del drama viene dada porque Margarita, otra de las hermanas, está enamorada de Juan Antonio Velasco, llamado "el españolito", ante lo cual María Antonia, hermana de Bolívar, no puede resignarse, "la hija del hombre que murió por Bolívar no puede salir de la casa de los Bolívar de la mano de un realista" (p.18).

El tono cívico-romántico de su poesía lo acerca al modernismo, aunque según lo revisado hasta ahora, sugiere más bien una característica de versatilidad poética muy amplia en sus dramas. De ahí que la crítica la califique realmente como experimental.

En **El pie de la virgen**, definido por su autor como "prodigio en tres cuadros. Seguido de una burla en tres cuadros. Seguido de una comparsa en tres cuadros", explica por sí mismo este enunciado vanguardista que se le atribuye, mencionado antes. Dedicado a una "sobrina predilecta", fue escrito en prisión en 1929 y no sería estrenado sino hasta 1994. Nuevamente es la selva el escenario en donde se plantea la obra, pero es una ficción de alta imaginación, con elefantes de cartón, fieras de palo,

loros, cabezas humanas junto a ahorcados. Decoración fantástica. Los personajes son niños que han acampado en esta selva huyendo de los hombres, "que les amenazan con hacerlos perder el mundo". Ellos son Cara de Colmena, Cunín (ambas niñas), Granito de oro, Pelotica y Tumusa, la piojosa.

Todos han llamado a la Burriquita porque necesitan encontrar a Doñana y salvarla, "¿Usted conoce a Doñana, la linda señora, madre de los hombres que tienen la cabeza azul?" (p. 40) Ella es la gran madre de los niños, conocida por miles de años. También la llaman Alegría. Los viejos, los Malucos, han puesto un cartel en donde le ponen precio a una cabeza azul, es Cabeza azul, el novio de Cara de Colmena. Incluso se ha prohibido el azul en las cabezas.

Cabeza azul es quien ha querido salvar todo esto y lo hará con la Risa. Los niños lo salvarán a él para luego todos liberar a Doñana. El plan urdido contempla entrar con la Burriquita a la ciudad, ésta fingirá estar enferma y llevará dos cestas en las que irán los niños que así entrarán en la ciudad. Buscarán a Cabeza azul y a Doñana y los meterán en las cestas y los niños saldrán dándole palo a la burra para regresar a la selva. Las cosas no salen como se previeron y Cabeza azul es encerrado nuevamente. Al ser llevado lanza la frase que, según el autor dice en su indicaciones escénicas, son los "gritos misteriosos que la revolución sin cauce, recién

nacida, todavía sin palabras, pone en los labios milagrosos de los niños: *sacalapatalaja*" (p. 50).

La implicación de la virgen viene dada porque Cara de Colmena le ha pedido que le ayude a liberar a su novio, a lo que la virgen le respondió que hiciera lo que ella le ordenaba,"coje el serrucho y serrúchame el pie... ¿no ves que es de madera? ...Vete, lleva mi pie, camina con mi pie y quebranta con mi pie. Todo camino se allanará y de tus pisadas florecerán las tierras..." (p. 70). La pieza concluye en el tercer acto, cuando todos se disfrazan de nuevos ricos y logran sacar a Cabeza azul, mientras se escucha un rumor que crece "*¡sigalá y bajalá! ¡sacalapatalajá*!".

En esta pieza la ternura de obras anteriores se mantiene, pero se añade un ingrediente nuevo, su perspectiva revolucionaria del hecho teatral. Con grandes aproximaciones al drama lorquiano, que conoció muy bien, su propósito es diferente. Destacan los particulares personajes infantiles, populares, un lenguaje surrealista, una violencia muy venezolana y latinoamericana, su clara indignación alegórica contra la dictadura de Gómez -siempre la realidad continental- y su ardiente fe en el cambio revolucionario que realizarán los cabezas azules, lo que con el tiempo se convertiría en el símbolo de la juventud rebelde venezolana que prendería en la Universidad Central de Venezuela para luego extenderse al resto del país.

Un año antes, en 1928, se había producido la más grande rebelión estudiantil que se opusiera al dictador Gómez (cabe recordar que la universidad ya había sido cerrada por el dictador entre 1912 y 1920). Durante la semana de los estudiantes se produjo una manifestación masiva en el centro de la ciudad exigiendo libertad social, a consecuencia de lo cual sus líderes y muchos seguidores fueron puestos presos en el Cuartel del Cuño. Eloy Blanco se encontraba también preso en La Rotunda. De esta generación de estudiantes, llamada "del 28", mezcla de literatos y políticos, surgiría la clase política de la Venezuela moderna, encontrándose entre éstos líderes a Jóvito Villalba, Rómulo Betancourt y Pío Tamayo, quien leía sus poemas en el Teatro Nacional. Los estudiantes coreaban una frase que era un abierto desafío al régimen autoritario y cuya letra se constituyó en el símbolo de la resistencia a la dictadura: "*sigalá y bajalá, sacalapatalajá*" (esta exclamación proviene de "*¡Alá y Balajá! ¡Sígala y Balajá!,* a lo cual un coro responde, *¡Sacalapatalajá!,*" tomados, al parecer, del oficio de difuntos hebreo, que se manifestó en el funeral de David Lobo, profesor de la Universidad en ese mismo año).

Abigaíl es considerada la más relevante de sus obras poéticas. Tragedia en verso que parte de la propuesta de que "el milagro es la metáfora. Transmutación del agua en vino, transmutación de la realidad en realidad imaginada..." (p.95). Dado este ambiente simbolista, a veces sobrecargado de

metáforas, su estructura y características dramáticas pierden importancia. Lo significativo es el verso y la profundidad de la propuesta: "Duda y Fe. Son los extremos complementarios e irrenunciables de la Creación. Y Amor. Abigaíl se vuelve contra su propia inmortalidad" (p.95).

La obra está situada en su Primera parte en la época de Jesús. La intriga queda resumida en palabras de uno de los protagonistas, Nicomedo que relata lo ocurrido:

> ... Pero una tarde, en la playa,
> Abigaíl, la hermosa hija de Jaíro,
> paseaba con Efrén y al verla
> quedó enfermo de amor al mozo resucitado.
> La sigue a todas partes, pero ella
> ama al joven Efrén, aunque su padre
> se opone; y por las tardes
> hablan junto a las piedras mojadas
> y junto a los cedros, en el camino de las ruinas.
> Lea (confidencial) la madre, proteje esos amores
> y ha disputado con Jaíro,
> que quiere a Nathán por yerno (p.104).

Abigaíl es el símbolo de la humanidad que se enfrenta con el problema metafísico de la persistencia, que le niega la muerte, por eso siempre se mueve entre los extremos de la duda (Gerón) y la fe (Serena, que es ciega). El problema se plantea frente al amor (Efrén), en lo cual es deseable la inmortalidad. Por estas razones la obra transcurre en tres épocas: la del Fénix -época de Jesús-, la del Pelícano -años más tarde en el desierto- y la de la

Grulla -"en la azotea de una ciudad enorme", entre los años 1950 a 2000-.

Abigaíl, que ha logrado la inmortalidad por obra del "Iluminado", traspasa todas las épocas y a su paso va encontrando individuos que mueren o se renuevan, sin que ella se altere. En la última época será ella misma la que ruegue al iluminado para que le restaure su condición de mortal, con el fin de amar, como lo hacía en su juventud a su enamorado Efrén. "Quiero curarme con azul, con nubes..." El iluminado accede a su deseo, pero el costo de esta transmutación será la muerte de Abigaíl.

Es en esta última pieza en donde se puede observar con más nitidez la verdadera magnitud de la propuesta del poeta dramaturgo. De una parte su poesía, con inmutable apego al verso y al tono grandilocuente, clásico; de otra, además, se perciben elementos del psicoanálisis, una forma revaluada de tragedia, que abren la concepción misma de la tragedia, modernizándola y adoptándola a la condiciones locales -quiere esto decir que la realidad latinoamericana y venezolana se hacen presentes en sus propuestas ideológicas, en sus personajes contemporizados y en los problemas del presente de aquella época.

Desde la perspectiva de la época en que escribió teatro y con un alcance más amplio que el propiamente nacional, Blanco parece ocupar un lugar destacado entre aquellos autores que supieron romper con los remanentes estéticos del siglo XIX

(costumbrismo, naturalismo urbano o regional e incluso, modernismo) para remontarse en una avanzada de la contemporaneidad, efectivamente moderna, tanto en sus contenidos como en las formas escénicas que utiliza. Según Grinor Rojo (1972), el estudioso que ha puesto mayor claridad en la escena continental de esos años, éstos fueron autores dramáticos que mostraron, por primera vez en el continente, lo que él denomina "una nueva sensibilidad". Con ello se refiere a aquellos escritores que pertenecientes a la Generación que Goié enunció en varios de sus estudios como Superrealista o del 27 (aunque en Venezuela se le considere perteneciente a la generación del 1918). Lo importante es que esto significa que sus creaciones se producen conjuntamente con aquellas que acompañaron a la crisis de los años veinte en Europa y, también coincidente, con la década de los "ismos" y de las revistas polémicas.

En la escena, la llamada "experimentación teatral" también aparece en la década de los veinte - que algunos han llamado "vanguardista", otros "nuevo teatro"- y, que realmente se hará sentir en los inicios de los años treinta. Como estilo, es el momento en que se observa más claramente la superación del costumbrismo, del realismo de Sánchez, del de Herrera en Argentina, o del de Hernández en Chile, así como también la fiebre hispana de Echegaray.

Lo que siempre ocurre en el teatro venezolano (y continental) es que, a pesar de que la producción teatral comienza a aparecer a fines de los veinte, debido a los múltiples problemas que se crean para llevar la obra al escenario, como se ha visto con énfasis en esta investigación, había dramaturgos que desde antes ya expresaban en sus textos una pugna con la estética vigente. Estas, realmente, son las obras que se deben considerar "inexcusables para comprender las raíces de ese fenómeno de cambio del cual eran la primera y más riesgosa avanzada" (Ibid., p. 20). Entre estos escritores destacaron S. Eichelbaum, A Defilippis y Gustavino (Argentina), S. Campos en Uruguay, A. Moock (Chile), L. Osorio (Colombia), Diez Barroso y F. Monterde (México) y Eloy Blanco en Venezuela.

Blanco da cuenta de este cambio. Así, se puede observar en sus primeras obras un cierto neorromanticismo, en sus alegorías, pasando por un modernismo claro en **El Cristo**, hasta un lenguaje inconfundiblemente vanguardista, expresado a partir de **El pie de la Virgen**.

El otro aspecto interesante que se observa en su obra es el que la mayor parte de ella la conforma un teatro poético. Esta tendencia también fue una de las grandes orientaciones que tuvo el teatro latinoamericano en los años treinta, como una nueva forma teatral. La idea central que predomina es que el teatro es ficción, espectáculo, a la vez que un arte que debe ser visto y considerado en la forma más

humana posible para que sea significativo. Es curioso observar que, junto al grupo de dramaturgos experimentales que ya se han mencionado previamente, se encontraron muchos poetas que escribieron teatro como Cesar Vallejo, Jorge Larrea, Vicente Huidobro, Nicolás Guillén, Pablo Neruda (en los años cincuenta) y Eloy Blanco. Ellos fueron los que constituyeron esta tendencia del teatro poético continental, sin contar con los aportes que dejó Luigi Pirandello, especialmente en el Río de la Plata y los que más tarde se complementarían con la llegada de las obras de García Lorca, que a partir de la mitad de los años treinta, sellaron definitivamente al teatro poético en América Latina.

El concepto de teatro poético, por tanto, se desliza en una senda en la que se enfatiza no tanto que el texto esté escrito en versos -el verso no quiere decir poesía en teatro, decía García Lorca-, sino a que se constituya un ambiente poético, en que el lenguaje dramático y el lírico, a veces más este último que el primero, comparten las estructuras de los diálogos y de las situaciones dramáticas, para llegar a obtener una experiencia estética mixta, de actividad teatral y de contemplación espiritual. Esto implica muchas veces –mas, no siempre-, un cierto alejamiento de la realidad, una clara manifestación de un lenguaje lírico e imágenes poéticas en escena.

El teatro poético en América Latina, según Marina Gálvez (1988), tuvo una finalidad netamente estética, la que poco a poco derivó hacia un

compromiso político, como son los casos de **El pie de la virgen**, escrita en la prisión de La Rotunda, y que es una violenta alegoría contra la dictadura de Gómez, o como en **Abigaíl,** existencial y trascendente. Esto recuerda también a autores muy conocidos de esa época como O'Neill, Gidé e incluso, Lorca, y que sería común a toda esa generación de dramaturgos latinoamericanos mencionados, razón por la cual muchos autores hablan de las influencias recibidas por estos autores. Otras obras, como **Los muertos** (1948-50), presentan características del grotesco, de la farsa, estilo conocido en el continente desde los años treinta.

Para todos estos autores ésta fue una fórmula exitosa que les permitió superar los esquemas incluso realistas, adaptándolas a temas históricos, mitológicos o folklóricos, vale decir, presentando ambientes alejados de lo contemporáneo realista. Aquí se observa el interés de experimentar, de probar con todos los elementos teatrales disponibles en ese entonces, de lo cual no escaparon las ideas de sorprender o de escandalizar a la crítica y a los espectadores. A partir de los años treinta, el teatro de Blanco llegará a la tragicomedia, como es el caso de **Los muertos**. (Ibid., pp. 105-117).

En Venezuela, esta corriente del teatro poético puede vislumbrarse con claridad a lo largo del siglo XX, con las obras de Luis Churión, Julio Planchart, Julio H. Rosales, Blanco, y continuando con Lucila Palacios (1941), más tarde Rafael Pineda (1949), y en

los años cincuenta con las obras de Ida Gramcko, que mira hacia los mitos y leyendas de la tradición nacional, con las primeras piezas de Elizabeth Schön, las de Lucía Quintero y, finalmente, las iniciales de Román Chalbaud, en la década del cincuenta, lo que en esa época constituyó una verdadera innovación de la escena.

Todos ellos han tenido un reconocimiento efímero por su teatro poético, probablemente debido a las difíciles condiciones con que se ha desenvuelto el teatro venezolano, especialmente en el pasado. No obstante esto, su reconocimiento va apareciendo lentamente en el tiempo. Se pueden citar en este sentido, los comentarios que escribiera Juana Sujo, una de las responsables del inicio del teatro moderno nacional, quien escribiera en un artículo, en ocasión del estreno de **El Cristo** y de **Los muertos** por el Ateneo de Caracas, en 1956, quien expresó "pensamos que de haber encontrado este autor un medio teatral propicio en su momento, hubiera dado obra de alto tono al teatro. Su lenguaje, su mesura, su rico pensamiento, nutren las obras ya citadas. Y en la farsa hay hallazgo, innovación" (Márquez, 1996, p.107).

Más recientemente, críticos como Monasterios han expresado su reconocimiento a este adelanto del "universo dramático nacional de entonces" señalando además que Eloy Blanco pudo haber sido impulsado a la poesía porque "las condiciones de su ambiente no favorecían la elección del teatro como

medio fundamental de expresión", y refiriéndose a sus piezas **Bridge** y **Alcoba**, expresa que "conclusivamente corresponden a la noción de Teatro del Absurdo o Surrealista... también adelantado a Ionesco... el teatro del absurdo de Andrés Eloy Blanco (¡ni idea tuvo de que alguna vez pudiera llamarse así!), destaca por su singularidad, aportada por un acento lírico personal, diferente, en consecuencia, de la acidez crítica a la condición humana propia de los autores de esa corriente" (Monasterios, 1997a, p. C-2 y 1997b, p. 32).

De igual forma, Luis Britto García (1997), novelista y dramaturgo venezolano contemporáneo, aludiendo también a este autor ha expresado que "tanto en sus certidumbres como en sus dudas, su obra irrevocablemente nos pertenece" (p. C-2).

Finalmente, a modo de visión general de la obra de Blanco, bien puede decirse que en ella se observan con claridad los factores de la tradición del país y las innovaciones que fueron características de lo moderno. Se manifiesta, igualmente, un fondo cultural propio de la realidad nacional, lo cual da cuenta también de la modernidad de su obra. Igualmente, abonan estas ideas la utilización que hace de los elementos técnicos de que disponía el teatro en aquel entonces, como son los cambios de luces planteados, los juegos escénicos, sus diferentes peripecias, la presencia de la música y de voces, la utilización del tiempo dramático diferencial, escenografías más elaboradas y estructuras

complejas para las obras. En ellas la visión del espacio y del espectáculo teatral es manifiesta, clara y, a veces, tiende hacia el espectáculo total con el fin de llegar a un vasto público.

Respecto de los personajes, destacan los populares, que parecen ser aspiraciones que el autor reconoce en su sociedad, siendo emblemático para el país la inclusión en su obra en forma manifiesta de Juan Bimba, símbolo del venezolano pobre y marginal. Su perfil es claro, único, muy definido, pasan de obra en obra y de época en época, fiel a sí mismos, con su acento de ideas sugeridos que van creciendo a lo largo su poética. Estos personajes son nuevos para el teatro venezolano, aunque no para el público, que los ubica en sus experiencias propias y corrientes. Por ello, se puede decir que son completos y de proyección libertaria. Sus características se presentan ligadas a rasgos precisos de su personalidad, de su ambientación, de sus situaciones y de sus relaciones, todos populares, marginales, contestatarios y profundamente provocativos.

Por lo general estos personajes carecen de nombres, sólo llegan por un llamado sonoro y diminutivo, con hambre, son muy jóvenes, descuidados, viven a la intemperie y han sido inmortalizados por el llamado que hace el autor de Juan Bimba o de Cabeza azul. Su ambiente es la calle, el cerro, la selva. Son víctimas de la represión y del mal trato. Todos se conocen y son amigos entre sí,

tanto en la realidad de su situación dramática como en la fantasía de su mito.

En este sentido, parecen ser ubicuos. Hasta cierto punto, eternos, esenciales para comprender su mundo y el de una Venezuela que tenía otras significaciones, muy diferentes a las de fines del siglo XX. Estos podrían ser sus perfiles míticos. Como tales, inventan sus propias circunstancias, palabras, situaciones, teatro y realidad. Así es la poesía. Aquí se encuentra lo singular y lo plural, lo juvenil y lo maduro, la palabra y la realidad, el teatro y el arte. Venezuela y Latinoamérica.

Su mayor significación se corresponde con las aspiraciones históricas de una sociedad también joven, que no se descubre todavía como madura, aún en formación, con rasgos ejemplares y de valor puros -jóvenes, rebeldes, sinceros, transparentes, alegres, tiernos, generosos, violentos, amigables, de palabra cierta–, que traen al recuerdo una fantasía que no acierta a separarse de su realidad, que les adversa, que les niega su progreso, les oprime su libertad, pero les abre las puertas a la rebeldía y al cambio cercano de los oprimidos. Con ello, Andrés Eloy Blanco ha contribuido a conformar una riquísima vertiente dramática del teatro venezolano contemporáneo.

La tentación vanguardista de Arturo Uslar Pietri

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 que 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 corresponda en la historia del teatro venezolano.

Su obra dramática se encuentra parcializada entre la producida en la década del veinte (dos obras) y la segunda realizada a partir de los años cincuenta. Sus primeras obras escritas fueron **E Utreja**, publicada en 1927 y **La llave**, publicada en 1928. En su segunda etapa, cuando ya es 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 Rimales** (publicada en 1970 y estrenada en 1978).

La obra **E´Utreja** 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 Ultreya (o Ultreza)" y como "Canción de los peregrinos flamencos", que son coros que utilizan los peregrinos que 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 sólo 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" (p.218). La obra se desliza en una 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" (p. 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 de corte existencial, utilizando el grotesco: el padre es un borracho y el hijo es un ciego que pide limosna, en

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 que 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 pudieron ser llevados a la escena), que al decir de la crítica hace su aparición el surrealismo y el absurdo (Azparren, 1996, p. 181), que **E´Utreja** sería el primer drama netamente vanguardista (Barrios, 1997, p.78), y que las mismas estarían marcadas por las lecturas del autor de Valle-Inclán, D`Annunzio y Pirandello (Alvarado, 2001, p. 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 de 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" (p. 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, transformándose esto 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" (p.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. El 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" (p.13). Pero no es éste 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 que 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, éstas imbuidas en sus fantasías que se han desarrollado, no le creen y continúan con sus tejidos, reafirmando 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, terminan 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 éste 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, siendo cada uno una escena diferente: en el día 1, ocurren los tiempos 2 (en la mañana) y 3 (en la tarde); en el día 2 ocurre sólo el tiempo 4, en la noche; en el día 3 ocurre sólo el tiempo 5, en la noche; en el día 4 ocurre el tiempo 6, en la mañana; y el en el día 5 sólo ocurre el tiempo 1, el Preludio, en la noche.

En el Preludio se escuchan voces de un coro, en penumbras, que son los hombres y mujeres del pueblo quienes inician este periplo de estructura cíclica. El contenido mítico se encuentra en casi todos los parlamentos, como 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 a través del 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 Mandarino (1997) expresa que es esta "la obra más lograda de la dramaturgia de Arturo Uslar Pietri (p. 162)".

En sus obras el autor 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, pp. 10-12).

Para algunos críticos 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" (p. 4). Sin embargo, su obra futura se vería interrumpida cuando en 1957, luego del estreno de **El Dios invisible**, en conversación con su director, Horacio Peterson, le 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, p.52).

Por lo ya visto, tanto de la obra de Blanco como la de Uslar Pietri pueden ser consideradas, con pocas dudas, como el teatro de experimentación de los años veinte que también se produjo en el resto del continente (Ver Cuadro Nº 5.2).

CUADRO Nº 5 . 2

DRAMATURGOS DE EXPERIMENTACIÓN

NOMBRES	AÑOS	1900	20	25	30	35	40	45	50
Eloy Blanco, A.	1918-50	x x x

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 e 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, aunque el ingreso alcanzó a Bs. 228 millones, cuando normalmente en la década era del orden de los cien millones, pero era la primera vez que se daba un valor de nueve cifras y al final de la década ya bordeaba los Bs. 250 millones. El promedio de ingreso por año entre 1909 y 1919 fue de Bs. 60 millones, y entre 1920 a 1935 fue de Bs. 164 millones.

En relación a la proporción que recibían algunos ministerios se puede señalar que en la primera década le correspondió a Guerra un 22% y a Instrucción 4,9%, en la segunda década para Guerra fue de 19,5% y a Instrucción 5,2%, y en la tercera década Guerra tuvo un 12% e Instrucción 5,2%. Vale decir, que el presupuesto para educación prácticamente se mantuvo fijo y bajo.

En cuanto a la población, ésta se mantuvo casi estacionaria entre 1891 y 1920, aumentando en esos años sólo 258 mil habitantes, con un crecimiento anual que bajó de 1% a 0,4% en 1920, y aún en 1936

éste 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 sólo tenía unos 92.000 habitantes.

Junto a esto, fue también este el período más dramático del ataque de paludismo, drama también del cual se conoce muy poco y tan patéticamente ilustrado en la novela **Casas muertas** de Miguel Otero Silva. La fiebre arrasó a casi todo el país en peor forma que las guerras del siglo anterior. Un par de casos ilustran esta situación: el Estado Cojedes registraba en 1873 una población de 85.678 habitantes, en 1926 llega a 82.000 y en 1936 a 48.000 por la muerte y la emigración desesperada; en el Estado Zamora (hoy Barinas) su capital contaba con 5.300 habitantes en 1916 y en 1936 ésta llegó a 1,615; en el Zulia esta situación fue peor. La muerte dominó en los llanos venezolanos. En total se estima que el paludismo afectó a unos 400.000 habitantes para una población total de país de 3 millones. Sólo a partir de 1936 con la acción de las brigadas antimaláricas se pudo contener este desborde (Arcila, 1974, pp. 228-230).

Otro de los males de la época fue el de los "coroneles de carreteras", auspiciado por el autoritarismo de la época, que se sumaba a los ya reconocidos "coroneles de presos" y jefes civiles

designados por la dictadura. Estos hechos formaban parte de la política del gobierno de incluir al ejército en gran parte de las actividades del país. En un principio los soldados realizaban tareas típicas de obreros pero con el tiempo se incluyeron en estas tareas a los presos comunes y políticos, su función fue la de vigilar actividades bajo la temida jefatura del cabo de presos. Esto fue el origen no sólo de arbitrariedades por parte de los cuerpos armados sino también de corrupción que fueron impugnadas por militares honestos al propio Gómez, "reclamando la devolución de lo mal percibido. …Déme sus órdenes para que acabemos con ese otro desorden" (Ibid., p. 236).

Esto aclara también el polémico tema de los presos y sus trabajos forzados. No se sabe exactamente cuándo fue que se estableció este sistema, pero en los documentos del Ministerio de Obras Públicas aparecen citados a partir de 1914, cuando ya las carreteras de Caracas estaban bajo la administración del ejército (desde 1910). Se asume que en esto no medió Resolución ni Decreto alguno, sino una simple orden de Gómez y se prohibió mencionar este tema en las comunicaciones internas. Su descubrimiento se hizo al examinar las órdenes de pago encontradas, de acceso muy restringido (Ibid., p. 237). Así se ha podido establecer que en la carretera a La Guaira trabajaron 128 presos (1916), en la de Valencia–Puerto Cabello 200 presos (1916), en la de El Consejo a Valencia 700 presos (1916), en la de

El Palito 500 presos (1915), en las carreteras de los Estados Aragua y Carabobo 2.739 presos. A partir de 1928 se incorporaron en estas tareas a los presos políticos. El dramaturgo Ramón Díaz Sánchez (1966) caracterizaba de esta forma al dictador,

> Conservador, receloso, enemigo de las novedades, durante los veintisiete años que la república tiembla bajo su égida Caracas sólo conocerá algunas reformas que en modo alguno responden a la época, al largo dominio de aquel caudillo ni a los crecientes recursos que ya comenzaba a proporcionar el petróleo. No obstante la progresiva expansión de la urbe, las calles de ésta serán hasta 1935 –año de la muerte del dictador- las mismas de la época colonial con las reformas de Guzmán Blanco. Los edificios los mismos. Y el espectáculo de los postes del alumbrado, del teléfono, del telégrafo y el tranvía con sus laberintos de cables de alta tensión penduleando sobre las cabezas de los viandantes (p. 10).

La Venezuela aislada, sin comunicaciones, autárquica y muy pobre comienza a transformarse en la década de 1920 gracias al crecimiento de los ingreso del petróleo y a su manejo centralizado porque era el poder central el que cobraba la renta petrolera y lo repartía bajo la forma de subsidios (Situado constitucional). Estos hechos más el dominio del poder militar consolidaron su régimen en el poder. Esta etapa la denomina Ramón J. Velásquez (1986, p. 10), "simulación del poder", en la cual todas las Asambleas legislativas delegan en el Presidente su facultad de elegir a los Presidentes de los Estados en forma transitoria, transitoriedad que luego se

transformó en permanente al irse renovando periódicamente.

El petróleo cambió esta situación, tanto en lo económico como en la estructura social del país. A medida que el ingreso aumenta aparece una nueva estructura social, ahora sin dependencia de aquel partido denominado liberalismo amarillo. Ahora serán los grupos financieros (petroleros, agrícolas, ganaderos) asentados en Caracas los que alcanzarán autonomía económica. Entonces será evidente el desarrollo de una clase de trabajadores, una nueva clase media y una nueva clase que comienza a enriquecerse con las concesiones que otorga el Estado. A la muerte de Gómez ya no se contará más con el café, el cacao, o el ganado, sólo reinará el petróleo.

El desarrollo de las ciudades junto al crecimiento de la actividad petrolera abrió paso a un nuevo frente opositor, desconocido hasta la fecha. Su centro será ahora la ciudad y sus ciudadanos (y no las montoneras de antaño), su ideología se encontrará relacionada a lecturas externas inevitables y entre sus aliados se encontrarán también las nuevas generaciones militares formadas con instrucción más profesional (y probablemente más comprometidas con modelos modernos). De las conspiraciones que se recuerdan, las de 1914, 1918, 1922 y 1928, todas fracasaron en lo militar, aunque la de mayor proyección en lo político y cultural fue la última de éstas.

En efecto, la llamada "insurgencia del 28" fue, en este contexto, una legítima reacción al régimen dictatorial que, aparte de intentar un cambio en el esquema de poder, abrió el paso a una nueva generación de dirigentes universitarios que en definitiva serían los líderes políticos modernos de Venezuela. Uno de sus principales actores, Rómulo Betancourt (1969), relata su origen,

> Nos llegaban, por los intersticios de la especie de muralla china tendida en torno al país, ráfagas de los vientos de fronda que sacudían al mundo, reflejos del conmocional episodio histórico que fue la revolución rusa de 1917 y de los cambios sociales que hubo en el occidente europeo al concluir la primera Guerra Mundial. Las noticias sobre la Revolución Mexicana, para aquellos años en su etapa de mayor resonancia americana, llegaban hasta nosotros como un estímulo poderoso. En alguna revista leíamos, brillándonos los ojos juveniles con la emoción de quien se asoma a un mundo inédito, las noticias de las luchas universitarias de Córdoba, de las manifestaciones callejeras de Lima, de los enérgicos inicios de la batalla que libraría Cuba contra el "machadato". Y fue bajo el influjo de esa inquietud insurgente que conmovía a las juventudes americanas como resolvimos organizar la Semana del Estudiante. Cierto matiz de torneo del *cuatrocientos,* con su reina a lo Clemencia Isaura, le dio a esos festejos un engañoso aspecto de bobalicón Juego Floral. Fueron tolerados. Y aprovechamos la coyuntura para vocear, ante multitudes asombradas de que pudiera hablarse ese lenguaje, juveniles y briosas arengas, de subido acento jacobino, con reiteradas alusiones a una palabra prohibida: libertad (p. 88).

Por la importancia de esta insurgencia es que la investigadora Rosalba Méndez (1988) señala que a partir de 1928 se da inicio a un "período de transición hacia la contemporaneidad venezolana" (p. 38), y a estos jóvenes pasó a llamárseles la "generación predestinada". Esta oposición que surgía, junto a la influencia del petróleo serán las más relevantes de todo el período de la dictadura. Se le considera el primer movimiento político de masas contra la dictadura, como señala Manuel A. Rodríguez (1986), y sería el comienzo del movimiento democrático y popular del país porque la mayor parte de sus líderes fueron los que posteriormente formaron los partidos políticos modernos.

La represión que continuó contra sus dirigentes los llevó a las distintas prisiones, pero entre los presos surgirá ahora la discusión ideológica con estos estudiantes, convirtiendo a algunas de ellas (como en el Castillo, por ejemplo) en verdaderas universidades de la política moderna, en donde muchos leyeron por primera vez a Marx, Engels y Bakunin (Machado, 1982, p.40).

En 1935 se estimó que el analfabetismo existente en Venezuela era de un 65%, pero en ciertas regiones era casi total, y entre los trabajadores pasaba del 90%, situación muy similar a la del año 1874. A la muerte del dictador habían sólo 60 maestros titulares, no existían las escuelas rurales, sólo se contaba con 3 liceos y 15 colegios, con algo

más de 1.100 alumnos, las dos universidades suman 1.532 estudiantes y las dos únicas escuelas normales, 115 jóvenes, mientras la población había crecido desde el guzmancismo en más de un millón de personas. El número de escolares se había incrementado sólo en 24.666, y en 108 el número de escuelas, lo cual mostraba un significativo descenso, aunque pasaron por el despacho de educación hombres cultos, pero obviamente, no era el ánimo del dictador promover la educación (Liscano, 1976, p. 588).

La situación alimentaria tampoco era mejor, y se estima que era crítica, si se piensa que el consumo de carne por persona en el año 1938 era de 35 gramos diarios, mientras en los Estados Unidos que sufría un racionamiento por razones de la guerra era de 142 gramos, calificada de insuficiente. Una encuesta realizada ese mismo año en la Venezuela rural reveló que el 50% de los niños no tomaba leche, el 59% no comía carne y el 89% no consumía huevos (Arcila, 1974, p. 248).

Estos fueron los factores culturales del fracaso de la Venezuela durante más de medio siglo. Al término de esta larga y dolorosa dictadura, se produjo un verdadero alud social como consecuencia del desempleo y la miseria. Para contenerlo, el gobierno de López Contreras concibió un *Plan de emergencia*, de aplicación inmediata, destinado a crear obras públicas para "contratar a cuanto obrero solicitara empleo", muchos sin justificación alguna,

que no fuese por la presión social que padecía la Nación. Es el comienzo de la planificación en Venezuela. Esto trajo aparejado otro problema igual de grave, cual fue que "el 95% de ese personal era analfabeto", creándose en el Ministerio de Obras Públicas un servicio especial de Educación obrera, del cual surgirá el primer texto para alfabetización de adultos (Ibid., p. 252-253).

En 1936, el Estado venezolano incautará la totalidad de los bienes de Gómez, los confisca, en lo que Velásquez (1986, p. 11) llama "la acción más revolucionaria que haya habido aquí desde 1830". El Congreso Nacional, a propuesta del Presidente López Contreras, aprobó esta confiscación. Por este concepto pasarán a formar parte del patrimonio de la Nación haciendas, hatos, lactuarios, fábricas de papel, de cemento, de textiles y otras.

El Estado, hasta entonces policial y controlador, se convierte ahora en empresario y administrador de esa riqueza y comenzará a producir café, cacao, ganado en los llanos, esto expande significativamente su accionar y alcance económico, que no estaría a la altura de la dinámica social y económica que tenía el país. Entonces, en el gobierno de Medina Angarita, a partir de 1940, se crean las empresas del Estado y los Institutos autónomos para su administración, entre los que con el tiempo se incluirá también a la cultura.

Esto es lo que crearía una administración pública paralela, con grandes recursos económicos y

que irían en desmedro de los tradicionales ministerios. Esto constituyó algo así como la figura de grandes tentáculos adscritos a distintas áreas de las actividades del Estado, que implantaron un modelo de gestión que duraría hasta fines del siglo. Este fue el nuevo y real poder del Estado.

En el campo de la cultura, en 1931 se crea el Ateneo de Caracas, institución promotora que durante toda su existencia ha amparado las artes y la cultura. Su primera Junta directiva estuvo integrada íntegramente por mujeres, encabezada por María Luisa Escobar. Sus actividades estuvieron ampliamente amparadas por las publicaciones más importantes de la época, aunque la imagen que dejara era de unas damas de la sociedad que querían extender la cultura con cierto contenido de actividad social. Sus veladas musicales, literarias, sus lecturas y concursos de teatro, las exposiciones de artes plásticas y sus conferencias fueron cambiando esta visión con los años. En sus lecturas de obras se sabe que participaron dramaturgos de entonces como Fernando Paz Castillo, Luis Barrios Cruz, Domingo Antonio Narváez y Pedro César Dominici.

Sin embargo, en 1933, el intelectual todavía es degradado y dejado al olvidado, como lo recuerda Simón Barceló (Cit. por Liscano, 1944), al referirse no sin nostalgia a este tema,

> cuando algunos sobrevivientes se me acercan para vociferar contra la intelectualidad actual, contra el olvido en que se nos tiene, contra el escaso respeto que inspiran nuestros méritos pretéritos y fuera de moda, no puedo menos que asombrarme ante tan

> flaca memoria y tanta injusticia para con una generación modelo de tolerancia y disciplina, tan diferente de la nuestra, que tan despiadadamente descalificó durante largos años los más altos valores literarios, políticos y aún artísticos del país (p. 50).

A partir de 1936, comienzan a cambiar las cosas, el nuevo gobierno crea la Secretaría de Cultura y Bellas Artes, que dirigía Inocente Palacios, dependiente del Ministerio de Educación que presidía Rómulo Gallegos, se inauguraron las sedes de los museos de Bellas Artes y de Ciencias Naturales, cuyo proyecto lo desarrolló el Arquitecto Carlos R. Villanueva, se organizó la Orquesta sinfónica, el Orfeón Lamas y se creó la Radiodifusora Nacional.

Luego del fugaz paso de Rómulo Gallegos, la Secretaría de Cultura fue elevada a Dirección (1939), cuando ahora el Ministro era Arturo Uslar Pietri. En 1938 fue creado también en el Ministerio del Trabajo el Servicio de Cultura Obrera, más tarde elevado a Dirección de Cultura y Bienestar Social, que crearía el Teatro Obrero de larga duración y amplia proyección en la escena nacional.

No obstante, como señala en su informe Alfredo Tarre Murzi (1972), las estructuras culturales creadas por los gobiernos de López Contreras y Medina Angarita, aún con actividades meritorias como las ya mencionadas, "no obedecieron a una línea de política cultural del Estado ni pudieron cumplir una obra de aliento popular y en escala

nacional" (p. 45). Sería a mediados de los años cuarenta cuando estas ideas transformadoras se concretarían.

La encrucijada de la cultura

El problema de la educación es uno que ha venido atrayendo la atención y preocupación desde el siglo XIX, y en las primeras décadas del siglo siguiente éste seguirá siendo crítico. Los grupos de estudiantes en exilio de 1919 y los de 1928, así como los que en forma clandestina la sentían desde dentro del país, constituyeron lo mejor de la oposición a Gómez. Así, se podrían mencionar las opiniones de Mariano Picón Salas quien explicaba que ya la crítica social de los escritores del siglo XVIII se había concentrado en los temas de la economía y en la educación, las cuales "preceden a la dialéctica política que habrá de esgrimirse en los días de la Independencia" (Luque, 1994, p.6). También en las décadas de este estudio los manifiestos de los grupos opositores a Gómez (como Partido Revolucionario Venezolano, PRV; Agrupación Revolucionaria de Izquierda, ARI; y en las primeras del Partido Comunista Venezolano, PCV) el tema educativo ocupó un lugar central de su agenda. Todos entendían que sin una política educativa y cultural clara y prioritaria no se podría transformar a Venezuela, "comprendieron la educación como acción de justicia social sin la cual no era posible modernizar el país. La educación formaría esos nuevos ciudadanos" (Ibid., p. 7).

En este sendero de la educación republicana que se hereda de Simón Rodríguez, Simón Bolívar o de José María Vargas, en la época del estudio resaltan también las figuras relevantes de Luis Beltrán Prieto Figueroa y, muy especialmente, Picón Salas. En este sentido, adquiere excepcional importancia la correspondencia sostenida entre Mariano Picón Salas y Rómulo Betancourt entre 1931 y 1935, etapa de preámbulo al cambio político del país y que muestra el sentido y fin de una de las pocas alternativas con proyección surgidas en ese contexto crucial del país.

Picón Salas es considerado por Simón Alberto Consalvi (2001) "el gran humanista venezolano de su tiempo, y uno de los intelectuales hispanoamericanos de pensamiento más original", en 1923 se autoexilió en Chile en donde vivió doce años, allí fue estudiante y profesor, regresando a Venezuela en 1936 para realizar un importante papel en el desarrollo de su cultura, aunque su nombre ha permanecido casi siempre en el ya comentado olvido. Su diagnóstico de la situación de estas décadas era muy claro, "la instrucción pública es, naturalmente, bajo los regímenes de Castro y Gómez, la rama más abandonada y peor dotada entre los servicios del Estado. En esta medida nos corresponde, bajo el gomecismo, el triste privilegio de ir como a la zaga de los países sudamericanos" (Picón Salas, 1955, p. 52).

En Chile se encontrará con lo que se ha llamado "un laboratorio de todas las ideas que sacudían al mundo" y allí inicia Picón Salas su aprendizaje. Se integró a la vida intelectual, participando en la formación del grupo Índice junto a Eugenio González, Ricardo Latchman, Raúl Silva Castro, Juan Gómez Millas, sintiéndose atraído por los diferentes grupos socialistas que existían, especialmente por Acción Revolucionaria Socialista (ARS), cuyo Programa lo considera un documento esencial para la futura acción revolucionaria en Venezuela (Siso Martínez, 1978, p. 26).

En 1932, un joven Comodoro del aire chileno, Marmaduke Grove, amigo suyo, apoyado por un sector de la fuerzas armadas da un golpe de estado y constituye una República socialista, en cuyo nombre procedió "a tomar el mando de la Nación para el pueblo de Chile, por el pueblo de Chile y con el pueblo de Chile", la primera de América, que duraría tan sólo doce días, al ser depuesta por los militares. Este fue un poderoso agente en la organización política chilena de la época, un antecedente decisivo para la unificación de los diferente grupos socialistas existentes (Acción Revolucionaria Socialista, ARS; Orden Socialista, OS; Partido Socialista Marxista, PSM; y Nueva Acción Pública, NAP; todos los cuales en 1933 se fusionan para crear el Partido Socialista de Chile, PS) y en el futuro, para el gobierno de presidente Salvador Allende, en 1970, líder del proceso más significativo de Latinoamérica para

construir el socialismo utilizando las instituciones de la democracia (Chesney, 1983).

Por su parte, Betancourt es considerado igualmente un político conductor de una de las etapas más importantes de los cambios democráticos ocurridos en el país, desde 1928 hasta 1959, lo cual habla de su calidad de estadista que fue fraguando progresivamente en la oposición, en la clandestinidad, en el gobierno, en el exilio, en la presidencia de la República y como conductor de un partido de masas grande. Su pensamiento de la época de Gómez siempre fue crítico, considerándola una tiranía "incapacitada para reformar la estructura económica y para utilizar el petróleo, siquiera fuera la precaria participación entonces recibida, como palanca para impulsar el progreso colectivo, para distribuir entre la población bienestar y cultura" (Betancourt, 1969, p.86).

Desde los años veinte se fueron gestando nuevos sectores de la vida nacional, como los estudiantes, profesionales, pequeños comerciantes, se constituye un ambiente urbano más definido, todo lo cual lleva a la organización de nuevos grupos sociales y políticos en los cuales uno de sus fundamentos era "la construcción de un discurso nacionalista y democrático", en lo cual se incorporó a la cultura (Dávila, 1999). En este despertar de una nueva conciencia la cultura jugará un rol bien determinante en las discusiones. Todas las reacciones contra el régimen van creando conjuntamente una

conciencia política y el llamado nacional hacen tanto énfasis en lo social como en lo cultural.

La insurgencia del 28 se convertirá, por tanto, en la coyuntura propicia para desplegar extensamente el pensamiento sobre esta materia que se agitaba desde 1910. No por causalidad el régimen los persiguió acusándolos, entre otras cosas, de ser "un movimiento de inspiración comunista", lo cual en cierta manera obligó a estos actores políticos a definir sus reales fines, a redefinir su rol de intelectuales en la política y, por sobre todo, a mostrar su Programa. Como explicaron Betancourt y Otero Silva en 1929, se vieron confrontados a definir "el más urgente problema nacional y cuáles los medios para solucionarlo". El problema era Gómez y su régimen de "barbarocracia", ante lo cual surgirá la primera orientación ideológica a seguir, "luchamos por una democracia decente", en la cual se hace implícito partícipe a toda la Venezuela joven. El siguiente paso fue iniciar una serie de movimientos conspirativos, todos fracasados, cuyo líder era Betancourt.

Es esta la época, 1931, en que se conectan uno con otro. Picón Salas, conocedor del movimiento de Betancourt, se comunica con él para unirse a una acción de conjunto que contribuya en Venezuela a un proceso renovador, especialmente en el campo de la educación, "nuestro problema es hacer un país moderno. …Creo que nuestro Socialismo en el primer tiempo –mientras surge una cultura política

en ese país intelectualmente tan atrasado-, no debe asustar mucho. De aquí la importancia que le doy a la nueva clase –por formarse- que propagará el Socialismo" (carta en 1932). Precisamente, en 1931, Betancourt había organizado en Barranquilla un grupo que se denomina Agrupación Revolucionaria de Izquierda, ARDI), con el cual elabora un Plan que llevó el nombre de esa ciudad, que se lo hace llegar a Picón Salas, y éste a su respuesta se adhirió a él, denominándolo "la nueva revolución de Independencia de Venezuela".

Sin embargo, entre ambos pensamientos habían diferencias metodológicas. La gente de Ardi hablaba de Lenin y Marx como guías revolucionarios, en cambio Picón Salas se adhiere a los conceptos de Henri de Mann, encaminándose más hacia un marxismo humanista. En el Plan mencionado Picón Salas se ofrece para "estudiar el programa educacional, ya que soy Profesor titulado, y el problema lo hemos discutido largamente en Chile. Mi punto de vista en Educación, prepararía para un régimen socialista" (carta en 1931). Para él, la revolución debía comenzar por el hombre, y por este motivo siempre opinó que ése debía ser el centro del Plan, "hay que crear allá un nuevo tipo de hombre". También pesará en esto su formación en Chile, país al cual le reconoce que "ha logrado reformarse y renovarse sin caer en la ciega violencia" (Siso Martínez et al., 19787, p. 69-75).

Por estas razones, el planteamiento cultural de Picón Salas, "el intelectual de trabajada cultura", como lo llamaba Betancourt, tendrá una cierta originalidad poco comprendida. Las posiciones doctrinales de Picón Salas fueron más culturales que políticas, menos ligadas al poder y más a la historia, y se concentraban en dos factores: atacar el caudillismo "impenitente" y al imperialismo. En torno a lo primero, pensaba que el caudillismo había impedido tener una visión del futuro y de la realidad, de estar entre otras naciones con "conciencia de cultura, firme conciencia de realidad… Somos pueblos de biografías más que de historia". En cuanto a lo segundo, ponía de manifiesto la paradoja del caudillo, "la bárbara energía que despliega en sus relaciones con los nacionales, se torna por contraste, en ciega sumisión cuando entra en contacto con la fuerza externa más poderosa". El punto para romper esta dicotomía era la creación de cultura, no como sinónimo de arte, sino elaborada a partir de la propia existencia histórica de "cada pueblo, de cada raza". Por tanto, el problema de la Nación se debatía entre lo que él llamó "el ser y el estar –estos son los dos primeros verbos históricos" (Dávila, 1999, p. 163).

Esta disonancia con Betancourt se hace más evidente en ocasión de analizar el programa del Apra peruano, modelo elogiado por Betancourt, al que Picón Salas le era crítico, como lo explica en una carta en 1932, "el APRA naturalmente no me parece

un desideratum. Su programa aplicado en Chile, por ejemplo, resultaría retrasado. …Voy a tratar con algunos amigos de la ARS los puntos polémicos relacionados con el APRA que trata su carta. Le transmitiré lo que digan".

La discrepancia que va surgiendo entre ellos va construyendo dos opciones más o menos claras entorno al cambio en Venezuela. La de Picón Salas en torno a construir una nación desde una perspectiva cultural y, la de Betancourt, desde una perspectiva netamente política ("solucionable sólo clasísticamente, revolucionariamente"), aunque en algunos aspectos el primero tiende algunos puentes de unión entre ambos al decirle que "el problema clasista que Ud. estudia no choca… con el problema cultural que yo insinúo". En realidad, el problema tenía mayor hondura porque Picón Salas tenía una pensamiento político más complejo, en donde las ideas centrales eran las culturales (crear conciencia de cultura) y las históricas (crear conciencia histórica), las que elaboran un discurso político diferente, como se ilustra cuando le señala a Betancourt que "en Sudamérica no podemos saltar las etapas del proceso histórico. La idea nacional me parece previa a la idea revolucionaria marxista" (carta de 1933). La alternativa que propone era la vía nacionalista, "medio de articulación y construcción de identidades políticas modernas".

La polémica parece alcanzar su clímax en 1933, cuando Picón Salas responde una carta de

Betancourt en la cual le habla directamente sobre el problema del marxismo, y en donde va puntualizándole uno a uno una serie de factores críticos para él a tomar en cuenta, expresándole "quisiera mi querido amigo, que antes de comprometerse demasiado meditara bien algunas circunstancias que pueden contribuir a orientar su acción futura" (carta del 20, Noviembre de 1933). En esta carta Picón Salas le enumera los puntos a discutir que aquí se resumen en sus títulos solamente,

> 1º El marxismo va en este momento en retroceso en todo el mundo.
> 2º En Sudamérica, no podemos saltar las etapas del proceso histórico.
> 3º Ahora el problema de la realidad política. En política no se puede proceder por abstracciones ni ideologías… por otra parte, un pueblo deprimido, casi analfabeto, sin educación industrial, con carencia absoluta de técnicos (no tenemos ni siquiera contramaestres), ¿cómo podría llegar al poder?
> 4º Nuestro problema, querido Betancourt, si queremos ser hombres de acción, es no entregarnos al primer impulso romántico antes de verificarlo con la realidad (Siso Martínez et al., 1978, pp. 198-204).

Esta discusión no dejó de tener sus aristas de discrepancias con mayores profundidades, motivo por el cual Picón Salas al final de la misiva le llama la atención sobre esta diferencia entre compañeros, "cualquier divergencia entre nosotros no lo disminuye en mi afecto y en la gran esperanza de realización que tengo de Ud.". Betancourt, habrá que

decirlo, consideró siempre que su función y la de su grupo era la "de ser los despertadores de la conciencia del país". Este pensamiento hizo que esta generación pensara, además, que había una ruptura entre ellos y las generaciones anteriores, por lo cual se llamaban así mismo en los escritos, "la Venezuela joven, decente", conceptos que les dieron fe y confianza al grupo y, en particular, al mismo Betancourt.

La realidad esperada llegó en 1936, y tuvo el efecto de un choque para Picón Salas. Betancourt que lo apreciaba, admiraba su cultura, disciplina, estudios y conocimientos de la cultura y la educación adquiridos en Chile, lo llamó a dirigir la sección educativa que exigía el Plan de Barranquilla. La opción se cerraba. Siempre quedará en los estudiosos de esta época la duda y la perplejidad que asoma de la pregunta clave que se puede extraer de este recuento: ¿Cuál habría sido el destino de la Venezuela moderna si la opción cultural hubiese sido el centro y dirección del cambio político?

CAPÍTULO SEXTO
LOS NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO VENEZOLANO: EL DRAMA EN LOS AÑOS TREINTA AL CUARENTA.

Durante los años treinta y cuarenta pareciera que comienzan a producirse cambios determinantes en la dramaturgia venezolana. En estas dos décadas se originarían las bases de un nuevo tipo de teatro que intenta liberarse de antiguas formas y a dejar atrás la tradición del costumbrismo. Entran en escena nuevos contenidos y modos escénicos que le van imprimiendo al teatro un alcance más universal. Va quedando atrás también el contexto autoritario que provenía desde el siglo pasado y el país comienza a transformarse, a modernizarse, nuevos actores sociales se incorporan a la vida nacional y esto afectará al gusto teatral.

Sin embargo, un nuevo régimen dictatorial regirá a partir de 1948, lo cual no será obstáculo para que los dramaturgos continúen su búsqueda de nuevas formas de expresión, más adaptadas al nuevo país y más cercanas a lo que ocurre en el mundo, entre las cuales no escapa la ausencia de libertad que existiría en gran parte de este período. Por esta razón, los cambios se irán dando en forma lenta, pausada, prudente y se extenderán más de lo debido, abarcando más allá de los años cuarenta.

El drama en los años treinta

En la década de los treinta la producción dramática pareciera decrecer levemente en cantidad de autores aunque es el período en que surgen grandes valores para el teatro venezolano. En efecto, tal como ya se ha podido observar en los capítulos anteriores, a partir de 1910 la cantidad de dramaturgos con obras

puestas en escena y publicadas, en general, se había mantenido en un rango más o menos similar, del orden del 22% del total de autores para los cincuenta años. En estos años hubo una época de gran auspicio, como fueron los años 1913-1928, que tienen significativamente un gran número de autores, situación que no se volverá a repetir sino hasta 1945-48, y luego vuelve a disminuir. Esta información presenta diferencias poco significativas con los datos que proporciona Rodríguez (1988, p. 240), quien señala que entre 1915 y 1930 se estrenaron 150 obras, superior a los primeros quince años del siglo, en circunstancias que esta investigación registra sólo 100 puestas en escena en este período (y 90 obras publicadas), aunque sería levemente superior al período anterior (con un registro de sólo 80 obras puestas en escena).

Durante la década de los años treinta se verá la aparición de significativos valores dramáticos como Víctor M. Rivas, César Rengifo, Raúl Domínguez o el caso excepcional de Walter Doupuy, y en los años cuarenta a Eduardo Calcaño, Lucila Palacios, Aquiles Certad, Guillermo Meneses, Rodolfo Quintero o Alejandro Lasser, entre otros, quienes han merecido reconocimientos de la crítica, junto a un no desdeñable grupo de otros dramaturgos poco reseñados.

Víctor Manuel Rivas (1909-1965). Es este el primer dramaturgo de obra significativa que surge en la década de los años treinta. Su actividad teatral

que no es desdeñable aparece en 1933 y cubrirá diez años muy productivos. Sus dos primeras obras estrenadas en 1933 fueron **La Zamurada** y **El puntal** (publicada también en 1933), ambas con buena recepción de público y crítica; en el resto de sus obras se cuentan **Hombres**, que habría sido estrenada en 1933 por un grupo aficionado; **La antesala,** premio Ateneo de Caracas en 1940, publicada también en ese año, estrenada en 1942 y llevada a la televisión en los años ochenta; **El pueblo**, estrenada en 1942 y 1970 y publicada en 1942; **El puente**, publicada en 1943; y **Se fueron los hombres**, sin referencias de fechas. Estas tres últimas obras constituyen su famosa trilogía *La guerra decrépita,* cuyas obras aluden a los últimos años de la dictadura de Gómez. Además, se deben incluir **Tres tardes en los Robles**, estrenada en 1943; y otras obras sin referencias ni fechas como **Tierra ansiosa**, **Noches en blanco**, **Sol recién nacido**, **Hotel jardín**, **El ministro**, **Siempre estudiantes** y **Tiburcio** (publicada en 1933) (Salas, 1967; Nieto, 1999).

La obra **El puntal** de tres actos, fue estrenada en el Teatro Nacional por la Compañía Lírico Dramática Venezolana, bajo la dirección de Jesús Izquierdo. La acción se sitúa en la época de 1933, el primer y tercer acto transcurren en un hato guariqueño, El mamón, y el segundo en Caracas. La escenografía del primer acto muestra un hato llanero, con un fondo de sabana en donde sobresale, a la derecha, un árbol, que en sus presentaciones fue uno de verdad, siendo esto celebrado como uno de los

grandes avances realistas de la época, bajo el cual habían sillas de cuero para los actantes. Los personajes, algunos con una visible nostalgia costumbrista son Petra (muchacha criada en la casa), Eusebio (el patrón), Evangelista (peón de confianza), Maritza (la joven presumida), John (el patiquín), Elena (la dama adinerada) y Clara (la sirvienta en Caracas).

La hacienda fue heredada del padre de Eusebio y Miguel, Don Miguel Barrios, con la condición de que nunca se repartirían el hato. Eusebio la administra y Miguel vive en Caracas, en cuya casa estudia su sobrino Miguelito. Esta situación es la fuente de todos los problemas que tendrá esta familia: la rivalidad de quien no vive en la capital y la desconfianza en la administración de la hacienda. La solución sería la división de la hacienda, pero aquí se topa con al promesa heredada. La obra con habilidad muestra el ambiente rural y el conflicto desde esta perspectiva en el primer acto. El cambio a Caracas es provocado por el recurso de una carta que reciben de Miguelito en donde les informa que se enemistó con su primo porque éste ha puesto en duda la honestidad de su padre, y queda al descubierto lo que podría pasar en el futuro si alguno de ellos faltara. En el segundo acto, siguiendo la misma técnica dramática del anterior, el autor muestra ahora la situación de la capital, en donde se desarrolla y alcanza el clímax sobre la partición de

las tierras, dejando para el tercer acto, el desenlace en el campo, en donde se encontrarán todos reunidos.

Miguelito es el personaje clave en la resolución del conflicto, "él es el puntal de mi compadre, la madera buena… Miguelito no se pudre ni que lo remojen", comenta el compadre Alejandro. Será, sin duda, el que manejará bien la hacienda. Evangelista ha compuesto un corrido alusivo a la partición que entona mientras Miguelito se ocupa de calmar al ganado que se ha agitado, aunque la situación tiene sus peligros. Miguelito cae del caballo y muere. Este signo es tomado por todos como un escarmiento y Eusebio abraza a su hermano y grita enloquecido "¡Es un castigo! ¡Suelten ese ganado! ¡Que no haya partición!", y su mujer exclamará, "¡Nos partieron el puntal! (p. 133). Ya no habrá partición. Esta parábola aleccionadora cierra la obra.

Animado por un contexto nacionalista desde el poder gubernamental, estas obras comenzaron a abrir el paso a un drama de denuncia social, de contrastar la polaridad rural/urbano y tener una visión crítica. **El puntal** parte de un conflicto familiar para llamar la atención sobre el abandono del campo que ya comienza a ser una realidad en la vida nacional.

En 1933 también fue estrenada por un grupo aficionado la pieza **Hombres**, en la que la escenografía fue realizada por Francisco Narváez y Manuel Salvatierra, calificada de "ruptura", "nítida y moderna" para la época, aunque no se tienen

mayores detalles sobre la pieza (Giusti, 1945, p. 59 y Nieto, 1999, p.37).

En **La antesala**, publicada en 1940 y estrenada en el Teatro Nacional en 1942, igualmente se anteponen dos situaciones sociales, la del poder político y su esfera de allegados y la de los marginados. La acción esta vez transcurre en la antesala de un Ministro, en Caracas, en 1940. Nuevamente, los personajes constituyen signos alegóricos que denotan, irónicamente, algunas de las condiciones antes señaladas: el portero, la Sra. insignificante, el Sr. del interior, el Sr. notable, el técnico extranjero (de petróleo), que según la obra "para ser técnico se necesita no ser venezolano" (p. 28), la dama elegante, el infaltable coronel desempleado, el director del ministerio y el Ministro, que es un personaje protagonista, aunque ausente, su lema es "un alto funcionario no debe nunca dar una negativa rotunda". Con una escenografía muy bien detallada de este tipo de salones, se encuentran estas personas esperando a ser recibidas por el Ministro, quien las recibe según su status social, entrando en primer lugar el técnico extranjero (Nieto, 1999).

En este sentido, la antesala del Ministro es el espacio que elige Rivas para efectuar sus críticas a la burocracia ineficiente, clasista, así como también denunciar la corrupción y los vicios de las instituciones del Estado. La conclusión es muy directa y llana: sólo la relación con el poder político

garantiza avanzar en una actividad o solucionar un problema.

Pero, además, mientras los personajes esperan, realizan un verdadero diagnóstico social del país: falta agua en Paraguaná, las zonas petroleras sufren graves accidentes e incendios (se refiere al que ocurrió en Lagunillas, "Lagunillas ya está en sepultura" (p. 30), tema que César Rengifo desarrolla en su obra **El vendaval amarillo**, escrita en 1954), la pobreza general y pestes que azotan la región Sur y el hondo contraste que se observa con la capital. El final actúa como un anticlímax al presentar frente a la impaciencia y desesperanza de estas personas, al Director quien anuncia amablemente que "el Ministro se ha ido" (p. 33).

En 1942 se estrenará **El Pueblo** (s/f), pieza en tres actos, que forma parte de su trilogía sobre Gómez. Todo ocurre en un pueblo decadente de los llanos, en los años 1930-31. El primer acto sucede en la botica del pueblo, que es atendida por el joven Luis Francisco; el segundo acto se produce en su casa, la de la familia Mendoza; y el tercero se ubica frente a la iglesia. Junto al romance de Luis Francisco y Eloisa, que no tiene futuro porque no es aceptada por la familia de él, y la rutina de los personajes que al pasar por la botica van dando el diagnóstico de la provincia, sacudida por el paludismo, abandonada y ahora la Jefatura civil será cambiada a Los Jabillos, anunciando el fin del poblado. La comunidad no tiene un líder que aglutine este descontento y busque

una solución. El clímax ocurrirá cuando Luis Francisco enfrenta a su familia, es rechazado por su novia, renueva su fe religiosa y decide iniciar una rebelión para evitar el traslado del Jefe civil y así salvan al pueblo.

El desenlace se produce frente a la Iglesia, en donde Luis Francisco reúne al pueblo que de esta forma renacerá de sus cenizas. Luego, recobra la confianza de su madre, rescata a Eloísa y la pareja se va en busca de su felicidad. En la capilla comienza a sonar música religiosa que sirven de fondo al final de la obra. En ese instante, Morocho, personajes descrito como "gafo, enclenque, degenerado, luango y andrajoso" (p. 22), indigente que merodea por las calles del pueblo y que ahora se encuentra tirado frente a la iglesia. Éste comienza a erguirse y a transformarse en un joven con un rostro alegre y perspicaz, se despereza, mira al cielo y sonríe placentero al reconocer que se ha producido un milagro. Es el símbolo de la resurrección del pueblo.

El pueblo que mira Rivas es, sin duda, el pueblo pobre del campo venezolano que debe enfrentarse al cambio de su país sin entenderlo. En esto, la obra tiene claras referencias y condenas al militarismo que azotó al país, como lo señala el mismo autor, "los hombres del pasado están de antemano vencidos, porque son ilógicos, porque están derogados, porque carecen de espontaneidad. Ese es el apoyo fundamental de quien está haciendo en este país lo que le da la gana" (p. 53). Como la

obra se ubica en 1930, pero fue escrita en 1942, esto sugiere que para el autor la cadena autoritaria a la que se refiere seguía siendo la misma a comienzos de los años cuarenta. No obstante esto, su espíritu era optimista con el futuro, como también lo explicita en la misma obra, "está despertando otra época. La época de la síntesis del hombre con su ambiente. El renacimiento. Eso brillante que surge de los escombros de lo clásico, con ritmo heroico, pero empapado de verdad y armonía" (p. 66).

La obra de Rivas es significativa y llama la atención por varios aspectos que posee. En primer lugar, la temática contemporánea, especialmente el abordar la relación campo/ciudad con mirada neutra, implacable, a diferencia del sainete que fue una mirada citadina; luego, la intención crítica y de denuncia que manifiestan sus obras, que miran hacia el pasado con horror; también sus personajes son diseñados como síntesis del sainete, pero van más allá de él, siendo a veces fantasmales o grotescos, logrando internarse en su conciencia sin perder sus rasgos sociales que dan a entender que viven en un mundo moribundo, decadente, o que son muertos en vida; también resalta su sentido religioso, espiritual, que merodea en sus finales; y, finalmente, es digno de observar cómo se va asumiendo en la escena nacional la temática del poder, describiendo sus instrumentos, mecanismos e instituciones que utiliza. En suma, es un realismo simbólico el que efectuando su entrada en el drama nacional, aspecto que se

revisará con mayor detención más adelante al tratar a otros autores de esta década.

Su obra ha recibido significativos reconocimientos aún en su propia contemporaneidad. En los años cuarenta al comentar Wolfran Dietrich la obra **El puntal,** destaca "la magistral composición de las escenas de masas, cuya psicología difiere totalmente de la del individuo; tan pocos son los escritores que superan esta divergencia que, podría decirse es facultad de ´genio'; Luis Enrique Osorio, dramaturgo colombiano opinó que su autor se "destaca en América"; Maritza de Egileor elogia el "estilo vigoroso y eminentemente nacional de **El pueblo** y **Tres tardes en Los Robles**"; Edoardo Crema señala a **El pueblo** como una obra "en que lo venezolano tiene ya aspectos universales, como en Doña Bárbara"; Arcila Farías consideró a **El pueblo** "como base del verdadero teatro –símbolo venezolano"; y a juicio de Celina Giusti (1946), quien reseña estas críticas, sería "el símbolo, esencia de la expresión artística, abunda en esta obra que sintetiza la vida nacional y que ha sido considerada como la mejor de su género producida en Venezuela" (p. 59).

César Rengifo (1915-1980), caraqueño, dramaturgo, pintor, profesor y periodista, llega al teatro luego de publicar un libro de poemas, en 1937. Lo hace motivado por la idea de que a través de un lenguaje poético, este "podría hacerse más trascendente, más extensivo" (Espinoza, 1975, p.81). Previamente, en 1931, ya había escrito algunas obras

de teatro infantil. A pesar de que sus obras no eran llevadas a la escena, siguió escribiendo hasta los años cincuenta cuando se dieron mejores condiciones para hacer posible esta realidad. Su primera obra conocida, **Por qué canta el pueblo** (1938), está centrada en la lucha contra la dictadura gomecista, mostrando ya lo que seria su temática a lo largo de toda su vida, un compromiso con la realidad venezolana a través de varias épocas.

Su labor como pintor también siguió esta misma orientación. Parte de ella está estrechamente relacionada con su obra teatral, como lo muestra su mural sobre el mito de Amalivaca (1956), ubicado en el centro de Caracas y cuyo tema se ha reflejado en el conjunto de sus obras teatrales de carácter histórico (Paternina, 1993). Su estilo plástico fue calificado por él mismo de realismo mágico, definido como "una transferencia de la realidad; una realidad decantada por mi sensibilidad y mi enfrentamiento con esa realidad", a través de la cual se expresó su visión sobre un arte en el que coexisten una actitud estética y otra mas comprometida (Hernández, 1980, p. C-1).

Su obra, bastante extensa, está compuesta por cuarenta y una piezas (y cinco esquemas), gran parte de las cuales son desconocidas -sólo en 1989 apareció publicada su obra completa. Además, Rengifo, debe ser considerado como uno de los pocos autores en América Latina, que ha producido una reflexión profunda sobre la situación sociopolítica contemporánea de su país. Ha sido considerad

también, un autor crucial en el desarrollo del teatro venezolano moderno, "no se parece y se separa de lo que hasta entonces se escribía" (Azparren, 1980, p. E-2), con lo cual se ha ido realzando su figura en el tiempo, en el contexto nacional y latinoamericano.

A pesar de haber obtenido numerosos premios por su teatro, y del más alto nivel, como el Premio Nacional de Teatro, en 1980, ninguno de los grupos teatrales conocidos como profesionales en su época, produjeron alguna obra de él. Todas sus piezas fueron siempre presentadas por conjuntos estudiantiles, por grupos aficionados, en festivales y en sitios populares. En 1980, la Compañía Municipal de Teatro del Distrito Sucre, en Caracas, produce la primera obra dirigida por un director profesional, Armando Gotta, quien estrenó su pieza **Las Mariposas de la Oscuridad**, escrita a comienzos de la década del cincuenta y mantenida inédita hasta esa fecha. Era este el mismo año, en que se le concede el Premio Nacional de Teatro. Ni este estreno, ni la recepción del premio pudieron ser recibidos por Rengifo, quien fue aquejado súbitamente por una enfermedad que le ocasionó su fallecimiento. En 1985, la Compañía Nacional de Teatro re-estrenó su pieza **Lo que dejó la tempestad** (1957), dirigida por José Ignacio Cabrujas.

La obra dramática de Rengifo puede ser ordenada siguiendo sus propias orientaciones sobre el tema, (Azor, 1980; Suárez Radillo, 1972, Castillo, 1980) lo que, igualmente se ha prestado a fuertes

discrepancias y a diferentes interpretaciones. En este sentido, se puede distinguir un primer grupo de obras de naturaleza histórica, las primeras escritas por Rengifo y por las cuales ha surgido la confusión sobre su orientación general. Entre estas se encuentran **Curayú** o **El Vencedor** (1945); **Oscéneba** (1957); **Apacuana y Cuaricurián** (1975), cuyo centro temático será la etapa de la Conquista. Además, se pueden mencionar **Soga de Niebla** (1954); **Joaquina Sánchez,** su primera obra estrenada, bajo la dirección de Francisco Pettrone en 1952, y a partir de lo cual fue llamado "el padre del teatro moderno venezolano"; y **19 de Abril** (1959), cuyo tema es sobre las guerras pre-independentistas.

La Independencia propiamente tal surge en obras como **Manuelote** (1950), **María Rosario Navas** (1964) y **Esa Espiga Sembrada en Carabobo** (1971). Otra temática histórica lo constituye el llamado Mural de la Federación, tal vez el más conocido, que incluye tres obras que conforman una unidad tras la figura del héroe Ezequiel Zamora, personaje sin embargo, ausente en ellas, **Un Tal Ezequiel Zamora** (1956, producida en 1983), **Los Hombres de los Cantos Amargos** (1957, producida en 1967) y **Lo Que Dejó la Tempestad** (1957, producida en 1961 y 1985).

Esta parte de su obra se relaciona exclusivamente con la historia de su país. Es la sección más difundida en colegios y grupos juveniles. Por esta razón, y equivocadamente, se ha tratado de generalizar diciendo que toda su poética

es de tipo histórico. Azparren Giménez (1967), por ejemplo, ha señalado con referencia a esto que el valor de la obra de Rengifo estaría dado especialmente por ser "un intento de redescubrir Venezuela a través de su propia historia" (p. 56). Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Susana Castillo (1980 y 1981), por otra parte, encuentra en un dramaturgo venezolano del siglo pasado, Adolfo Briceño Picón, un antecedente al teatro histórico nacional que se continuaría en Rengifo (pp. 33 y.26, respectivamente). Esta confusión llevó al autor a develar su verdadera intención de la forma siguiente:

> Muchas veces se ha dicho que mi teatro es eminentemente histórico, y no es así. Mi obra se apoya en lo histórico para llamar la atención sobre hechos actuales. En América Latina, el teatro tiene que ser un arma de combate que ayude a la revolución. ... Debe ser un teatro al servicio de estas luchas, sin que deje de tener una alta calidad estética (Espinoza, 1975, p.82).

En efecto, su obra también cubre otros temas igualmente relevantes, como lo constituye el tema del petróleo, por ejemplo. Este ha sido mostrado en obras como **El Vendaval Amarillo** (1954), **Las Torres y el Viento** (1956), **El Raudal de los Muertos cansados** (1969), **En Mayo Florecen los Apamates** (1943), **Yuma** (1940), **Las Mariposas de la Oscuridad** (1951), así como también en obras que el autor denominó "producto de las consecuencias del petróleo", entre las que se cuentan **Una Medalla para**

Las Conejitas (1966), **Buenaventura Chatarra** (1960) y **La Fiesta de los Moribundos** (1966).

Finalmente, queda un tercer grupo de sus obras que se relacionan con la marginalidad y otros temas más diversos que fueron de su interés, como el del golpe de estado en Chile, en 1973, entre las que figuran, entre otras, las obras **Harapos de Esta Noche** (1945), **La Sonata del Alba** (1954), **Un Fausto anda por la Avenida** y **Volcanes sobre el Mapocho**.(1979). Algunas de estas últimas obras formaron parte de un proyecto que el autor concibió como del "ámbito americano" y que tenía como fin cubrir los problemas más graves del continente, lo que muestra otro de los sentidos de la obra de Rengifo, comprometida, popular y de profundo sentido latinoamericano (Azor, 1980, p. 24).

Por su obra dramática, Rengifo obtuvo numerosos premios, entre los que destacan los obtenidos en los festivales nacionales (1961,1967), Premio Ollantay otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT,1979) y el Premio Nacional de Teatro, en 1980.

Se podría señalar, además, que el tema petrolero aparece de lleno por primera vez en la escena venezolana con su obra **El vendaval amarillo** (1954). Con ello, el dramaturgo abordó desde muy temprano uno de los "temas ausentes" en la escena nacional y que tanta trascendencia ha tenido, aun

cuando la obra fue publicada trece años después y llevada a escena veintiséis años más tarde.

El Vendaval Amarillo, fue escrito en un pueblo de los páramos andinos de Venezuela, Burbusay en el Estado Trujillo, a cuyos habitantes Rengifo dedicó la obra. Este poblado se encuentra relativamente cercano al sector oriental del Lago de Maracaibo, referido en la pieza. El tema trata de la vida en un poblado campesino denominado en la obra Pueblo Viejo, que en la realidad corresponde a Lagunilla de Tierra, lugar que tras llegar las compañías petroleras fue invadido por éstas, destruido y luego trasladado a otro sitio que se denomino Lagunilla de Agua, situado en las márgenes del mismo lago. La acción transcurre entre los años 1938-1939.

Debe tenerse presente que esta obra inicial sobre el tema fue escrita a comienzos de los años cincuenta, cuando todavía el tema petrolero no tenía el realce que alcanzaría después. No obstante, es una muestra contundente de la visión que Rengifo lanza sobre la transformación que se estaba efectuando en su país, además de ser una interesante propuesta dramatúrgica en aquel entonces. Desde este punto de vista, esta pieza representa el pensamiento de toda una corriente de intelectuales venezolanos que desde un comienzo advirtieron lo grave que sería continuar con una política de expansión petrolera, sin tomar medidas en otros órdenes de la vida nacional.

Por otra parte, la obra hace sentir su estilo realista, diferente al tradicionalmente conocido como de un traspaso fotográfico de la realidad. Esta es, más bien, un relato analítico y una visión critica de la realidad nacional con el fin de promover un cambio de actitud en la conciencia nacional. Aun así, el estilo predominante que utiliza el autor es un claro realismo crítico, que se apoya en las propias determinaciones que C. Rengifo ha subrayado al referirse al tema, "Hay que penetrar la realidad y extraer su esencia y retomarla estéticamente." (Bravo-Elizondo, 1981, p. 26).

El problema de fondo que señala su autor en esta serie de obras sobre el petróleo es el de asumir una responsabilidad artística frente al conflicto nacional que ha resultado del cambio del sistema de producción agrícola al petrolero. Este es el compromiso que el autor propone.

El caso venezolano resulta de una relevancia para toda América Latina, por cuanto muestra el desarrollo generado por la explotación de una de sus riquezas naturales por compañías extranjeras. Empresas estadounidenses y anglo-holandesas obtuvieron sus concesiones mediante el pago de impuestos o bien, a través de la compra de las propiedades privadas, modalidad esta ultima muy practicada durante las primeras décadas de este siglo. Venezuela surgió así como un país exportador de petróleo de primera magnitud en los años veinte, sin superar su condición de exportador

agropecuario, campo de actividad ejercido por una clase, cuyo escaso grado de integración social, obstaculizó incluso la formación de un estado nacional sólido.

Este mismo análisis de la realidad no escapó tampoco a la atención de Rengifo, quien pudo señalar con bastante lucidez el lugar que le correspondía a este tema en este contexto histórico, al expresar que:

> Con el borbollón del primer pozo de petróleo, brotado en Zumaque en 1914, el mito de El Dorado regreso a la Tierra de Gracia, como llamara Colón a la que posteriormente habría de ser Venezuela. El mito de la riqueza fácilmente encontrada, de la posibilidad inmediata, del logro sin esfuerzos, del torrente dorado llegando por todas vertientes hasta las manos más audaces, hizo presa en la mente de varias generaciones. ...La mayoría de los ojos y de las mentes se hallaban encandilados por el brillo de la riqueza presentida, que casi se dejaba tocar por los ávidos dedos extendidos. ...Todos los valores sociales y morales se invirtieron, y sobre un espejismo dorado, se volcó el vendaval devastador. Sobre los pueblos del interior paso él, oscuro, aullante, dejando solo baja demografía y desolación. ...Un país sin memoria requiere los testimonios: esa seria la respuesta para quienes pregunten el por qué esta pieza (Suárez Radillo, 1972, p.59).

Debido a esta preocupación Rengifo siempre se apoyó en la juventud de su país. El desafío y la alternativa del cambio, desde su punto de vista iban dirigidos esencialmente a la juventud, a la que consideró como las verdaderas reservas nacionales, analogía hecha respecto de las de hidrocarburos, a

las que acudiría para realizar este cambio, "sobre las nuevas generaciones de venezolanos se asienta mi optimismo y se retira mi pesimismo. Estamos sufriendo una tormenta de lodo y de detritus, pero escarbando un poco están las piedras luminosas que permitirán seguir adelante" (Hernández, 1980, p. C-1).

Esa juventud ha sido la que ha tomado sus obras para producirlas. Han sido grupos juveniles de barrios caraqueños y de la provincia o en liceos y colegios, los que ponen en escena sus obras. Algunos, como el grupo T-POS, de creación colectiva, se declaran herederos de su teatro y de toda la línea popular que viene de su dramaturgia y del trabajo con el grupo Máscaras. Todas sus obras han girado, de alguna forma, alrededor del concepto de "pueblo", siendo este teatro popular uno cuyas expresiones lo son en función de las condiciones sociales, económicas y culturales reinantes en el seno mismo de su sociedad, buscando un acercamiento al pueblo, entendido éste en términos amplios, según el pensamiento de Gramsci, como sectores subordinados en aspectos socioeconómicos y culturales, que propician una rebelión o insurrección popular por el derecho a ser libres que grupos de poder han amenazado (Chesney, 1987).

En la historia del teatro venezolano, la obra de Rengifo no ha sido perfectamente conocida sino hasta fines de la década del setenta. Es posible que la gran causa de esto lo constituya su temática, alejada

de las líneas del teatro tradicional de su país. Por su amplia trayectoria llegó a constituirse en uno de los grandes autores venezolanos y de Latinoamérica. Estudiosos de su teatro lo sitúan a nivel de los más importantes dramaturgos que ha tenido el continente durante este siglo, conjuntamente con Florencio Sánchez, Eduardo Gutiérrez, Antonio Acevedo Hernández y José A. Ramos (Rodríguez, 1980, p. 7), todos los cuales encaminaron un teatro de compromiso con su realidad, explorando temáticas similares, buscando transformaciones sociales, presentando la influencia del poder político, la penetración de intereses extranjeros, la explotación de sus recursos naturales y el punto de vista de los pobres.

En resumen, el drama político entra en la escena nacional. A lo anterior, y junto a sus cualidades artísticas, Rengifo sumó una amplia calidad humana que traspasaron las fronteras de su propio país, todo lo cual ha hecho que se le considere "padre del teatro moderno venezolano, ya es un clásico de nuestra escena" (Rodríguez, 1980, p.10).

Sin duda, Cesar Rengifo es uno de los exponentes más claros del teatro contemporáneo, venezolano y latinoamericano, y su dramaturgia señala uno de los aspectos que ha tenido realce y proyección, más allá de sus fronteras y de su propio tiempo, reconociendo a su vasta labor dramática y, en especial, al desarrollo de una dramaturgia popular que marcó una época en Venezuela.

Raúl Domínguez (1918-2004). Abogado, poeta y actor, es también uno de los dramaturgos menos conocidos de esta época. Sus actividades teatrales se inician a fines de los años treinta y se desenvolverán fundamentalmente durante la década siguiente, contándose a su haber la escritura de quince obras. Su primera pieza, **La pensión Frailejón,** fue escrita conjuntamente con César Rengifo en Mérida, en 1939. Luego, seguirían **La paz, coral y el mar**, escrita en 1940, **Herminia, un drama rural**, escrita en 1941; en 1942 estrena tres obras: **El cielo no tiene dueño y El pan ajeno**, ambas estrenadas en la Universidad (la última reestrenada en 1947 en el Teatro Nacional), y **El Congreso de Finlandia**, puesta en escena por el Grupo Gorki; en 1943 estrena tres obras con este Grupo, **Guiñol para gente grande**, **La tierra** y **El primero de Mayo** y además escribió dos obras no estrenadas: **La vaina del General** y **La tía de Carlos**, ambos sainetes, rememorando sus actividades teatrales universitarias.

Estos son los años en que estudia leyes y se incorpora a la legendaria Farándula Estudiantil, quienes combinaban sus actividades académicas con actividades escénicas, movimiento que en junio de 1945 dio origen al Teatro Universitario formalmente (cuando estrenan **La Vida es sueño** de Calderón de la Barca, dirigido por Luis Peraza), relevante miembro del teatro nacional en ese entonces (Chesney, 2000a).

En 1948 estrena **El éxodo, drama de la tierra** por el grupo Crepúsculo en El Tocuyo (Edo. Lara). Su dramaturgia se activa nuevamente los años setenta cuando escribe **La rosa roja o llanto por la muerte de un guerrillero**, en 1970; **La mapanare**, drama político, escrito en 1971; y en 1968 escribe la obra **La muerte de las brujas, cantata por la liberación nacional**, que obtiene un Premio en el Tercer Festival de teatro liceísta en Camunare (Edo. Lara), escenificada y dirigida por Pilar Romero, en 1977.

De estas quince obras que se ha logrado reseñar, cinco recibieron su estreno, la mayor parte por grupos aficionados y de la provincia, y ninguna publicada, por lo que su estudio y proyección se dificulta enormemente. Sin embargo, esta investigación logró obtener el manuscrito de **La muerte de las brujas**, así como de un conjunto de fotos que testimonian sus producciones que servirán para reconstituir y conocer mejor su dramaturgia.

Parte de su actividad escénica la realizó con el Grupo Gorki que él mismo formó. La idea de crear el grupo le surgió de la necesidad de llevar a escena obras que plantearan la problemática social del país y de las experiencias teatrales que había adquirido de sus lecturas de director ruso Vajtangov (discípulo del Teatro de Arte, entre 1910-1911), que se caracterizó por acentuar la interacción entre el público y los actores frente a los problemas que planteaba una obra, creando puestas muy expresivas y en la

práctica teatral con estudiantes muy relacionada con la improvisación. Al grupo se integraron militantes comunistas, jóvenes obreros de diversos barrios caraqueños y gente del Comité de Radio de San Agustín. Cuando Domínguez se traslada a El molino (Edo. Yaracuy), el grupo pasa a llamarse Grupo experimental Gorki y entre sus miembros se contó con el líder político Argimiro Gabaldón y el dirigente sindical Antonio García, gran promotor del teatro. El grupo duró en sus funciones sólo un año y medio debido a que Domínguez tuvo que ejercer su profesión como abogado agrarista en el interior del país.

Las imágenes documentales existentes de la puesta en escena de **El Congreso de Finlandia** (1943) lo muestran en escena en el rol de Lenin, con un sorprendente parecido, y a Nicolás Curiel como Trostky, leyendo el programa campesino bolchevique frente a su audiencia, la cual podía intervenir, opinar y, finalmente, aprobar o cambiar el programa de acuerdo a las particularidades de Venezuela. A su vez, en **El pan ajeno** (puesta de 1947), las fotos muestran el elenco universitario integrado por Luis Peraza (director), Domínguez, Isvelia Sequera, Arturo Nicole, Bertha Moncayo, Eloy Sánchez, Aura Valencia, Francisco "Pancho" Zapata y el hijo de Domínguez. Sobre esta obra el autor ha expresado, "quiero a esa obra porque ella refleja todo el cariño que siento por la tierra venezolana y el intenso deseo de que, oprimidos y

opresores, entiendan un día, no muy lejano, cuál es el papel histórico que les corresponde", y como integrante del Teatro universitario que presentaba su obra, pensaba "que a nosotros los universitarios nos toca llenar ante los sectores populares, una función de educadores, devolviéndole así a éstos, lo que estamos obteniendo en las aulas" (Domínguez, 1947, p. 51).

Como ya puede observarse de estas explicaciones se está en presencia de un teatro comprometido, con una definición política muy clara, que se integra con el de Rengifo y que van constituyendo una nueva dimensión para el teatro nacional que en la década siguiente continuará. En verdad estos son los años en que se manifiesta el teatro político con características propias a la vez que en el país, a partir de 1936, se comienzan a discutir los textos de Benjamín Cremieux y Edwin Piscator, las ideas de Plejanov sobre un teatro de contenido socialista e, incluso del mismo Gorki, cuyas obras ya circulan por el continente que hablan de un teatro de masas, político, y del realismo socialista, respectivamente, lo que no dejan de tener importancia al mirar el panorama futuro de la renovación de teatro que ya comienza a manifestarse.

En la obra **La muerte de las brujas** (1968), definida como una cantata, aunque dentro del realismo social, se da un ambiente poético, simbólico y hasta cierto punto romántico, tal vez poco optimista. La escena se abre en un ambiente lúgubre

en donde accionan tres brujas, con "aspecto grotesco", alrededor de Lucero que permanecerá tendida, quieta, "como si durmiera con un sueño profundo", con tenue música de fondo, clima de tempestad, en la cual siempre se repite un discurso trágico, "¡sólo la muerte! ¡sólo la muerte!" La escena se ilumina cuando entran cuatro hombres anónimos que colocan la intriga de la gesta en escena,

> Hombre 2: (trajeado como visten las gentes del pueblo) ¿Qué escucho? ¿Qué es ese ruido que parece estremecer al mundo? ¿De donde viene? (Se cubre los oídos con las manos en actitud de angustia) ¿Será acaso el desenfrenado torrente de la sangre desbocada de la raza, de quienes ya murieron por nosotros, y sembraron de rojas amapolas las empinadas cumbres, los mares, las extensas sabanas de la Patria? ¿Son gritos de guerra? ¿Voces que llaman al combate, llamados ancestrales de nuestro Pueblo eterno?
>
> Hombre 1: (Vestido igual que los otros, entra por al derecha a reunirse con los demás frente a la roca donde Lucero duerme. De espaldas al público, igual que los otros)
> ¡Oigo la voz del indio que me llama!
> ¡El negro que me llama!
> ¡El zambo que me llama!
> ¡El blanco que me llama!
> ¡El mulato que me llama! (p. 3)

Lucero cuando se incorpora aclara de donde proceden las muertes, "¡es la voz de los nuestros! ¡De nuestro pueblo eterno forjador de la Patria de todos.

Constructor de la dicha de todos!" (p. 10). La cantata culmina cuando los hombres abandona su actitud de vencidos y cautivos, "con inusitada violencia rompen las cadenas que les atan a los troncos de los árboles" (p. 12), la brujas huyen efectuando el gran anuncio, "¡Dios mío no han muerto!" (Ibid.), luego de lo cual mueren. Estos tres personajes brujas eran la primera, que llegó del norte y "transformó en infiernos valles y praderas", la segunda que "cortó la flor de las cosechas", y la tercera, la que "aprisionó la voz y la conciencia" (p. 14). Los cuatro hombres cierran la obra respondiendo cuatro preguntas que hacen Lucero y Amor, "¿cuándo nace la Patria?", "¿cuándo la Patria crece?", "¿cuándo es fuerte la Patria?", y "¿cuándo es libre la Patria?". La respuesta a todas estas preguntas es una sola: "¡cuando lo quiere el pueblo!" (p. 14).

De acuerdo con esto, el teatro de Domínguez sería político en el sentido de que sigue los lineamientos de Piscator, no en la maquinaria y tecnología de sus puestas, que por el contrario son pobres, sino en que está al servicio de una clase, la clase trabajadora, tratando de crear una comunidad de intereses con actores, técnicos y el público. En esto, cambió el rol de ellos, el perfil de los personajes y la percepción de la emoción, tomando aquí ciertos rasgos del neorrealismo; El enfoque de la realidad concreta e inmediata fue el punto de partida para crear y acrecentar una conciencia política, basado en denunciar injusticias, especialmente del campo, y

preparar el cambio del orden social según un directo pensamiento revolucionario. En general, estas características identifican de cierta manera lo que se ha denominado una escena política, del tipo agit-prop, que perseguía un alto grado de identificación y agitación con el hecho teatral.

De esta década también queda un cierto número de dramaturgos muy poco conocidos, entre los cuales se pueden mencionar a J. M González que en 1930 publicó seis obra de teatro infantil; Fernando Paz Castillo quien escribió dos piezas, **Tierra llana** (con Luis Barrios C., 1933) y **Doña Ana**, comedia lírica musical (s/f); Ramón David León, quien entre 1933 y 1941 publicó seis obras con buena crítica por ser modernas, siendo una de ellas, **Todos contra el que trabaja** puesta en escena en 1979; Manuel V. Tinoco quien entre 1936 y 1941 escribió tres obras que han recibido buena crítica; Diego Damas B., quien en 1938 publicó ocho obras, dos de las cuales fueron llevadas a escena, **Política lugareña**, en 1938, y **Hasta los bordes** (s/f); Luis Barrios Cruz, con tres obras, dos llevadas a escena, **Daniel**, en 1936, y **El muerto**, en 1937 (publicada en 1940), y la última escrita con Paz Castillo (González, J. M., 1930, Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980)

Finalmente, será mencionado un caso especial, el de Walter Doupuy (1906-1978), quien proviniendo de la antropología entre 1938 y 1954 escribió 25 obras para radioteatro, siendo considerado un pionero en la radio y televisión, porque sus obras coincidieron

con las primeras emisiones de radio en el país. Su obra más conocida, **Tomasote**, leyenda histórica de Guayana, consta de 18 capítulos de media hora cada uno, y fue transmitido por Radio Caracas en 1938, publicado en 1939 por Elite. Es el primer radioteatro publicado en Venezuela. En 1938 se transmitió por radio Caracas su obra **La verdad inmutable**, ganadora del primer premio en un concurso organizado pro la misma emisora, la cual fue publicada el mismo año, en la que participan trece personajes y una multitud, aunque no es política, sino más bien tiende a resaltar el individualismo del personaje principal. Pero su obra **El mundo de las tinieblas** tuvo mejor suerte aún, porque fue transmitida/actuada en el Teatro Nacional en 1940, que consta de dos actos de una hora cada uno (Salazar, 1996).

El drama en los años cuarenta

Durante los años cuarenta el país junto con irse abriendo paso hacia formas modernas de gobierno, también se va integrando al resto del mundo. Los efectos que tiene la Segunda guerra mundial acrecientan estos factores. La cultura sigue bajo las líneas de un nacionalismo tradicional que va cambiando por la aparición de nuevos periódicos, revistas internacionales y por la existencia de más de veinte estaciones de radio. En este contexto el teatro también tiene cambios importantes.

En 1942 se crea la Sociedad de Amigos del Teatro (SAT), primera iniciativa de este tipo que surge después de la muerte de Gómez, con relativo éxito en su corta existencia hasta 1947. Estuvo integrada por dramaturgos como Eloy Blanco, V. M. Rivas, Guillermo Feo Calcaño, Aquiles Certad, Luis Perazas, Angel Fuenmayor, Manuel Rivas Lázaro, Guillermo Meneses y otros, que también constituirían la nueva generación que emergía, quienes junto a jóvenes actores como Fernando Gómez, Enrique Benshimol, Carmen Antillano, Margot Antillano, Carmen Corser, Enrique Vera, Berta Moncayo y Raúl Izquierdo, conformaron un ambiente escénico en el cual se desarrollaron nuevos valores, que son los que se estudiarán a continuación.

Lucila Palacios (seudónimo de Mercedes Arocha de Carvajal, 1902-1994). Este es uno de los casos de la presencia significativa de dramaturgas que se destacan ya en la década de los treinta (1933), pero no será sino a partir de 1941 y hasta 1968 que su actividad dramática no la abandonará. Entre sus obras, todas de contenido infantil, se encuentran **El bazar de Venus**, publicada en 1933; **Orquídeas azules**, estrenada en 1941 y publicada en 1942; **La gran serpiente** publicada en 1943 y en 1954 (junto a **Niebla**, **Tierra de leyenda: guayana** y **El demonio** de Stefan Zweig); **Cuento de las riberas del Yaracuy**, inédito, escrito también en 1943; **Niebla**, publicada en 1952 y 1954; **Juan se durmió en la Torre**, publicada en 1956; **El día de Caín**, estrenada y

publicada en 1958; y las obras inéditas **Una estrella en el río** presentada en Uruguay en 1965 y **Cuento de paz en un jardín**, también presentada en Uruguay en 1968 (Palacios, 1943; Salas, 1967).

La obra **Orquídeas azules**, definido por ella como "sinfonía tonta y ballet sobre una leyenda venezolana de la selva guayanesa", es de corte infantil y poético, tomando como fondo de su expresión la naturaleza nacional, en lo cual sigue la tendencia de Andrés Bello, del siglo XIX, poético, alegórico y frente a la naturaleza del Orinoco de donde es originaria, aunque ahora se domina mejor la técnica teatral y su mensaje es más bien conservacionista, lo cual se observa tanto en el texto como en su propuesta escénica, aspecto que reconoció expresamente la crítica a su puesta de 1941, "se hizo el milagro de la primera obra lírica nacional con todos los atributos universales de propiedad de libreto, en la partitura y escenificación" (Salas, 1967, p. 220). En **Orquídeas azules** los personajes y su vestimenta son Moriche (oro y negro), Cardenal (rojo), Gallo de sierra (salmón), así como también El loro (verde oscuro) que señala al hablador, Tío conejo, el vivo, La paloma mensajera, pacífica.

La escenografía es una "flora tropical donde todos los colores son rivales", y hay temas musicales especiales para la araña mona, para la brisa y para las aves. A pesar de que en ese bosque se vive una vida relativamente tranquila, sobretodo cuando pasa la

araña mona que se casará con el ciempiés, la vida se agita porque siempre hay enemigos, "tres hombres y una mujer rubia" que persiguen las mariposas. Poco a poco la obra al ir enfrentando estas dificultades se va transformando en un pequeño país con su gobierno y todo, al punto que los animales convocan al Consejo Supremo del bosque para defenderse, con lo cual la pieza se abre hacia la realidad hasta que triunfan los que luchan unidos y organizados. Esto es lo que lleva a verla también como una enseña de los nuevos tiempos que comienzan a vivirse, vida parlamentario y democracia.

La pieza también produce la transformación de los agresores de orquídeas, captándolos para el progreso nacional, es decir, no eran tan dañinos. El mensaje en este sentido es muy claro, no hay temores para el futuro, con intención mítica ya comienza a sellarse la idea de que un bosque rico y cándido no debe temer a nada.

El cambio de temática se produce en los años cincuenta, con **Juan se durmió en la torre**, en donde los niños se encuentran desorientados y casi sin salidas, y en **Niebla**, en donde a dos jóvenes ya el destino les es incierto. Para la autora, el teatro "es una escuela, muchos de mis conocimientos se deben a él (Pino, 1994, p. 93).

Miguel Otero Silva (1908-1985, seudónimo Mickey). En su breve tránsito por el teatro este autor ha dejado una huella no despreciable, muy particular y original. Su actividad literaria se inicia en 1925 con

cierta influencia de los modernistas y es el momento en que aparece otra de sus características que tendrá significativas repercusiones en el teatro como lo ha sido el humorismo. En 1928 colabora con la **Revista Válvula** y participa en la insurgencia estudiantil de ese año, estampada en una de su novela **Fiebre** (1940). Cárcel y exilio acompañarían por largo tiempo su vida y dejarían huella en sus obras teatrales al ser éstas testigo de la historia del país.

En 1930 vuelve a sus actividades políticas asociándose a la izquierda marxista, en 1937 es expulsado del país acusado de ser comunista. Regresa a Venezuela en 1940 y al año siguiente funda junto a Francisco Kotepa Delgado el semanario **El morrocoy azul** de corte humorístico en donde escriben Francisco Pimentel (Job Pim), Andrés Eloy Blanco, Aquiles Nazca y Rodolfo Quintero, Antonio Saavedra y Rafael Guinand, entre otros, con los cuales se atreverá a escribir teatro. Esta es, precisamente, la época en que separándose de la política contingente, aunque siempre su obra tendría un carácter popular y democrático, se dedicará a escribir teatro, y luego novela. Durante los años cuarenta es cuando aparece su primera etapa de obras de teatro, fecha que se extendería luego en una segunda, en los años setenta, cuando culmina su activad teatral.

En su producción dramática se encuentran obras cómicas o irónicas, como **Recepción a Nereo Pacheco** (1941), **El Bolívar de Emil Ludwing** (1941),

La locura de Lucía (1941), **Sansón y Dalila** (1942), **La caída de Stalingrado** (1942), **Origen de las corridas de toros** (1943), y **El jalar de los jalares** (1943), toda esta serie de obras fue publicada en 1962; **Venezuela güele a oro**, escrita con Andrés Eloy Blanco, estrenada y publicada en 1942. Luego, volvería al teatro en los años setenta, con obras como **Don Mendo 71**, estrenada en 1971 y publicado en 1976; **Romeo y Julieta**, versión libre, estrenada en 1975 y publicada en 1976; **Adán y Eva en el Paraíso**, y **Se descubre el asesinato de Don Juancho**, publicadas en 1976; y **Don Mendo 78**, estrenada en 1978.

En su primera etapa, entre 1941 y 1943, escribe dos libros de teatro, el denominado **Sinfonías tontas**, publicado en 1962, en donde se incluye una serie de obras dramáticas humorísticas, en verso, con fondo político y referidas a la Segunda guerra mundial; y **Venezuela güele a oro**, sobre la realidad nacional (1942, 1962, 1976 y 1983).

Las obras cortas publicadas en el primer libro manifiestan una preocupación visible por los problemas nacionales y mundiales del momento, como es el caso de **Nereo Pacheco**, obra en cuya escenografía se prepara la llegada de este verdugo del gomecismo, quien llega al infierno en donde lo esperan con pancartas de bienvenida Torquemada, Nerón y Eustoquio Gómez, sus "tocayos", a quienes pregunta en dónde se encuentra su jefe, Juan Vicente, que no lo puede encontrar. Éste se encuentra en el cielo, "¡sentado entre San Lucas y Santa Ana por obra

del Pontífice infalible que le puso en el pecho la Orden Piana!" (Otero Silva, 1962, p.53).

El mismo tema del gomecismo aparece en **Se descubre el asesino de Don Juancho**, en donde el agudo detective Fausto Naipes detiene a la señora Concepción de Quelón Quelonides, viniendo con su bolsa de víveres por la Plaza del Mercado, lo cual al sabueso le parece sospechosa. Llevada al cuartel de policía es sometida a un intenso interrogatorio en el que ella no confiesa ningún crimen, a pesar de los distintos métodos de tortura que se le aplican hasta que el policía le ordena desvestirse para aplicarle el tizón, ante lo cual ella se desespera porque no quiere que le vean una cicatriz que tiene en el abdomen. Esto la hace confesar, "yo digo todo. …un crimen, dos crímenes, tres crímenes. Lo que usted quiera, señor Naipes". Ante la pregunta de a quién mató, ella responde desesperada, "¿a quién sería Dios mío, a quién sería? Pues sería a Don Juancho. Eso es… ¡A Don Juancho!", con lo cual años después se aclaró este asunto (Otero, 1976, p.131).

Igual sucede en **El Bolívar de Emile Ludwig**, en donde el autor recuerda que durante el gobierno del presidente López Contreras decidió encarga hacer la biografía del Libertador, otorgándosela a Ludwig. Otero Silva, entonces, reconstruye el primer capítulo de esta biografía, interpretándola, porque hasta la fecha no ha aparecido publicada, agregando "que por cierto no es capítulo sino acto", con lo cual pasa al campo dramático y presenta la biografía no

en prosa, sino en verso y como drama. En esta obra aparecen Bolívar, Manuelita, El Negro primero y San Martín en el Monte Aventino, en Roma, en donde se apresta a efectuar su famoso juramento, "hemos venido a hacer un juramento y un juramento espera el Aventino". En el fondo una orquesta criolla toca el Alma llanera. Simón, "en trance solemne" recita su promesa, "¡Por la cruz refulgente de mi espada libre ha de ser América española!" (Ibid., p. 58). Finalmente, Bolívar, apoyado en el hombre de Negro primero predice lo que serían sus famosas campañas para liberar a América, momento en el cual el historiador Baralt, "terriblemente impresionado, se tira de cabeza por el Aventino", con lo cual finaliza la obra.

Esta técnica de alterar el curso de una historia o intriga ya conocida para llevarla a otro fin distinto al original será utilizada varias veces por Otero Silva en sus obras. Igualmente, el tema del juramento de Bolívar ante el monte Aventino también será al que recurrirán varios dramaturgos contemporáneos de los años ochenta y noventa, convirtiéndose esta humorada en la precursora de estos dramas.

Con la pieza **La locura de Lucía**, aparece el tema de la Segunda guerra mundial en escena. Aquí la acción se realiza en la biblioteca de Hitler, en donde se encuentra éste en una especie de monólogo que es interrumpido por las noticias que difunde un equipo de radio que desmiente sus proyectos para avanzar sobre Rusia. Hitler culmina con un giro

lírico, en un instante de clímax, "mi madre fue regente de mancebía/ y mi padre un tahúr./ Pero yo no soy Hitler: yo soy Lucía de Lamermur" (Ibid., p. 69). El mismo tema se desarrolla en **La caída de Stalingrado**, al preguntar a Goebbels por qué resiste tanto Stalingrado, mientras ven fusilando soldados rasos y esta ciudad no cae.

Venezuela güele a oro (1942), es sin duda la obra de esta primera etapa de mayor éxito y proyección. Escrita en conjunto con Andrés Eloy Blanco, fue estrenada en el Nuevo Circo de Caracas el 25 de abril de 1942, en las festividades del primer aniversario del semanario **Morrocoy Azul**, que él mismo dirigía, y publicada en su primera edición con tiraje de diez mil ejemplares. Consta de diez escenas, dentro de las cuales ocurren pequeños eventos dramáticos, tipo cuadros cortos que se intercalan o episodios humorísticos. Sin definir el estilo de la pieza por sus autores, pareciera ser una bien estructurada farsa o parodia sainetera, humorística, cuya especificación y explicación se intentará efectuar más adelante. Sus personajes son Sherlock Morrow, Morrocobero, Mujiquita, Morrockefeller, Joan Crawford, Miss Cacatúa, Anésimo Onato, Icotea y "como mil y un artistas más en el hit de los disparates". La historia se construye a partir de la llegada de un grupo de turistas norteamericanos que han venido a Venezuela en búsqueda de su petróleo y que tienen como guías a un grupo de criollos muy particulares.

De acuerdo con el significativo estudio hecho por Mireya Vazquez (2002), en la obra se crearían "situaciones y los personajes al estilo de Pirandello. Todo está lleno de grotescas incoherencias: las acciones concretas se muestran disparatadas, sin sentido alguno: en la escena IV, por ejemplo, cae al escenario un muerto a quien Sherlock Morrow le registra los bolsillos y le saca una zaranda, una bomba de bicicleta, un despertador y dos ceniceros" (p.1). Esta es una clave precisa para explicar su estructura dramática, la que sin duda, tiene su asidero en la importancia que este autor italiano pudo haber tenido en el teatro venezolano, muy poco estudiado y a los que estos autores no les debe haber sido extraño.

El origen de los personajes es interesante de observar porque a través de ellos se manifiesta su relación con la realidad política nacional; así, Mujiquita, es "hijo natural de Rómulo Gallegos y Libertad Lamarque", Morrocobrero, personaje humilde, es uno de los guías que acompaña a los turistas, Sherlock Morrow, es como su nombre indica un investigador, aunque es nativo de El Baúl (Estado Cojedes), que para algunos se confunde con Antonio Saavedra, actor que representó al personaje (otro efecto Pirandello); Delgado Chalbaud, representante del Partido Laborista es un senador que vive durmiendo y manda a decir que está trabajando; el chino Chang, quien al final es confundido con el chino Canónico, un pitcher venezolano que fue a las

grandes ligas en Cuba, en 1942; Fernando Paz Castillo, Gonzalo Barrios, poetas del Grupo Viernes son otros personajes de estos episodios. Por parte de los turistas están Morrockofeller, a quien todo le huele a oro, o a petróleo, Miss Kakatúa, una señorita de edad, coqueta, y Joan Crawford, famosa actriz americana que se escapa con Anésimo Onato, también natural de El Baúl.

Una de las características de esta obra es la ironía, en especial en eso de mostrar el mundo en forma disparatada, al revés, sin coherencia, adhiriéndose a la ironía, con lo cual se logra un sentido diferente, como ya se viera en el Capítulo III. Dentro de esto, en esta obra los personajes adquieren perfil caricaturesco, porque así se logra enfatizar mejor su sentido,

> Joan :(quien se había ido, vuelve a entrar). ¡Oh, acabo de presenciar una escena conmovedora!
>
> Morrockfeler.- :¿A ver?
>
> Joan :¡He visto un tranvía! Venía despacito, despacito... Se oían los ladridos de los perros, los suspiros del motorista, los bostezos del colector! Y era una sola sombra larga, y era una sola sombra larga. El tranvía extendía sus manos como un ciego: por dónde voy, señores, por dónde voy! Las gentes le decían: levántate y anda; y él se levantó, pero no anduvo. Todos le dieron una locha, bajaron y anduvieron, anduvieron, despacito, despacito; y él venía atrás, diciéndoles: Esperadme!

> Despacio se va lejos. Quise subirme a él pero tuve miedo de amar con locura, de abrir mis heridas que suelen sangran y no obstante toda mi sed de ternura, cerrando los ojos, lo dejé pasar… Y todavía no ha pasado…! (solloza); (salen todos cabizbajos) (p. 15)

Como otra muestra del efecto Pirandello, se puede develar un rasgo de la ironía en donde se funde la relación ficción-realidad, al punto de confundirse la real situación de los personajes, encubriendo su verdadera fisonomía,

> Chang : Yo soy Chang.
>
> Sherlock: Mentira. Usted no es Chang. (Al público) Señores, ¿ustedes saben quién es este hombre que amenazaba a Mujiquita con un "desbol"? ¿No adivinan quien quería ponerse en las curvas de Joan Crawford? ¿El chino Chang? Pues nó! El chino Canónico. (Chang le da vuelta al brazo pero Villegas lo detiene) (p. 67).

También es interesante observar cómo se funde la realidad en la ficción, lográndose un efecto de distanciamiento y deformación de la realidad, con o cual se percibiría mejor,

> Saavedra: Ahora vamos a dar al público una buena noticia. *El Morrocoy Azul* va a proceder a otorgar, entre los que han tenido la amabilidad de venir a celebrar su cumpleaños, algunos premios mediante concurso. Estén atentos!

> Premio Lucido Quelonio: A la persona que tenga cuello de celuloide, se le darán cien bolívares. Puede pasar por aquí la persona, pero con el cuello puesto.
> Premio Morrecofin: Este premio va a poner de pie a todo el mundo. A la persona que tenga un morrocoy debajo de su asiento, se le darán cien bolívares. Procedan a ver quien tiene un morrocoy debajo de su asiento (p. 33)

Por supuesto, no podría faltar el recuerdo del arte y, por tanto, la mención metateatral de obras suyas contemporáneas, ya comentadas,

> Morrocobrero: Un momentico. ¡La poesía antes que todo! Voy a recitarles La Renuncia. Dedicada a la Primavera, por el poeta Adolfo Hitler. Está a cabadita de llegar. Me la dio uno de mis hermanos. Gathmann Hermanos.
>
> He renunciado a ti. No era posible;
> Fueron vapores de cervecería,
> son ficciones que a veces le dan al sumergible.
> cierta esperanza de refinería.
> …
> He renunciado a ti, nazistamente,
> como tuvo que hacerlo Juan Vicente,
> he renunciado a ti, como Caracas,
> que ha renunciado al agua y a las cloacas,
> como el que ve partir las caraotas con rumbos hacia imposibles y ansiados continentes, como el pollo que siente sus entretelas rotas cuando ve a Guillermo Austria que le enseña los dientes (pp. 30-31)

Al final de la obra se produce el último descubrimiento y disparate de los autores, al tratar de investigar cuál era el olor de Venezuela,

> (Morrocoberro y Sherlock se destacan hacia el centro
> y se dirigen al público "al alimón")
> *Sherlock: Mientras la Corte revela*
> *su opinión sobre este asunto,*
> *al público le pregunto:*
> *¡A qué huele Venezuela?*
> *Morrocobrero: Y en Lagunillas y en Coro*
> *Donde ya el petróleo apesta*
> *Morrokfeller me contesta:*
> *Venezuela huele a oro*
> …
> *Morrocobrero.- Pero yo que estoy aquí,*
> *Pueblo, viviendo contigo*
> *Tengo fe, Pueblo, y te digo*
> *¡Venezuela huele a ti! (pp. 71-72)*

A partir de su segunda etapa, treinta años después, su drama ha cambiado. No sólo se observará una madurez en el desarrollo de sus estructuras dramáticas sino que también, y esto podría ser lo más resaltante, una clara intencionalidad de su teatro, ahora el arte y su concepción de ruptura ocupará un lugar más destacado en su propuesta, y su estilo entrega las verdaderas claves para su definición.

En primer lugar, en la publicación de sus obras de 1976 ya se especifica una sección especial, denominada teatro, en la cual se incluyen dos obras, **Don Mendo 71** y **Romeo y Julieta**.

Don Mendo 71 se estrenó en el Ateneo de Caracas en 1971 y la obra es una versión de la **La**

venganza de Don Mendo, escrita por el autor español Pedro Muñoz en 1918, con una versión muy particular de Otero Silva. La obra consta de tres actos: el primero, el segundo y el último. El primero se define como "fragmentos del Primer acto", y abre con trompetas y tambores un largo discurso de un Juglar que se dirige "a la sufrida gente de Caracas", en donde se pone de manifiesto la ruptura del teatro moderno,

> …y sé también, hermanos y hermanas,
> y lo sé como dos y dos son cuatro,
> que habéis venido con mayores ganas
> a cuestionar las prédicas malsanas
> que la dan por llamarse nuevo teatro.
> Me refiero al teatro del absurdo
> cuya inmoralidad es tan bravía
> que hace ruborizar al más palurdo
> y taparse la cara a un policía.
> Yo se que odiáis ese teatro burdo
> en donde dan saltitos como cabras
> las malas y las pésimas palabras
> y en donde se revuelca por el suelo
> una niña de quince con su abuelo
> en tanto la mamá tiene un aborto
> de su sobrino de pantalón corto (p. 245).

La fábula de la obra, por tanto, intentará desechar esas corrupciones dramáticas y por eso se ha buscado esta pieza castellana antigua, "poética, monárquica y cristiana" que cuenta las desdichas de Don Mendo, o mejor, de dos amantes puros. Pues bien, en el segundo acto de esta propuesta, Don Mendo representa el monólogo de Segismundo, encarcelado en la torre, según la obra barroca de Calderón de la

Barca, **La vida es sueño** (que la crítica neoclásica del siglo XVIII censuró, recuperada luego por los románticos alemanes, junto a Shakespeare, otro de los autores preferidos de Otero Silva), pero cambiándole su contenido, relatando la situación autoritaria existente en esa época en el Cono Sur del continente, "en Brasil, a estas alturas,/ mandan bárbaros peores/ de doncellas violadores/ y sádicos en torturas" (p. 247).

En el último acto, Don Mendo se clava un puñal, cayendo estrepitosamente, y mientras habla el rey Alfonso VII, un Hippy interrumpe la escena y cambia completamente el curso de la obra, protestando contra esta pieza anticuada, porque "hay un repudio astronómico/ para el teatro anacrónico/ que quiere pasar por cómico/ y se queda en apoplético" (p. 249). Para él, el teatro ahora "ya no es farsa/ sino sangre y realidad". Esta discusión con el rey se agudiza y el Hippy saca un arma de fuego con la que amenaza a todos y comienza a interrogar al rey,

Hippy: (Amenazante, a Alfonso VII) ¿Vos sabéis quién
es Ionesco?
Alfonso VII: Un fresco
que hace teatro elitesco,
farragoso y novelesco,
de trama prefabricada.
Hippy (Más amenazante): ¿Y Beckett? ¿Sabéis quién es?
Alfonso VII: Un polaco o irlandés
que se las da de francés
pero escribe en chino, pues
ninguno le entiende nada (p. 251).

El Hippy desesperado mata al rey y al resto del elenco, en cuya acción se hiere él mismo y cae muerto también, con lo cual finaliza la obra.

La obra **Romeo y Julieta**, estrenada en el Teatro Nacional en 1975 y publicada en 1978, es también una versión libre y personal de la obra de Williams Shakespeare. Con una duración de dos horas, la más larga de toda su producción, consta de un prólogo, dos actos y un epílogo. En términos generales, la pieza sigue la intriga de su autor original, con fino sentido humorístico, cambiando su final. Los personajes combinan los nombres de los originales, cambiando los que necesita para redirigir la obra hacia la problemática política nacional de la época.

El centro de la acción lo lleva Fray Lorenzo, quien recita el prólogo y aconseja tener paciencia por su extensión. Romeo es hijo de una gran familia copeyana y Julieta lo es de una gran familia Adeca, Teobaldo dice, "vuestro líder es un jesuita engominado, mientras que el nuestro es la Tacamajaca de Ño Leandro". Al momento del encuentro violento entre ambas familias, el Adeco Máximo expresa, "¿Qué zaperoco es éste? ¡Tráiganme mi espada de combate, mi cuarenta y cinco, mi metralleta!" (p.258), haciendo un símil con la situación política de los años sesenta en el país. Los jóvenes amantes se conocen en un "bonche" en casa de ella y el conflicto sigue según el modelo original.

En el Epílogo será el momento en que la dramaturgia produce el cambio de su ruta original. Fray Lorenzo se dirige al público para resumir el fin de la desgraciada historia y reflexiona sobre esto,

> Lo cierto es que a la gente no le gusta
> el infeliz final de esta leyenda.
> Se le toma cariño a los novios
> y a ninguno le agrada que se mueran.
> …
> (Vuelve a pasearse pensativo. De repente
> mira su reloj pulsera)
> A mí me toca ahora llegar tarde,
> cuando de nada sirve mi presencia,
> para hallar a Romeo ya sin vida
> y atestiguar la muerte de Julieta.
> (Vuelve a mirar el reloj)
> ¿Y si me adelantara unos minutos
> al papel que me asigna la tragedia?
> ¿y corriera a salvarlos con mis manos
> ya que no pude hacerlo con mis hierbas?
> (pp. 350-351)

Fray Lorenzo da la noticia a las familias contándoles que ha sido un milagro de San Francisco de Asís, quien le ha dicho que vaya a la tumba de Julieta para que al despertar le cuente la lo que ha pasado. Todos creen que es un milagro, pero advierte el Fray: "volverá a la vida a condición de que cesen en Verona las mezquinas rencillas" (p. 354). Todos aceptan y comienzan a llegar del pueblo. Fray Lorenzo explica que él bendijo sus anillos, los declaró en matrimonio, le dio el brebaje a Julieta, le escribió a Romeo para que viniera al cementerio esa noche al despertar de su amada, "yo, por último, torcí irrespetuosamente el curso de la tragedia de

Shakespeare para salvar la vida de los dos amantes". Finalmente, el Jerarca 1º se dirige al público en son de completar la parábola,

> Podéis cambiar la trama de esta historia,
> podéis cambiar su solución mortuoria,
> podéis cambiar los versos del poema.
> Podéis cambiar pasado por presente
> y hasta podéis cambiar de Presidente,
> pero lo que no podéis cambiar es el Sistema (p. 359).

La obra de Otero Silva ha sido muy poco conocida, recién en estos años ha venido a estudiarse y a valorar, señalándola como un teatro para leer, resaltando su proyección política contextual y combativa, propia de su revista también, en donde primero se alojaron estas obras, pero siempre se destacará su **Venezuela güele a oro**, "super producción morrocoyuna", calificándola de sainete o parodia en tono de farsa, estupenda caricatura surrealista que puso el mundo patas para arriba, en fin, vanguardista (Barrios, 1997, pp.109-110, Vázquez, 2002). En 1982, Adriano González León menciona por primera vez su teatro al prologar la obra **Un morrocoy en el infierno** (p. 8)

El teatro de Otero Silva, sin duda, es directo, ingenioso, de palabra transparente, humorista total y con una profunda preocupación social por el país, cuya huella quelonia no lo abandona nunca. La clave de su teatro se podría ubicar en las mismas definiciones que se le han asignado: cercano al sainete, sin grandes pretensiones. Pero, mirada en forma diferente, opuesta a estas mismas cosas, se

podría concluir que todo su teatro parece derivar del sainete, aunque también tiene algo del vodevil francés, del juguete cómico y de la ruptura vanguardista de los años veinte y cincuenta, basado en el humor a toda costa, cuya originalidad utilizó los juegos de palabras, la caricatura, la parodia en extremo sin ser vulgar, el disparate, la dislocación experimentalista y el absurdo, el contrasentido y la confusión, en otras palabras, es el género llamado Astracán, cuya clave la dan todas estas características y, muy especialmente, el autor de **Don Mendo**, que lo cultivó en las primera décadas del siglo XX, o en criollo simple y llano, teatro morrocoyuno.

Finalmente, se podría decir que, inseparable al Otero Silva autor de honda huella en la literatura como novelista, como poeta social, el teatro venezolano también ganó a un significativo dramaturgo contemporáneo que se asomó al drama antes que a los otros géneros que cultivó y que no lo abandonó en toda su vida, cantando, innovando, dialogando y sonriendo siempre a las cosas simples y diáfanas de su pueblo.

Aquiles Certad (1914-1986). Cronista, poeta, diplomático y, especialmente, dramaturgo muy poco conocido con cuya obra se amplió, una vez más, el panorama temático del teatro nacional al incorporar en sus comedias el carácter de su sociedad y la forma en que se desenvolvía, en una época de cambios como fue la que le correspondió vivir en los años cuarenta. Aunque no fue miembro fundador del

Grupo Viernes, perteneció a él durante toda su existencia. Su obra dramática comienza a aparecer en 1943 y culminará con sus libros publicados en 1952. Sus primeras obras **Lo que le faltaba a Eva** y **Cuando quedamos trece** fueron puestas en escena y publicadas en 1943; Luego, en 1951 fueron publicadas en un solo libro **Cuando la Venus tuvo brazos**, **La serpiente sobre la alfombra** y **El hombre que no tuvo tiempo de morir**; **Julieta engaña a Romeo**, fue publicada en 1952 y queda el recuerdo de sus manuscritos sin fechas, **Tres maridos al azar**, **María se casó en París**, **Un caso de divorcio**, **La inefable** y **El muerto viene a cenar**, aparentemente desaparecidas (Hernández M, 1995; Hernández Piñero, 1999).

La obra **Lo que le faltaba a Eva** fue estrenada en 1943 en el Teatro Municipal, presentada por la Sociedad de Amigos del Teatro de Caracas. Es una comedia en tres actos y se desarrolla en la capital durante los años cuarenta, particularmente en los salones de un prestigioso club. El primer acto ocurre en la mañana, entre las 10 y 12 del día, y el segundo y tercer acto entre las 4 y 6 de la tarde. Los personajes son Eva, Apolo el poeta, una campeona de tenis, una diseñadora de modas, un gringo, un periodista, un médico, Adán, el abogado y el barman, todos los cuales van construyendo una historia con cosas simples y banales que les ocurren para pasar el tiempo.

En el primer acto las acciones se desarrollan en la barra del bar, en donde el abogado expresa sus intenciones de convertirse en ministro y en este sentido le comenta al poeta esto para que éste lo mencione en sus artículos de prensa, a cambio futuro de enviarlo a algún consulado fuera del país. El barman, que se entera de todo lo que les ocurre, es el que va dando continuidad a la historia y los enredos que se forman, todos del mismo tipo. El médico, amigo de Eva, llega en uno de estos momentos acompañado de Adán, quien viene llegando de los Estados Unidos, se interesa por esta enigmática joven, hermosa y afluente. Adán también es rico, mundano, y la convence de que viaje a ese país para consultar a un médico, dejando a su admirador Apolo, el poeta. Durante el segundo acto, continúan estas intrigas, en una de las cuales el barman le entrega a la campeona un papel con unos versos sin firma que la deja intrigada, piensa que debe ser del poeta, aunque es él mismo, y así siguen estas pequeñas intrigas sociales nuevas en la escena nacional.

Esta mujer como las otras que aparecen en la pieza, viven para ser hogareñas, y sueñan con formar un hogar y ejercer el rol de esposas, ser señoras de casa, de ahí que frecuenten el club para lograr sus propósitos. En sus vidas no existe la preocupación por estudiar, tener una carrera universitaria, excepto aprender idiomas, tocar piano o jugar tenis. El gringo es asiduo consumidor de whisky y se desempeña en

actividades relacionadas con el petróleo, de lo que se vanagloria en alta voz. El poeta espera, al menos, conseguir un trabajo en una embajada para no hacer nada. En el tercer acto estas pequeñeces se van solucionando. Apolo, finalmente se casa con la campeona, el gringo hace lo mismo con la diseñadora y Eva parte en su viaje para corregir un defecto de su pie izquierdo, que en un accidente de su niñez le hizo perder dos dedos. La cirugía plástica a que se someterá solucionará este problema.

La obra **Cuando quedamos trece**, fue estrenada en 1943 por el Teatro Obrero dependiente del Ministerio del Trabajo, en el Teatro Bolívar de Caracas. Consta de tres actos y la acción transcurre en Caracas, ahora en el salón de recibo de la familia Alegría Aguirre, en donde se presentan nueve personajes. El ambiente, por tanto es de una sociedad con recursos y elegante. Esta vez la intriga gira en torno a la superstición. Don Gaspar es el personaje principal, quien es ya un hombre maduro, incrédulo de estas cosas, amigo de las aventuras sentimentales; en cambo su esposa, la Dama del Oráculo, es todo lo contrario, dominante y taumaturga que orienta el destino de la familia, de lo cual se burla Gaspar que siempre ha pensado que lo hace para evitar que eche su cana al aire, ¡y no anda muy lejos de ser cierto esto! Ellos, junto con el Caballero de la Fortuna, amigo de Gaspar, quien se hace pasar por su ahijado, conforman el centro de esta historia. Todo se une cuando Gaspar tiene que hacer un viaje en avión a la

Guayana venezolana para vender una hacienda familiar.

Ese día, la Dama de Oráculo cuenta a las personas que están presentes en casa, resultando ser trece, número negativo, presagio de una tragedia que podría ocurrir, "sobre la felicidad de este hogar el destino, al fin, pasó su negra garra para llevarse a un ser querido: vuestro padre ha desaparecido…. o ha muerto! ¡Desde hoy sois huérfanos… y yo viuda!" (Ibid., p.60). Justo en ese momento llaman de la línea aérea para informar de la fatal noticia. Aquí es donde entra en acción el Caballero de la Fortuna quien procede a ordenar la administración de ese hogar, ayudado de su fina apariencia, simpatía y que con el tiempo se ha ganado la confianza de todos, aunque lo más importante será que con él la numeración de las personas sube a catorce, lo que da tranquilidad a ese hogar, menos a la hija Sylvia, "¿quién de nosotros sabe quién es, cómo se llama en realidad, qué intenciones abriga hacia nosotros...?" (p. 65). El Caballero no hace sino cumplir con su amigo Gaspar al taparle una aventura más que está disfrutando con Lulú, en la misma Caracas. El problema mayor se presenta cuando las autoridades dan por culminada la búsqueda sin sobrevivientes.

El fin tiene dos momentos, uno al atardecer cuando el Caballero se reúne con Sylvia, en penumbras, en donde escucha en la radio que su padre está vivo (y escondido en la biblioteca) y le expresa sus sentimientos y sus deseos de verla feliz.

Ella accede y le otorga un número para que permanezca en casa, el dieciséis, que él acepta y en ese momento le dice su nombre, Fernando, y ambos se abrazan. El segundo momento ocurre cuando el resto de la familia viene a Visitar al resucitado Gaspar. Ahora su esposa vuelve a mencionar el número trece, pero esta vez el significado que le da será de suerte.

La obra de Certad, sin duda, tiene un alcance que no se había mencionado antes entre los dramaturgos nacionales de la época (e, igualmente, muy poco después) y luce como atrevida, un tanto frívola, pero describe una situación que, a tono con lo que se ha venido señalando de los cambios del país, los problemas y conflictos que se han presentado parece desmentirlo todo. Aquí en estas obras hay paz, tranquilidad, bienestar, no se habla de política ni de gobiernos; es más, su obra parece ser absolutamente ficcional, al menos no parece guardar relación con los sucesos que ocurren en los inicios de los años cuarenta en Caracas, o tal vez, sean los brillos que destellan de un grupo social nuevo, acomodado, aún no descubierto por los dramaturgos.

En todo caso, en su obra resalta el personaje femenino, Eva, la Dama de Oráculo o Marión (en **La serpiente sobre la alfombra**), ellas tienen contenidos, vida y hasta cierto punto, usan estrategias propias y adecuadas para ser autosuficiente, aunque hay carencia de afectos. Son familias adineradas que

disfrutan la vida alegremente, sin preocupaciones y con humor fino. Sus actividades son las relaciones sociales, los eventos de todo tipo, conciertos, fiestas. Por ellos se informan de la existencia de clubes sociales, de los viajes en avión, de la bebida, de las supersticiones, y la muerte pasa como otro personaje, sin dejar huellas. Pero, también, la ironía de este humor fino describe la falsa moral, la hipocresía y la banalidad que reinaba en esos ambientes, especialmente entre la juventud. La crítica de la época fue dura y de incomprensión para con este autor, considerándose sus obras "inmorales", aunque se enfocó desde la perspectiva religiosa de Pedro Bartola (1945), según la cual la calidad de una obra se ponderaba "en razón de la moralidad, su contenido moral, e identifica la estética con la ética".

Se ha encontrado en esta obra las influencias de Wilde, Shaw, Benavente, hasta de Coward, de la llamada comedia de salón o de costumbres, influenciada por el naturalismo de fines del siglo XIX en Europa y siguiendo la tradición francesa de la "pieza bien hecha", aunque en este concepto también irían señalados un decadentismo, una amoralidad y una consciente crítica antiburguesa, en la que bajo la excusa (o diplomacia) de la frivolidad y la hipocresía, el autor atacaría convenciones de cierta clase social pudiente.

Este es el período en que comienza a escribir **La balandra Isabel llegó esta tarde**, idea tomada de las observaciones que efectuara durante una visita a

La Guaira en compañía del poeta Luis Castro, con fines de investigación social, luego en adaptación para el teatro, motivada por su cercanía a algunas personas de la escena como Tomás Henríquez, Miguel Arroyo o Francisco Salazar, aunque su producción fue pequeña. Su paso por la política en estos años también aporta su grano de arena a sus obras, especialmente en **El marido de Nieves Mármol**, en donde se hace una especie de alegoría o simbolismo sobre el autoritarismo y la democracia. En 1949 se aleja del país para ocupar un cargo diplomático en Francia, que aunque enriqueció su cultura y conocimientos del arte, lo alejó también del teatro.

En las últimas piezas breves, la temática será netamente intimista y de costumbres sociales, que ya se venía conociendo, como se vio en Certad, alejada de su compromiso social. En **La cita de la señora**, trata de una mujer trastornada que espera en la barra de un bar la llegada de su amante que nunca aparecerá, en una "ceremonia de un sacrificio frívolo y brillante" y en donde lo lúdico acapara las acciones mientras conversa con el barman,"yo sería la amazona y tú el payaso… Y llegaríamos a un pueblo y saldríamos a la calle dando golpes a un tambor y lanzando gritos: ¡Ea! ¡Ea! ¡Hoy! ¡Gran función del circo!... ¡El payaso Pedrito y la ecuyére Ella!..." (Carrillo, p. 94).

En **La invitación** (1948), es el barman el que cuenta la historia al cliente, "va a oírme aunque no lo

desee. Me paso la vida escuchando las confidencias de todo el que se pone hablador con los tragos y sería bueno que, alguna vez, sea yo el que cuente". La historia es la misma de siempre, la de un amor que pudo haber sido y no fue, así que ahora sólo le queda el consuelo de la espera, en su pensamiento, "Nada… Una mujer a caballo se aleja todavía a través de mi corazón" (Ibid., p. 28-29).

La obra de Meneses tiene siempre una fuerte dosis de crítica social y de búsqueda de valores cívicos, como la justicia y la equidad, a veces llevados a un extremo idealista; aunque predomina un signo trágico en sus personajes, especialmente en los femeninos, como el destino del amor; siempre propone la posibilidad de rebelión, a través del juegos o remediar una injusticia; muestra la cara de una ciudad en clara transformación de lo rural y autoritario a una urbe más desarrollada y democrática, típico de los años cuarenta y, finalmente, su discurso es de un realismo que como ha expresado Juan Liscano (1973), se inscribe en "la búsqueda del yo en el tiempo y el recuerdo (intimista) y la exploración del país al que pertenecemos (realista)".

Mariano Medina Febres (seudónimo Medo). Doctor en Ciencias y profesor universitario, político, cuenta con sólo una obra teatral, **Cara 'e santo**, que fue estrenada por la Sociedad Amigos del Teatro en 1945 con bastante éxito. El Teatro Nacional Popular,

dirigido por Román Chalbaud la reestrena en la Plaza aérea de El silencio en 1958 (Salas, 1967).

Alejandro Lasser. Dramaturgo relevante de esta época cuyas obras comienzan a aparecer a partir de 1946 y hasta 1990. En su producción dramática se encuentran **El General Piar**, publicada en 1946 y estrenada en 1960; **Catón en Utica**, publicada en 1948, cuya segunda versión aparecerá publicada en 1959, podría llevar a una confusión con su otra obra **Marco Poncio**, que era el nombre de Catón; **La cueva**, publicada y puesta en escena en 1967; **Catón y Pilatos**, escrita en 1971?; **La entrega de Miranda** (o el maestro y el discípulo, 1990); además figuran los nombres sin referencias de fechas de **El tiro que tumbó a la montaña**, **El evangelio de Nataniel** y otras (Piña, 1949, pp. 128-129)

Tal como el nombre de sus piezas lo parece indicar, su teatro toma la historia universal como referente para expresar una de sus grandes preocupaciones, la libertad en términos contemporáneos, vale decir, que sus obras intentan mostrar una situación histórica importante, alejada de lo actual, para hacer reflexionar sobre su importancia en términos modernos.

Así en **Piar**, por ejemplo, el autor cuestiona el comportamiento del Libertador (a quien mucho admira el autor) ante el proceso judicial que se le seguirá. La relación de Piar con Bolívar se hace difícil por sus comportamientos disímiles, y el autor busca nuevas facetas de sus personalidades para explicar

sus actuaciones, lo que en términos modernos de la historia sería la relectura de estos hechos, y en términos dramáticos, la búsqueda de la diferencia entre un personaje de acción y uno de pensamiento. Esto, obviamente da como resultado ganancias en contenidos y en teatralidad, y sobre todo, avances en el desarrollo y evolución del drama, que es lo más interesante que se puede deducir de sus obras.

Piar pudo ser crítico, mezquino o conflictivo pero nunca conspiró contra Bolívar, sin embargo, éste lo hizo juzgar por jueces que eran enemigos señalados de él. La conclusión es que en el juicio y posterior condena a muerte de Piar no hubo justicia, sino un efecto político. ¿Qué repercusión pudo tener esta conclusión en la mente del público de fines de los años cuarenta o sesenta, cuando se estrena la obra? ¿Qué repercusiones tendría en el nuevo mileno, en otro contexto? Esta pareciera ser la intención de Lasser, muy poco entendida y menos comprendida.

En sus obras sobre Catón, se aplica un modelo similar, el de las vidas paralelas de Plutarco, pero separadas ampliamente en el tiempo, en donde los contextos ya no son similares. Catón fue el defensor de la libertad y Pilatos el político inescrupuloso que se lava las manos frente al juicio de Jesús. El primero siempre verá los problemas con ojos de hombre de estado, el segundo con los de su ambición. Los mercaderes lo verán con los de su perspectiva económica. Todos desconfían de Catón, pero porque

ellos no son de confiar. Catón muere pero será libre. Su sacrificio por los principios quedará como un mensaje ejemplar para la posteridad.

Los hombres encerrados en **La cueva**, Tineo - quien ama a la humanidad y es un rebelde que insurge contra las normas en búsqueda de emancipación, y Farfán, su antítesis, que espera la llegada de un guía para sacarlos de allí, discurren un discurso dramático un tanto del absurdo, con símbolos y complicaciones, hasta que llega el guía y busca a Tineo.

En **La entrega de Miranda** (1980), se desarrollan las relaciones entre ambos próceres, uno el maestro (Miranda) y su discípulo (Bolívar), en la cual se distinguen tres momentos, el inicial de admiración y fidelidad con pasión por parte de Bolívar, luego el de decepción y odio, y finalmente, el de suplantación. El catalizador de este cambio es la capitulación de Miranda ante Monteverde, que indigna a Bolívar porque tenían una superioridad en número de hombres y porque el español era un oscuro oficial. No le perdonó el haber perdido a la Patria, su intento de huir a Inglaterra y su abandono en la derrota. Lo juzgó traidor a la causa y lo entregó, comenta Soublette, "a Bolívar lo empuja la ira y a los demás al miedo" (p. 74), y Bolívar habla, "la República sí existe para los que somos verdaderos patriotas. General: su capitulación es una vergüenza". Pero, desde el punto de vista de Miranda, también habían razones, "¿hasta cuándo

tanto bochinche? Bochinche, bochinche, bochinche y más bochinche es lo único que saben hacer ustedes" (p. 75). Finalmente, Miranda se despide, "mi persona es sólo un pequeño accidente en la marcha indetenible de la Libertad en la que tengo más fe que nunca." (p.79).

Los pocos críticos que se han acercado a la obra de Lasser la han apreciado y ésta ha sido bien considerada. Sin embargo, tras el tratamiento de estos temas de la historia y de su legítima búsqueda de la libertad, también ha quedado una significativa disquisición teórica que Lasser ha comentado a sus estudiosos y que debe conocerse, cual es que él piensa que junto a las tres unidades aristotélicas clásicas del drama se agregaría una más, la que transita en sus obras y que permitiría observar y explicar este hecho singular, cual es que situaciones históricas similares podrían producirse en contextos diferentes, pudiendo originar efectos también distintos, lo que permitiría reflexionar acerca de su legitimidad, concepto que Lasser ha denominado "unidad de circunstancia".

Sus obras han recibido buena crítica y se considera que tendría cercanías con Dostoieswski, y el equilibrio y serenidad de Goethe. Sus obras sobre **Catón** se consideraron en su tiempo significativas y, junto con **Piar,** "lo mejor de nuestra producción dramática; encierra su creación una nueva nota en cuanto ya tiene ese aliento contemporáneo que nos

hace ver los tipos desde otra perspectiva pero sin exageración" (González Piña, 1949)

Pedro César Dominici (1872-1954). En su juventud fundó con Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl la revista **Cosmópolis**, de gran proyección artística, como ya se vio en el Capítulo III. Luego, ocupó importantes cargos diplomáticos en Europa en donde comparte sus actividades oficiales con la literatura por casi cuarenta años. De aquí pasa a ser Ministro Plenipotenciario en Chile, Uruguay y Argentina, con sede en Buenos Aires, cargo que ejerció por dieciocho años y que es el momento en que inicia su producción dramática, la cual sólo ha sido publicada fuera de Venezuela. Es, por tanto, uno de los casos de dramaturgia en que sus seis obras han sido casi todas publicadas y una sola llevada a escena.

Todas sus obras se encuentran publicadas en tres volúmenes. En el primero, denominado "obras cerebrales", se encuentran **El hombre que volvió**, drama en tres actos, estrenado en 1956 por Horacio Peterson, y **La casa**, comedia dramática en tres actos, publicado en 1949; en el segundo, denominado "obras de corazón", aparecen **La Venus triste**, comedia en cuatro actos, y **Angélica**, comedia dramática en un prólogo y cuatro actos, y **La jaula de oro**, comedia dramática en cuatro actos, publicado en 1950; y en el tercero, aparece sólo **Amor rojo** (El drama de las multitudes), drama en nueve actos,

publicado en 1951. Dejó un cuarto volumen en preparación, inédito (Guevara, 2001)

Tal vez el drama más impactante de Doiminici sea **Amor rojo** (1951), obra en nueve actos sobre amor y revolución, también exuberante en número de personajes, cincuenta, sin contar con los que conforman el pueblo. La pieza trata dos argumentos centrales bien estructurados, uno es el amor de los jóvenes Marta y Mario, idealistas y luchadores, y el otro es el camino que sigue una revolución social en un país del continente, desde sus inicios a comienzos de los años cincuenta hasta su fin, si es que la pudo tener, como señala el autor, "de una primavera a otra primavera". En el primer acto comienza la primavera (meses de Septiembre en el Cono Sur); el segundo acto ocurre en la casa de un obrero, Mario; el tercer acto repite la escena del primero; el cuarto es en una lujos Casa de salud para enfermos mentales; el quinto es en un bosque escondido; el sexto es el campamento militar del ejército gubernamental; el séptimo es una gran plaza de la ciudad; el octavo otra plaza de ciudad; y el noveno repite la del primer acto, el fin de la siguiente primavera.

En la pieza existen algunas referencia a Caracas, como en el sexto acto, cuando Mercedes, una de las hermanas de Marta, expresa que "en Caracas hay huelga, nadie trabaja", cuando en las indicaciones del comienzo del séptimo acto se hace mención a una gran plaza de la ciudad capital", o cuando triunfa la revolución se establece una Junta

revolucionaria asume el poder y derroca una tradición conservadora, cuya semántica parece conectar estos hechos con los ocurridos a partir de 1945 en Venezuela, lo que no debe dejarse de observar (Ibid.)

Marta es una joven de la familia aristocrática y tradicional, sin oficio conocido, en cambio Mario es joven, pobre, dirigente del partido revolucionario. Para él la revolución debe ser pacífica, "no nací para la violencia. Quiero igualdad sin derramar sangre". Opuesto a él está su compañero Singer, para quien "no se puede conquistar la igualdad y la libertad sin sangre" (1951, p. 28). Pero Mario es el líder reconocido por la gente porque curiosamente lo identifican con posiciones violentas. La hermana de Marta está de novia con Bruno, quien pertenece al aparato represivo del gobierno y por esta razón Marta se entera de una emboscada que le tienden a los revolucionarios, "decían cosas terribles de ti. Que eras peligroso, que fomentas la revolución social, que recibías dinero de Rusia" (p. 32). Mario muere en este lance y a partir de allí la obra cambia su rumbo. Debido a este problema, Marta se transforma en una rebelde al punto que la familia para recuperar su honor la interna en una clínica para enfermos mentales, engañándola, declarándola loca (Guevara, 2001).

El movimiento revolucionario continúa sus actividades, Mario ahora es el símbolo del partido y Singer es el líder. Tomando las ideas de Mario más

las suyas, es decir, la revolución si no puede ser pacífica sería violenta, trazan una estrategia para unir a los sectores militares y campesinos y planean efectuar una huelga general por aumento de salarios que daría paso a la insurrección general, "la revolución debe comenzar como una huelga por el aumento de salario. La represión enardecerá al pueblo" (pp. 55-56). Marta, con la ayuda de otros enfermos mentales revolucionarios, el poeta y el General Lison, se fugan del manicomio y se integran a la rebelión. El gobierno es derrotado por los revolucionarios que han sido organizados por el Gral. Lison y por la estrategia que hizo que los militares desertaran.

Se establece un gobierno revolucionario sin objetivos claros, con el fin de instaurar la democracia y la libertad, "la Revolución ha triunfado porque el ejército se negó a atacar al pueblo. Una Junta revolucionaria se ha hecho cargo del Gobierno, compuesta de Ibáñez, Barrios, Soria y Singer. Después del triunfo comienza a dividirse la opinión en dos grupos, uno está con Barrios e Ibáñez, el otro con Singer y Soria, La mayoría, sin embargo, es indiferente, desean gozar de libertad. Las intrigas de los revolucionarios llenan ahora la escena. En el octavo acto, Barrios es ya el gobernante. Singer es considerado un extranjero peligroso y desterrado por "traidor al pueblo". El gobierno se transforma en tiranía, utilizando los principios y valores de Mario, lo que no engañará a muchos. En la celebración del

primer aniversario de la revolución, el poeta da un tiro a Barrios matándolo, y el jefe de la policía mata al poeta, con lo cual asume al poder Ibáñez, continuando igual que antes y, a su vez, Soria vence a Ibáñez pero ya no se sabrá el destino de este último. Marta es la única reflexiva, "nosotras lloramos mientras los lobos se devoran" (p. 78). Ella integra la Asamblea legislativa y ahora se dedica a hacer el bien, "estoy endurecida, pero para hacer el bien. Viviré defendiendo ideas...", y ante el llamado que le hace Soria para intentar un pacto, responde, "dile que iré sola… Y que en la Asamblea nos veremos…" (p. 81).

Uno de los aspectos de interés de la pieza es la crítica que se desliza en sus parlamentos, especialmente para reconocer la época y el pensamiento de esos años. En primer lugar, vendría la crítica política al sistema tradicional, retardatario que venía gobernando que se enfrenta a los valores de la juventud, de lo moderno. Luego, la crítica de la mujer en un contexto que le es hostil e indiferente, se trata de identificar a la juventud moderna, como le señala Marta a su madre, "hemos vivido retardadas", "no me interesa el amor, libre o atado, aunque el divorcio me parece una cosa para no alarmarse, sino muy natural y lógico". Y, finalmente, la crítica a la iglesia, que había ayudado a encerrar a Marta en el manicomio, pero que en lo fundamental se relaciona con Bruno, el novio de su hermana, quien es hijo del Obispo, "lo sabe todo el mundo, averigua tú con las

beatas" (pp. 20, 39), asunto espinudo que Dominici planteara por primera vez en el teatro venezolano.

Otros dramaturgos de esta década que han recibido poca atención son Luis Colmenares Díaz con once piezas publicadas y una estrenada (**Sábado**, en 1954) por el Grupo Máscaras al cual pertenecía, todas escritas entre 1940 y 1957; Federico Garrido con tres obras publicadas en 1941; Ramón González Paredes con cinco obras infantiles escritas, publicadas entre 1947 a 1957; Manuel Rivas Lázaro que aparece con una obra publicad en 1946 y tres manuscritos sin fecha; y Antonio Rivero, con tres obras estrenadas en 1946 y una publicada en 1947, de fuerte contenido político militante, que Barrios (1997, p. 105) califica sin ambages de realismo socialista (Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980).

Estos autores de los años treinta y cuarenta (al sesenta), en su mayor parte de estilo realista, pueden observarse en su evolución en el Cuadro Nº 6.1, siguiente.

CUADRO Nº 6. 1
EL DRAMA EN LOS AÑOS 1930-1940

NOMBRES	AÑOS	30	35	40	45	50	55	60
González, J.M:	1930	x						
Paz Castillo, F	1933		x					
Barrios C, L.	1936-37		x x					
Tinoco, V. M.	1936-		x x x x x x					
León, R. D.	1933-		x x x x					
Rengifo, C.	1938-		x x x x x x

Igualmente, en esta época aparece una serie de dramaturgos de obras infantiles que van llenando una importante página del teatro nacional, entre los que se encuentran desde los años treinta, González, J. M. (1930-1970) y Lucila Palacios (1933-68), ya reseñados, Leticia Maneiro con dos obras estrenadas y cinco publicadas entre 1943 y 1976; Leopoldo Díaz Tellería, con cinco obras sólo publicadas en 1946; y Julio Peñalver, con sólo tres obras publicadas en 1948.

El drama de las minorías

Hasta ahora el drama venezolano no había explorado en forma significativa en sus obras el problema indígena, mestizo o negro. Como señalaba con cierta convicción en esta época Luis Peraza (1946), el teatro indígena "aún está por escribirse" (p. 2), justo en el momento en que se iba desplegando una serie de obras y autores que abordaban este tema y en que también se rememoraba a los que ya lo había hecho y quedado en el inefable olvido.

El gran dramaturgo a que se hace referencia es Adolfo Briceño Picón (1846-1929), quien durante el siglo XIX escribiera algunas obras en las cuales es manifiesto su interés por lo indígena. Las obras conocidas de este autor son **Las víctimas de un mulato** (publicada en Mérida, sin fecha conocida); **El tirano Aguirre**, drama histórico puesto en escena en 1872; **Ambrosio de Alfinger** (sin fecha), drama histórico; **Sacrificios por la patria** (sin fecha), drama realista; y **El amor filial**, juguete cómico, editadas en

Francia, en 1904 (César Rengifo también le atribuye la obra **Guaicaipuro**, de la que no se tienen mayores noticias); también su madre, Berenice Picón de Briceño, escribió una tragedia, **Flor de Cabiorá** en la que también interviene el elemento indígena. El interés del autor en esta temática era porque "andaba buscando el alma nacional para el teatro", para lo cual incluía incluso parlamentos en lengua indígena, como cuando en **Ambrosio de Alfinger**, el personaje Joyogüire, expresa "mapussase taya… (estoy cansado), atunka taya… (voy a dormir). Tatadmú, tatadmú (tengo frío)", y que luego de ser insultado y castigado con planazos por Alfinger, le expresa en castellano pobre, "no pegar más… pobre indio… no tener más sueño… yo parar firme" (Peraza, 1946, pp. 30).

En el campo de la literatura, este movimiento había aparecido ya en la primera década del siglo, cuando en 1913 se publica la primera novela con temática negra de Barlovento, **Rosas negras**, de Carlos Eduardo Cruz, iniciándose así una tradición que tendría un momento cúspide con obras de Guillermo Meneses, Díaz Sánchez y, muy especialmente, con Juan Pablo Sojo (Miliani, 1985, p.85). Ejemplos en el teatro, en cualquiera de sus vertientes étnicas, lo han seguido autores como César Rengifo (con **Curayú o el vencedor**, de 1947), Leticia Maneiro (con **Sangre mestiza**, en 1933, premio Ateneo de Caracas en 1947), Lucila Palacios (con **La gran serpiente**, de 1943), Eduardo Calcaño, Juan

Pablo Sojo, Arístyde Calcaño, Rodolfo Quintero, Ramón Díaz Sánchez, que se revisarán más adelante, y que en los años setenta retomarían E. La Fontaine, en los ochenta A. Urbina, ambos centrados en el negro, y en los noventa la obra **Santa Isabel del video** de Rodolfo Santana, centrada en lo indígena.

Eduardo Calcaño (1909-1991). De relevante labor como actor, director y, especialmente, como dramaturgo, a pesar del visible desconocimiento que de él se tiene. Su producción dramática se da con puestas en escena entre 1941 y 1956, aunque la publicación de sus obras continuará hasta 1970. Se da a conocer con **La casa de arena**, llevada a escena en 1941 y publicada al año siguiente, luego de la cual vendrían **El polo negativo**, estrenada y publicada en 1942; **Buria** (El sueño), de corte folklórico, publicada su primer acto en 1946; **El samán**, estrenado en 1955; **La calle**, estrenada en 1956; **El mampulorio**, estrenada en 1946?, **El visitante imaginario**, estrenada sin fecha conocida y **La llamada**, inédita, sin fecha. Estas son las obras para adultos que escribió Calcaño.

La obra **El polo negativo** (1942), perteneciente a este grupo, ha sido considerada renovadora por Juan Liscano, dada su gran teatralidad y hasta cierto punto universalidad, conectándola con las "tendencias más modernas del teatro", el dadaísmo, discutir obre el arte, romper con el realismo y polemizar en verso sobre la belleza (Barrios, 1997, p. 107).

Aparte de este primer grupo de obras, existen no menos de cuarenta obras con fines educativos, folklóricos y para títeres. Dentro del primer grupo se encuentran, entre otras, **Miranda**, estrenada en 1952; **Blasón**, estrenado en 1970; **Canción nacional**, **Acalapiyeina**, **La cruz de solferino** e **Historia del chivo, el mono y los tigres de la montaña**, todas publicadas en1970. En el grupo del teatro folklórico se encontrarían **Copey** (1946), **Ayajuy** (1951), **La maraca del báquiro salvaje** (1965) y **Cocosí** (1975). En el teatro para títeres se encuentran **La viudita** (192), **El lobo enamorado** (1948), **El gallo de Belén**, estrenado en 1950 y 1960; **La vieja Inés**, **El señor Polichinela** y **Presencia de un poeta**, sin fechas (Salas, 1967; Peraza, 1946).

Calcaño es considerado un pionero del teatro negro no sólo en Venezuela, sino también en Latinoamérica y su obra **El Mampulorio**, que es en realidad una representación de un rito funerario barloventeño, se considera una muestra ejemplar de este tipo de teatro, a la que se pueden sumar **Buria** (**El sueño,** 1946), en que se mezclan ritmos negros, música y la magia en el lenguaje.

Rodolfo Quintero (1910-1985). Dramaturgo poco conocido cuya obra también se ha dedicado a enfocar la situación de los indígenas y negros con un fuerte contenido social. Su obra **Huanachone**, publicada en 1940, premio del Ateneo de Caracas, y puesta en escena en 1943, se centra en el problema indígena. Su siguiente obra conocida **Miguel era**

fuerte y rebelde, también obtuvo mención de honor en el concurso del Ateneo en 1943, no se conoce si fue producida, se refiere a la problemática negra, al relatar la mítica subversión de los esclavos de Buria en el siglo XVI (también tomado por E. Calcaño en su obra **Buria**) (Salas, 1967).

Arístyde Calcaño, también aborda este tema con su obra **Macaurel** (publicada en 1943), en donde relaciona la problemática petrolera con el tema del negro, "¡es negro color de inquina;/ es negro color gangrena,/ y es la negra golondrina/ que emigró a la tierra ajena!" (p. 18) (Villasana, 1969/79, Vol 2, p. 200).

Juan Pablo Sojo (1907-1948). De raíces africanas, este autor no sólo estudió la cultura de su pueblo, sino que también escribió novelas y teatro. Su actividad dramática es muy poco conocida y en ella se encuentran las obras **El árbol que anda**, puesta en escena y publicada en 1945, **El mampulorio** (**Elegía del niño muerto**), llevado a escena en 1947, y **Canto malembe**, **El color del amor** y **Santa**, inéditas y sin fechas de referencias.

El árbol que anda fue estrenada en 1945, en el Teatro Nacional, dirigida por Eduardo Calcaño, en ocasión de la visita del poeta cubano Nicolás Guillén. La obra consta de dos actos, entre sus personajes aparecen El Árbol rugoso (Ceiba negra), La luna menguante, Taita Nicolás, Ñangó, El hachador, Claro el espíritu del río, Abedón, El diablo, leñadores y otros. En el primer acto se manifiesta el problema de

la destrucción de árboles, "echaremos abajo muchos árboles, derribaremos numerosos troncos y tal vez ese maldito árbol que camina caiga también bajo el filo de nuestras hachas".

En el microcosmos descrito en la obra se despliega una constelación de relaciones y enfrentamientos entre el bien y el mal, entre los espíritus como Claro, el del río, y los del hombre; que intenta explicar los fenómenos naturales que se manifiestan en la tierra. En este sentido se presenta la intriga entre La luna, mujer celosa, cuyo marido fue el negro Lorongo, a quien convirtió en árbol cuando se enamora de Tatá, la reina de las aguas (Círculo musical, 1967, p. 23).

En el segundo acto es relevante el efecto de las desgracias naturales, los leñadores se desesperan porque los desbordes del río, a consecuencia de las iras de Claro, no les ha permitido talar al árbol que anda, y es el inicio de las acciones de Abedón, el diablo, portador del espíritu de Mandinga que tiene una solución, capturar al árbol que anda porque en su tronco hueco está lleno de oro, pero para eso deberán primero pactar con él. Al final, Tata Nicolás descubre que Abedón es Mandinga, el demonio, y lo espanta con su escapulario, en medio del terror general. Nicolás se dirige a todos para llamarlos a construir un gran tambor, que cuando resuene "¡temblará la selva! Los árboles sentirán correr la savia por sus fibras. Las aves cantarán alegres. ¿Qué nos importan entonces todas las riquezas del mundo

si tendremos el tesoro sagrado de nuestros abuelos palpitando como un corazón, el corazón de todo lo creado? Su voz será la voz de Claro, el Espíritu de los Ríos, y el canto del Negro Lorongo, el Espíritu de los árboles! Todos los espíritus hablarán por su boca" (Ibid., p. 25).

Con una estructura dramática sencilla, que asemeja a un auto sacramental, surge la pregunta de si representa una ficción pura o una leyenda llevada al teatro. El propio autor ha respondido que procede de la siguiente leyenda,

> Entre los cortadores de árboles o madereros de Barlovento existe la creencia en árboles que caminan, animados por espíritus poderosos. Cuando la luna entra en menguante, la vegetación lujuriosa cobra vida. El árbol vigila los pasos del hombre y se venga del filo de su hacha. Son en las grandes crecientes de los ríos, cuando aparecen extraños seres que viven en las aguas y emigran. El diablo acecha al leñador y pierde sus pasos en la montaña. Hombres como Taita Nicolás, munidos de oraciones mágicas y amuletos, salvan al hombre de las acechanzas de los espíritus malignos (Lhaya, 1955, p. 39).

Lo mismo ocurrirá con la obra **El Mampulorio** (**Elegía del niño muerto**), en tono poético y triste se desliza este drama en versos, "Qué triste está Naciencena/ la samburria más alegre y más risueña,/ mirando su hijito muerto,/ en el cajón tieso y yerto,/ con sus ojos abiertos/ que alumbran la luz de Dios. …Bailemos el mampulorio,/ que tu pollito, mi Naciencena, salió a la calle,/ camino al cielo, bajo las alas del Ángel Custodio./ -¡Nadie lo halle!/ -

¡Nadie lo halle!/ que en este mundo no supo nunca lo que es el odio,/ lo que es el hambre, ni la tristeza que da el demonio,/ demonio blanco suelto en la calle/ que explota al negro y después le paga con un velorio" (Ibid., p. 41).

Ramón Díaz Sánchez (1903-1968). Perteneciente al grupo literario *Seremos* (1925) de Maracaibo, su escritura refleja una significativa crítica a la dictadura de Gómez, de sensibilidad social y de relación con la temática petrolera. Su producción dramática comienza a aparecer en 1928 con su primera publicación, pero sus puestas en escena se producirán en los años cincuenta y culminarán con sus publicaciones a fines de los sesenta.

Entre su obras se encuentran **Han robado un ventilador**, publicada en 1928; La conquista y la esclavitud, puesta en escena en 1951 (Cuadro VII de la obra de I. Jiménez, **El prodigio**); **La casa**, estrenada en 1955 y publicada en 1957, trata el tema del negro y también fue una de sus novelas; **La virgen no tiene cara**, estrenada en el I Festival de Teatro venezolano, en 1959, y publicada en 1967; y **La dama , el durmiente y el barrendero**, **Angélica** y **Victoria contra las nubes**, definidas todas como farsas, publicadas en 1967 (Salas, 1967; Hirshbein, 1978, p. 414).

Las obras más reconocidas de este autor han sido, sin duda, **La casa** (que en su estreno en Madrid, en 1956, se llamó **Bajo estos aleros**) y **La virgen no**

tiene cara; La primera plantea una drama familiar típico, en donde algunos personajes desean el desarrollo y otros que ven que el pasado se quiebra en forma abrupta, similar a lo que Gallegos plantea en su cuento **El piano viejo**, símil de la casa. En general, la obra llevaba su mensaje contemporáneo en una época dictatorial de fuerte influencia extranjera y de derroche en los que la obra hace énfasis, dentro de códigos teatrales bien configurados. Por estas razones es considerada una obra de tipo universal y nacionalista (Monasterio, 1990, p. 55). La segunda pieza, es una versión teatral de un cuento suyo, bien elaborada y de impacto en la audiencia.

Una visión general de este período del teatro étnico, general, puede verse en el siguiente Cuadro Nº 6.2.

CUADRO Nº 6.2
DRAMATURGIA DE LAS MINORÍAS ÉTNICAS

NOMBRES	AÑOS	30	35	40	45	50	55	60	65	70
Quintero, R.	1940-43			x x x x						
Calcaño, E.	1941-56			x x x x x x x x x x x x x x x x x x						
Calcaño, A.	1943			x						
Sojo, J. P.	1945-47				x x x					
Díaz S., R.	1951-67					x x x x x x x x x x x x x x x x x x				

CAPÍTULO SÉPTIMO
LA RENOVACIÓN TEATRAL VENEZOLANA.

Las décadas de los cuarenta y cincuenta destacan en el panorama cultural venezolano por los cambios que se producen tanto en el espectro político como teatral, a tal punto que podrían ser capitales para entender el devenir moderno del país. Es el momento en que se evidencia el problema del bajo desarrollo social, junto a un fuerte ingreso petrolero que parece no cumplir con las expectativas de mejorar la desventaja que arrastra el país a lo largo del siglo, mostrando su fragilidad, se rompe el hilo constitucional, se desata una dictadura militar férrea con influencia indiscutible en el desarrollo cultural y comienza un período de florecimiento del teatro, aspectos estos controversiales y decisivos en su escena moderna. En este Capítulo se estudiará esta compleja problemática, centrada especialmente en lo que se ha denominado la renovación del teatro venezolano.

Las difíciles décadas del cuarenta y cincuenta

En Abril de 1941 concluye el período presidencial de López Contreras y comienza el de Isaías Medina, que quedará inconcluso. Es la época de la guerra y de inestabilidades para todo el continente. Esto afectó los cambios administrativos que se realizaban en el gobierno que venía poniendo énfasis en obras de saneamiento y lucha contra el paludismo y

enfermedades venéreas que estaban minando al país. El salto en la producción petrolera para abastecer a los aliados hizo crecer el ingreso y dio pábulo a la idea de darle a la renta petrolera un empleo multiplicador, tratándola como un ingreso extraordinario que se aplicaría a la planificación, lo que se expresó en la frase de Uslar Pietri "sembrar el petróleo", que desde entonces se sigue repitiendo. Se dio prioridad a la construcción de obras públicas, como el aeropuerto de Maiquetía, que tuvo muchos detractores en sectores que no comprendieron lo que significaría para el futuro de la aviación comercial y pretendían que se mantuviese La Carlota como aeropuerto de Caracas, porque el nuevo se encontraría a más de una hora por ruta difícil, lo que hizo que se optimizara la distancia y vías a la costa para colocar Caracas a las puertas del mar Caribe.

También se dio importancia a las edificaciones escolares públicas, tanto en Caracas como en la provincia, creándose esa época los liceos Andrés Bello y Fermín Toro en Caracas, y otros en la provincia, lo que culminó con la firma del Decreto de creación del Instituto de la Ciudad universitaria, en 1943, cuya misión fue la de construir el primer gran centro de educación superior en Venezuela. De inmediato se adquirió la hacienda colonial Ibarra, dedicada al cultivo de la caña de azúcar, con su respectivo ingenio azucarero, la que costó un poco más de 6 millones de bolívares. Para entonces ese lugar fue considerado apartado de la ciudad, rural,

rodeado de cultivos. Pronto surgirían a su alrededor las modernas urbanizaciones de Los chaguaramos, Bello Monte y Santa Mónica. También se cuestionó el excesivo precio pagado por el sitio. Pocos sospechaban que ya al final de la década una sola de esas 80 hectáreas costaría ese valor (Arcila, 1974).

Esto significaba que la fisonomía de la ciudad comenzaba a cambiar. Se ampliaba el espacio de la ciudad. Caracas comienza a elevarse, aun por encima de las montañas inmediatas, se abandona el temor a los terremotos y se construye en altura, siendo uno de los primeros proyectos el de la reurbanización de El Silencio.

El censo de la población en este año señalaba que la población se aproximaba a los cuatro millones de habitantes. También cambiaba su distribución espacial, desplazándose la población desde el campo a la ciudad, especialmente a Caracas. En 1941 la población urbana era el 39% del país; en 1950, era de un 54%, y la rural descendía en ese período del 61% al 46%. En 1961, la situación ya era de 61% urbano y 39% rural.

La junta de gobierno de 1945

A finales de 1945 se produce un cambio violento en el escenario político. El presidente Medina es derrocado y reemplazado por una nueva forma de gobierno fundada en la elección directa y secreta, con participación activa de la mujer, que se denominó la Revolución de Octubre. Las grandes críticas que se le hicieron a Medina fueron las de su negativa a

adoptar el sufragio universal y directo en la reforma de la Constitución de 1943 y de limitar la transformación profesional en las fuerza armadas. Esto tenía como un efecto directo en que al seguir eligiéndose al Presiente por el Congreso se volvía al círculo iniciado en 1936, posibilitando el deseado regreso al poder de López Contreras, lo cual fue considerado por el partido Acción democrática un retroceso histórico, criterio que también asumieron jóvenes oficiales del ejército y que luego de cerradas las posibilidades de un acuerdo político con otras fuerzas, se unieron a la conspiración encabezada por Rómulo Betancourt (Ochoa, 2000).

En este período se incrementa aún más el esfuerzo social. El presupuesto de educación llega al 12%. Se incorporaron más de 1 millón de niños a la educación primaria en 1948. Se crean nuevos liceos, se inicia la educación técnica, y el analfabetismo queda reducido al 10% en treinta meses. Se crean los comedores y roperos escolares (Liscano, 1976). El gobierno inicia el segundo Plan de emergencia en 1946 (el primero fue en 1936) con el cual se continuaron las obras civiles y escuelas con visión de futuro (no escuelitas), y el desarrollo de la agricultura, con un fuerte acento en la creación de empleo. Este es el momento en que la empresa privada adquiere relevancia en la economía, a través del mecanismo de contratistas y comienza a crecer en Venezuela, lo que a la larga llevaría a un desmedido libertinaje.

En 1945 comienza una época de oro para la radiodifusión, cuando se transmitían de cinco a seis programas dramáticos diarios, entre los que figuraron **La balandra Isabel llegó esta tarde**, de Meneses, y **Dios se lo pague,** obra del brasilero Joracy Camargo, primera obra de contenido social moderna de aquel país. El cine copa las tres cuartas partes de las salas de la capital, y sólo el 21% de los ingresos provenía del teatro (Acosta, 1999).

Este gobierno produjo importantes reformas en los tres años que duró, puso en práctica una amplia democracia y libertad, se produce un amplio movimiento de masas, pero adoleció de unidad ideológica, la alianza formada fue circunstancial, sin perspectivas, la modernización apresurada deseada no era posible inventarla, los aspectos sociales en que se empleó el gobierno se hicieron lentos por los naturales e insoslayables obstáculos educativos y culturales encontrados, los cuales a la vista de muchos eran mirados con recelo y desconfianza. Tal vez, lo más resaltante fue el diseño de una consistente política petrolera efectuada por Juan Pablo Pérez Alfonso que orientó al país por más de sesenta años y el término definitivo de la herencia autoritaria gomecista.

Luego de un gobierno provisional de tres años que presidió el mismo Betancourt, en elecciones democráticas es elegido presidente Rómulo Gallegos por más del 70% de los votos, quien sólo duró en el

poder nueve meses, siendo derrocado por los mismos militares que le acompañaban.

La crítica de mayor peso que le hicieron los militares a este período fue que el gobierno había intentado penetrar a las fuerza armadas para desmoralizarlas, desunirlas e "imponer un gobierno marxista", argumento que se usó también en el campo educativo para impugnar el Decreto 321, que ampliaba el sistema educativo, impulsado por el Ministro de educación Luis Beltrán Prieto Figueroa, y al que sectores de la educación privada, liderizados por la iglesia desde 1947, acusaban al gobierno de "sovietización de la sociedad venezolana, orquestada desde Miraflores". La iglesia misma organizó jornadas venezolanizantes para enfrentar esta "amenaza roja" (Ramírez, 1997 y Olavaria, 2000).

La tendencia al autoritarismo en el país no era nueva. Al caudillismo decimonónico que hereda Gómez le siguieron en el siglo XX otros líderes de la misma corriente de talante más o menos democrático. Tal parece que la necesidad de un hombre fuerte, tipo caudillo, no ha sido un intento muy desdeñado en la historia de Venezuela, el cual adquiere un lugar preponderante, reemplazando a programas o proyectos nacionales, a costa de la libertad y democracia, entrando en fuerte contradicción con la cultura civil del ciudadano moderno que se prefigura en la vida nacional. Por esto, se estima que el derrocamiento de Gallegos

significó un retroceso de al menos diez años en el desarrollo de Venezuela.

La década de la dictadura (1948-1958)

El nuevo período de las dictaduras militares comienza con Delgado Chalbaud (1948-1950), y sigue con Pérez Jiménez (1950-1958), concluyendo el 23 de enero de 1958, cuando se reinicia la democracia. En este duro período se refrena el ascenso educacional y cultural, se reprimen las acciones estudiantiles, se cierran planteles, se persigue a la gente de la cultura y se discrimina a todo aquel opuesto a su gestión, como expresa Otero Silva (1983, p.124), "la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se pasmó el incipiente proceso de incremento cultural" que venía despegando, y que llevará a lo que en los años setenta se denotará como "una profunda crisis que obligaría a replantear en su totalidad el sistema educativo" (Liscano, 1976, p. 619).

Cárcel, tortura y censura fueron los símbolos de esta década. Los testimonios de muchos artistas dan cuenta de ello: "la dictadura me robó la capacidad de soñar", decía Manuel Bermúdez; "no es fácil olvidar y mucho menos perdonar aquellos años de agobio", expresa Rodolfo Izaguirre; "después de la tortura no se cree en nada, ni en nadie", señalaba Héctor Mujica; la generación de Jesús Sanoja la define como "tan radical como frustrada, …no fuimos héroe sino testigos, lo suficiente como para repetir el nunca más". Como explica Alberto Quiróz

Corradi (1999, p. E-8), la tortura también es "vivir en un estado de permanente preocupación por la forma como el Estado puede interpretar lo que se dice y lo que se calla". Amedrentamiento y horror.

Si el período de 1945-1948 ha sido considerado por Igor Filatov (1984) como "el de mayor actividades en el uso de las libertades públicas como garantía constitucional en Venezuela" (p. 18), en noviembre de 1948 esto cambiará radicalmente, y en 1952 mucho más. En el teatro hay pocos casos reseñados. En 1948, Rafael Guinand interrumpe su programa en la radio, titulado *El Galerón*, por orden del gobierno militar. En 1950, Gómez Obregón al preparar el estreno de **La fuerza bruta** de John Steinbeck (cuyo título original es **Of Mice and Men**, **De hombres y ratas**), salió publicada en el periódico *Últimas Noticias* una foto de elenco en donde uno de los actores (Gilberto Pinto), parecía tocar el muslo de la actriz Luisa Motta, razón que aprovechó el periódico *La Religión*, dirigido entonces por Monseñor Jesús María Pellín, en su editorial, para decir que la trama de la obra "si leída repugna, mucho más llevada a escena" (facsímile en Pinto, 1999, p. 68), moralidad que aprovechó la dictadura para decretar la suspensión de la función y separar a Gómez Obregón de su cargo (y de paso a congraciarse con la Iglesia), ocultando el hecho de que lo consideraban un subversivo.

En 1953 mientras los integrantes del Grupo Máscaras, de tendencia marxista, preparaban un

homenaje al grupo "el local fue secuestrado por la policía"; este mismo año la obra **Los adolescentes** de Román Chalbaud recibió el Premio del Ateneo de Caracas, pero ésta no pudo estrenarse por innumerables problemas surgidos, como falta de actores jóvenes, dudas sobre su argumento, todo lo cual llevó a pensar que fue por censura impuesta. Ese mismo año en Maracaibo, el nuevo rector, un militar, expulsa de la universidad al grupo Sábado que dirigía Inés Laredo, tildándolos de payasos. Igualmente el Centro Teatral de Maracay fue cerrado por negarse a desfilar en la Semana de la Patria, en 1954. Al mismo tiempo, Berta Moncayo, actriz del Teatro del Pueblo se retira de éste porque antes de cada función su director, Manuel Rodríguez Cárdenas, le advertía "algo así como por el ideal nacional" (Ferrari, 1997, p. 39); Luis Peraza se retiró de sus actividades públicas entre 1954 y 1958, presionado por la dictadura (Bata, 1996, pp. 94-96). Ese mismo año el gobierno militar le retira la subvención oficial a la Escuela Nacional de Artes Escénicas que fundara Juana Sujo, señalándole "olvídese del teatro, ése es un arte pasado de moda" (Márquez, 1996, p. 42). En 1955, al estrenarse la obra **Caín adolescente** de Román Chalbaud éste fue interrogado sobre si la obra era comunista debido a que ocurría en un cerro, porque hablar de la pobreza estaba prohibido por el régimen (Ibid., p.72).

En 1957, las obra **Las brujas de Salem**, dirigida por Horacio Peterson fue cuestionada por

los militares y él amenazado, "me dijeron, usted es extranjero, si usted hace esa obra, usted va a ser puesto en la frontera" (entrevista de Ferrari, 1997, p. 59), aunque logró estrenarla. Igualmente, Luis Peraza también dejó sus actividades radiales (1954-1958) debido a las presiones de los militares, que en sus últimos años se deslizaron, como señala Carmen Mandarino (1997) "en medio de acrecentada represión, campos de concentración, asesinatos de líderes, censura" (p. 146). No sin razón Isaac Chocrón (1988) al resumir los años cincuenta expresa, "fueron los años de los textos poéticos, quizás porque sus eufemismos y simbologías burlaban airosos la censura perezjimenista (Cuerpo 5, p. 140).

Sin embargo habría que acotar, como dice Pinto (1999), que el misterio de la condición humana y el terror desatado por el régimen hizo que muchos colegas teatristas pasaran este período con indiferencia, desesperación, o mudos, "se quedaron tranquilos, como si el asunto nada tenía que ver con ellos. La servidumbre ha sido, y aún lo es, una de las inclinaciones más despreciables de la nación venezolana" (p. 76).

Los años cuarenta en el teatro han tenido varias interpretaciones, da la sensación de un decaimiento artístico, especialmente entre 1945 y 1949, cuando sólo se habrían estrenado la mitad de las del primer lustro (Barrios, 1997, p. 114), "labor de anecdotario, por una parte, y a la de transcribir para el goce de parroquianos, un modo de vivir

aletargado, menor" (Azparren, 1979, p.82). De acuerdo con esta investigación, ambos quinquenios de esta década tuvieron un número similar tanto de puestas en escena como de obras aparecidas (puestas más publicaciones) y, por el contrario, muestra un significativo número de obras (26%) con respecto al total de estos cincuenta años. Vale decir, que en esta década se estrenó la cuarta parte de todo lo hecho en el período de estudio (80 y 84 obras, respectivamente). La amplitud de autores, estilos, temas y técnicas expuestos en este capítulo hablan por sí solos del alcance que pudo tener esta dramaturgia que ya abría las puertas de la renovación. A partir de 1945, comienza también una nueva etapa para el teatro venezolano, reconocida unánimemente como la llegada de los especialistas o maestros de la renovación.

La llegada de los maestros de la escena

La primera cuestión que salta a la vista cuando se habla de estos maestros es la particularidad de extranjeros que tienen. Esto es porque en Venezuela, para decirlo de algún modo simple, desde siempre los extranjeros han estado vinculados a su historia y a su cultura, bien fuera como soldados de Bolívar o como ideólogos en el proceso de la independencia, como por ejemplo, William Burke, redactor de la *Gaceta de Caracas* en 1811, y autor de la obra **Los derechos de América del Sur y México**. En el siglo XX, que es el interés de esta investigación y, en particular a partir de la muerte de Gómez, han

concurrido muchas personalidades de rango intelectual, cuyo aporte al proceso cultural del país ha sido considerado fundamental, "tanto que sin él nuestra realidad probablemente sería otra" (Consalvi, 2000a). Y es, justamente cuando Venezuela cruzó por períodos de democracia que pudo beneficiarse de estos intelectuales del mundo que se vieron precisados a venir o a huir de sus países de origen.

Los nombres, entre otros, de Augusto Pi Sunyer, Juan David García Bacca, Juan Nuño, Manuel García Pelayo, Antonio Moles, Pablo Vila, Juan Chabás, Segundo Serrano, Cornelius Zitman, Luisa Richter, Edoardo Crema, Henri Pittier, Gunnar Svaetichin, Witold Bergold, Karl Gaede, Mitsuo Ogura, William Phelps, Carlos Roubicek, Pedro Cunill o Pedro Grases, en cuya magna obra de 20 volúmenes esta investigación tantas veces encontró acertadas respuestas e ideas, son una pequeña muestra de ello. Las obras de estos extranjeros no sólo fueron útiles en su tiempo, sino que también siempre serán consultadas por todo aquel que se interese por conocer el proceso del pensamiento venezolano. Son, como dice Consalvi, venezolanos de la mejor estirpe.

La modernización de Venezuela, según el área de que se trate, debe su grano de arena a la contribución de inmigrantes que llegaron en los años cuarenta y cincuenta (según datos censales, sólo en 1946 llegaron al país unos 350.000 inmigrantes

refugiados de guerras europeas) y que ayudaron a cambiar la faz del país. Pero, también desde antes se puede evidenciar este fenómeno, porque como ya se ha dicho, este aporte ha venido desde siempre.

La pregunta clave para saber esto en el teatro sería ¿cómo era antes esta situación con respecto a estos maestros extranjeros? Luis Peraza (1950a) responde recordando los años treinta, "lamento no haber visto a María Guerrero ni a Jesús Izquierdo en la escena; en cambio, disfruté de Ramón Caral". Debe recordarse que Eugenia Zúffoli estrenó una obra suya; Pepita Díaz, Pascuala Meza y Adriana Robles también perduraban en su memoria y el desconocimiento del idioma francés no disminuyó tampoco su admiración por Luis Jouvet, de quien recuerda que "con su mímica bastaba para entenderlo" (p. 6-7).

Semejante juicio expresa la actriz Margot Antillano, "admiré a Pepita Díaz en dos obras de Casona; a la Compañía de Ricardo Canales; a Luis Jouvet en Molière y Girardoux" (Ibid., p.8).

Años más tarde, cuando ya se habla de la renovación que ha producido Víctor Manuel Rivas, también concurre el reconocimiento a los maestros José Bódalo, Eugenia Zúffoli, Luisa Bonoris, Ernestina de Salas, Manuel Fernández, León Bravo, Enrique Salvador, María Bravo, Antonio Rovira, y Manuel Rivas Lázaro y su Escuela de Estudios Teatrales (Giusti, 1946).

Tal vez, sea conveniente detenerse un poco en algunas de estas figuras para conocer mejor sus aportes. En efecto, los documentos de años pasados hablan con frecuencia de Margarita Xirgú y Luis Jouvet con admiración, por lo que es oportuno iniciar este recuento con el aporte que ellos dieron al teatro venezolano.

Margarita Xirgú (1888-1964), ha sido la actriz española más destacada de su tiempo y que luego de su exilio por ser republicana, a partir de 1938, desempañó una labor aún más relevante. En 1941 el tribunal de responsabilidades políticas de Franco la condenó a la "pérdida total de sus bienes y a la inhabilitación de toda clase de cargos, así como al extrañamiento en perpetuidad". En su actividad teatral actualizó los clásicos españoles, renovándolos y apoyó a nuevos valores poco conocidos, entre los que se contaron Valle Inclán, Alberti, Casona y muy especialmente Lorca, lo que contribuyó a aumentar el caudal del lorquismo en América Latina. En 1949, se estableció en Chile por motivos de salud siendo considerada en ese país y en Argentina, factor fundamental de su renovación.

En 1924, en su tercera gira por el continente, la Xirgú pasó por Venezuela y presentó en el Teatro Municipal obras de Hermann Suderman, Gabriel D'Annunzio, Oscar Wilde, Benito Pérez Galdós, Calderón de la Barca y Pierre Berlon, cuyo despliegue lo señala Salas (1967) como "una temporada para recordar" (p. 178). Poco se puede

decir de sus efectos en el teatro nacional. Sin embargo, se debe haber podido apreciar su rigurosidad técnica, las expresiones de los diferentes estilos y las funciones asumidas por los actores, lo que le daba a sus presentaciones ese rigor, seriedad y unidad característicos de su actuación. Todo eso era lo que ya existía en España desde hacía tiempo y aquí podía apreciarse ahora. Lo que ella más pudo hacer fue abrir los ojos sobre sus producciones para tener una experiencia diferente y provechosa, difícil de aquilatar en el tiempo.

Luis Jouvet (1887-1951), actor y director francés, discípulo de Copeau, gran admirador del teatro de Giradoux, cuyas obras estrenó casi sin excepción, junto a las de Moliere. Su estilo era controlado, esencial, utilizaba una escenografía estilizada, generalmente en colaboración con el escenógrafo Christian Bérard, basando su dirección fundamentalmente en el trabajo actoral para lograr efectos de ambientación y acciones.

Durante su gira de un mes por Caracas, en 1943, presentó obras de estos autores ya mencionados, además de Julesd Romains, Alfred de Musset, Fontaine y otros, que Salas (1967) reseña como "una de las más mejores temporadas de teatro francés" (p. 252). Sin embargo, su proyección ya ha podido apreciarse en las opiniones de Luis Peraza, Margot Antillano, y más tarde Rafael Briceño, entre muchos autores y directores que al ver sus obras aprendieron una nueva forma de actuar y dirigir.

También se podría agregar en esta lista de artistas que admiraron a Jouvet, a Alberto de Paz y Mateos, quien luego de salir de España finalmente llegó a la República Dominicana en donde permaneció por varios años, en uno de los cuales escuchó una conferencia de "Luis Jouvet en Santo Domingo, que fue lo que le impulsó, definitivamente, a hacerse lugar en el arte dramático" (de Paz, 1950, p. 9). Tal vez, por esta razón a su muerte en 1951, se le hizo un sentido homenaje en ocasión del Acto inaugural de la Escuela de Arte Dramático, dirigida por Juan Sujo.

Todas estas personalidades reseñadas dejaron a su paso por Caracas la huella de su arte, su experiencia en el escenario, su lección a los que los vieron y de esta forma se convirtieron en los pioneros de la renovación del teatro venezolano. Los que vinieron a partir de 1945 y se quedaron, hicieron también otro aporte de gran magnitud, entre los cuales se pueden mencionar a continuación los siguientes, en forma cronológica de su llegada,

Alberto de Paz y Mateos (1915-1967), abogado, poeta y hombre de teatro español que estuvo cercano al círculo de García Lorca. Debido a la guerra civil se vio obligado a exiliarse primero en Francia, en donde permaneció en el campo de concentración de Argelés Sur Mer, fue liberado y vivió en Paris hasta 1939. Viajó a la República Dominicana buscando nuevos horizontes, en donde trabajó en radio, y gracias a las recomendaciones de un diplomático venezolano se

embarcó hacia este país, arribando a La Guaira en Febrero de 1945.

En marzo de ese mismo año el director del Liceo Fermín Toro lo designó director del grupo de Teatro Experimental del liceo. Román Chalbaud (1967a), uno de sus alumnos, recuerda que "en los intermedios nos leía *Llanto*, y nos hablaba de Federico. Nos embrujaba con Cocteau y nos prometía otro viaje a la Cueva de Salamanca"; en relación con las producciones resaltaba que "lo más importante era la atmósfera, si se abre el telón y no hay atmósfera no hay nada" (Ibid.). A partir de un repertorio hispano y moderno, que incluyó a autores como Cervantes, O´Neill, Lorca, Valle Inclán, da a conocer autores realistas y es el iniciador del teatro como espectáculo. Entre los autores nacionales puso en escena a Uslar Pietri, Eloy Blanco, Chalbaud, Peraza y Gramcko,

En 1948, viaja a Estados Unidos en donde permanece dos años estudiando teatro, con lo cual a su regreso sus montajes se depuraron. Su primera producción reseñada por Salas (1967, p. 279) fue la obra **Aceite** de O'Neill. Entre sus discípulos se encuentran, junto al mencionado Chalbaud, Nicolás Curiel y Gioventina Campusano, quienes luego formaron el gran movimiento del teatro universitario de los años cincuenta -cuyo máximo exponente lo constituyó el mismo Curiel-, además de Francisco Gutiérrez, Marcos Ponce, George Van Eps, Rafael Di Prisco. Igualmente, Chalbaud, a inicios de los años

cincuenta comenzará a producir sus obras, la primera dirigida por de Paz.

En 1964, el Director del recientemente creado Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), Mariano Picón Salas, le encomendó a de Paz ir a estudiar la organización y desarrollo teatral de España con la idea de ver qué experiencias se podrían emplear en Venezuela. La intención de Picón Salas era ver cómo se efectuaba la relación con los clásicos, en el sentido de que el teatro "ha estado siempre ligado al pueblo como asunto precioso, como una de las cosas más serias del mundo, la avidez del pueblo por encontrar en las palabras que llegan desde el escenario una razón universal, un sistema de convivencia, un análisis de los fundamentos sociales, una lección política" (de Paz, 1965, p. 96). Siguiendo estas ideas pensaba que había que buscar la forma de llevar el teatro a todos los rincones el país y asociarlo a lo que tenía un valor relevante, como por ejemplo, la comida, para lo cual pensaba incluso hacer un símil con "una dieta saludable" de la que se hablaba entonces, proponiendo una "dieta humanística con el mejor teatro, la cultura general con la acción", en la cual se incluiría también el enseñar a hablar a la gente, "reivindicando el lenguaje, pero tenía que ser con intención, gracia, ternura y éxtasis" (Ibid.).

En resumen, se proponía crear una especie de La Barraca lorquiana criolla, con amplia proyección

cultural. A su regreso a Caracas, de Paz propuso el siguiente proyecto:

> Primero: Llevar por todo el país los entremeses de Cervantes, adaptados por León Felipe: El Juglar, en donde está **El retablo de las maravillas**, **Los dos habladores**, **La Cueva de Salamanca**… capaces de llegar al corazón del pueblo, conmoviéndole en sus raíces.
> Segundo: Hacer repertorio clásico español durante un año. Para ello me había fajado a estudiar Lope de Vega, Calderón de la Barca, y Tirso de Molina. De Lope se montaría **Fuente ovejuna**, **Peribáñez**, **El Caballero de Olmedo**; de Tirso su **Convidado de piedra**; de Calderón **La vida es sueño**, **El Alcalde de Zalamea**… Todo un poco experimental, con profesionalismo, utilizando de manera especial el personal del Teatro Nacional Popular del Ministerio del Trabajo, donde hay actores excelentes, dúctiles, con técnica y capacidad (Ibid., p. 97).

La presencia de Paz y Mateos en el país duraría hasta su fallecimiento en 1967, aunque en los últimos años su vida no fue fácil, y esto lo llevó a tomar la decisión de abandonar el país, rumbo a México en donde era esperado, cuando lo sorprendió la muerte. Su actividad en el Fermín Toro convirtió a este liceo en un centro de formación integral en lo teatral. Su trabajo le dio al teatro una dimensión de arte, con un sentido estético manifiesto, especialmente en la composición del espectáculo, su repertorio partió desde los clásicos hispanos pero con el tiempo se hizo más universal e interesante. Sus amigos y estudiosos lo recordarán por su gran aporte al teatro

venezolano, por ser una persona afable, culta, progresista, amiga y disciplinada en la escena.

Jesús Gómez Obregón (1922-1999). La llegada de este maestro se produce en 1947, cuando en una escala de sus vacaciones en Caracas, rumbo a Río de Janeiro, fue invitado por sus amigos Gallegos, Miguel Acosta Saignes, Ricardo Razetti, Rafael Pérez y Miguel Ángel Salvatierra, a tener una reunión con el Ministro de Educación Prieto Figueroa, quien estaba interesado en conversar sobre su experiencia en educación teatral de la que estaba informado, puesto que en su formación teatral figuraba el haber sido alumno del maestro japonés Seki-Sano, quien había trabajado con Stanislavski y Meyerhold en Moscú. Prieto Figueroa directamente le planteó el problema, "escuché sus deseos de que yo le presentara un proyecto para crear una escuela de teatro" (Pinto, 1999, p. 51).

Así lo hizo y a los pocos días le informaron que el plan había sido aprobado pero que el Presidente Gallegos quería que se quedara para dirigirlo. Gómez Obregón aceptó quedarse por unos seis o siete meses para poner en marcha el proyecto, estadía que se alargó lo suficiente como para dejar un recuerdo imperecedero en el teatro nacional.

El Curso de Capacitación Teatral, como fue su nombre, se inició en Julio de 1947 en el Liceo Andrés Bello y luego se trasladó a su sede definitiva entre las esquinas de Peligro y Puente República, edificio Casablanca. En su programa de actividades se dieron

clases de actuación, danza, escenografía, dicción, expresión corporal (biomecánica) e historia del arte y del teatro. El cuerpo de profesores estuvo integrado por especialistas como José Fabbiani Ruiz, Ventura Gómez, Alberto de Paz, Grishka Holguin, Belén Núñez y otros.

Sus alumnos fueron muchachos de extracción humilde, en su mayoría trabajadores "que hacían grandes esfuerzos para asistir a la escuela" (Ibid.). Esto con el tiempo sería un factor que iría en detrimento de la escuela y su maestro, por cuanto su forma de pensar era contestataria, de izquierda.

Las primeras enseñanzas que dio Gómez Obregón estuvieron dedicadas a valorar y a conformar una base, en la que se consideraba el tener una consistente ética, entender el consejo de Stanislavski de "que no había papeles pequeños sino actores pequeños", "que el teatro era un templo al que había que respetar", y "que era un asunto de cultura". El repertorio de Obregón se centró inicialmente en Chejov y Maetterlinck, para luego continuar con Ibsen, Camús, Steinbeck y Williams, en lo que Pinto interpreta, siguiendo a Strehler, para evitar el error de que "un teatro que no hable de los 'problemas contemporáneos' a los contemporáneos puede muy pronto caer en el esteticismo y el formalismo" (Ibid., p. 54), lo cual le trajo las primeras críticas y llamados a la censura. Sus espectáculos se pusieron en escena en el teatrino de la escuela, en institutos educacionales y, colaborando con la

campaña de alfabetización del gobierno, fueron llevados a la provincia.

En 1948, cuando fue derrocado el Presidente Gallegos por una junta militar, se inaugura un régimen autoritario, como ya se vio, que afectó al desenvolvimiento de la Escuela porque se "inicia una especie de *witch hunt* contra todo ciudadano progresista y cuestionador, acusándolo de subversivo, desestabilizador e, incisivamente, de adeco o comunista" (Ibid., p. 61), motivo por lo cual la Escuela comenzó a ser vista con suspicacia.

En 1949, en ocasión del montaje de **La fuerza bruta** de Steinbeck, tal y como se vio anteriormente en este Capítulo, la obra fue prohibida por el gobierno y separado de su cargo Gómez Obregón. El grupo de estudiantes lo convenció de que no abandonara el país y siguiera con ellos, a lo que éste aceptó aunque anunció que no volvería a dirigir una obra para la Escuela. Esta decisión fue seguida de la creación por él del grupo Proa, con el cual puso en escena **El malentendido** de Camús y **El zoo de cristal** de Williams. Luego, los estudiantes de la escuela la abandonan, desperdigándose por todo el país como artistas del teatro.

Las presiones por parte del gobierno y del gremio en contra de este maestro continuaron, aunque recibió la solidaridad de Luis Peraza, director del Teatro del Pueblo, con quien los estudiantes pudieron trabajar. Esto también permitió que artistas que trabajaban con este grupo, es decir,

de la vieja guardia, pudieran conocer también las enseñanzas de Gómez Obregón, entre los que se cuentan Bertha Moncayo, Fernando Gómez, Rafael Briceño, Enrique Benshimol, Carlos Pons, Carmen Géyer, Tomás Henríquez, Carmen Antillano, Luis Salazar y Paul Antillano, entre otros, con lo cual su proyección se amplió significativamente.

En 1952, aprovechando que la compañía de Francisco Pettrone, que había permanecido en el país ya un año y con la cual se había establecido una estrecha relación, planeaba una gira por Puerto Rico, Gómez Obregón abandona el país definitivamente rumbo a México, en donde se dedicaría a actividades alejadas del teatro, volviendo a Venezuela un par de veces sólo para visitar a sus ex alumnos, ahora sus amigos.

La obra de Obregón puede resumirse con algunas opiniones que sus discípulos han expresado después. Como señala Pinto (1999) en su libro sobre el maestro, "con Obregón aprendimos una concepción ética, social, y estética de entender el arte del teatro" (p. 57), "con el montaje de **Espectros**, los alumnos de Obregón empezamos a comprender nuestra responsabilidad como artistas. Una formación ideológica no dirigida comienza a solidificarse en la mayoría de nosotros al contacto con la realidad" (p. 63).

Por su parte, Humberto Orsini, otro de sus discípulos, expresaba en un homenaje que se le rindiera en 1985,

> el valor histórico de la labor de Gómez Obregón está hasta ahora comprobado por cuatro puntos: 1) Conformó la primera escuela de teatro en toda la historia de Venezuela, una academia estructurada científicamente y donde la instrucción era teórica y práctica; 2) Por primera vez se utilizó en el país metodología para la preparación del actor, basada en las teorías de Stanislavski, las cuales Gómez Obregón aprendió de Seki Sano, un japonés que estudió con el mítico teatrero ruso; 3) Creó una mística o una ética nueva, un comportamiento moderno frente al hecho teatral: inculcó que el teatro es un hecho social y quien lo realiza asume un compromiso social, y 4) Internalizó en sus alumnos una pasión insólita por el teatro, la cual nos sirvió para hacerlo sobrevivir en los últimos 35 años, y además lograr transmitir a nuestros alumnos (Ibid., p. 92)

La huella y significación que ha dejado Gómez Obregón puede evidenciarse al conocer el destino que tuvieron algunos de sus alumnos. La mayor parte de ellos se han desempeñado como actores o promotores del teatro moderno venezolano. Como directores y educadores se pueden mencionar a Eduardo Moreno, Carlos Denis, Clemente Izaguirre, Humberto Orsini, Gilberto Pinto, Pedro Marthán, Próspero Furnero, Alfonso López, Hildemaro Mujica, Jaime Niño, Ciro Medina, Daniel Izquierdo y Alejandro Tovar, cuyos grupos aparecerán en los años cincuenta y en las universidades nacionales, como se verá más adelante, y como dramaturgos, Orsini en los años cincuenta, y Pinto en los sesenta.

Inés Laredo (1922-). Se inició estudiando teatro en su país, Chile, en 1939 -en donde ganó una

beca que no utilizó para estudiar en la escuela de la famosa actriz residenciada en ese país, Margarita Xirgú-, y enseñando teatro y títeres como maestra en el pueblo de Villa Alemana en donde trabajaba. Luego, en 1944, fue llamada a la capital para hacerse cargo del teatro juvenil en el Centro Cultural Experimental Pedro Aguirre Cerda, que honraba la memoria de este insigne educador y recordado Presidente de su país en 1938, especialmente por sus aportes a la cultura. Esta es la ocasión en que llega a una intersección en su vida que cambiaría su futuro.

En primer lugar, se inscribió como estudiante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), en donde tuvo clases de artes escénicas con reconocidos profesionales del teatro, entre otros, con Pedro de la Barra, de dirección teatral, y en donde se graduó de actriz. Sus primeras actividades profesionales fueron con grupos sindicales, montando farsas y haciendo teatro popular, recibiendo el apoyo del gran autor chileno Antonio Acevedo Hernández, quien elogió su trabajo y le auguró un gran futuro en el teatro. En segundo lugar, conoció a un pintor de Maracaibo que estudiaba allá, Carlos Añez, quien le ayudaba con las escenografías, el que luego sería su esposo y quien la entusiasmó para venirse a Venezuela. En tercer lugar, estudiando teatro en el TEUCH también conoció a una colega venezolana, la Prof. Josefina Urdaneta, quien fue su compañera de estudios, y con quien volvería a encontrarse dos años más tarde en

Maracaibo, en la emisora Ecos del Zulia, mientras hacía radioteatro y en la universidad.

También favoreció su decisión de trasladarse a Venezuela el cambio en el contexto político chileno que se produjo en ese año, el que con la llegada a la Presidencia de Gabriel González Videla, quien a pesar de pertenecer al hasta entonces triunfante Frente Popular, traicionó al movimiento procediendo a perseguir a conocidas personalidades -como a Pablo Neruda y a otros dirigentes de la izquierda con quienes había trabajado estrechamente Inés Laredo-, y a disminuir los presupuestos para la cultura, lo que hizo que sus expectativas en es país cambiaran.

Su llegada a Venezuela se produjo en 1948, antes del Carnaval, lo cual le facilitó el camino para conseguir un rol en la radionovela del Nazareno, nada menos que como la Virgen María, que fue su primera actividad en el país. En la búsqueda de trabajo se entrevistó con el entonces Ministro de Educación, su colega el Maestro Luis Beltrán Prieto Figueroa, la misma autoridad que había contratado un año antes al mexicano Gómez Obregón para formar la Escuela de Capacitación Teatral, quien le expresó "yo estoy muy contento [por su venida] porque necesitamos gente que trabaje por la cultura", Pero, he aquí que en ese mismo año cayó el gobierno de Gallegos, siendo reemplazado por una dictadura militar, lo que le complicaría las cosas.

Por iniciativa de estudiantes de la Universidad del Zulia (LUZ) que ensayaban en forma

independiente con Inés, de la Jefa de la Unidad de Servicios de la Dirección de Cultura de esa universidad que dirigía la Prof. Josefina Urdaneta, y de la poetisa Rosa Virginia Martínez, quien también pertenecía a esa casa de estudios, se formó el Grupo Sábado en 1950, con estudiantes de la universidad.

A pesar del cambio político, éste no se dejó sentir todavía en Maracaibo. De esta forma pudo comenzar los ensayos de la primera obra que escenificaría, **Padre** de A. Strindberg. Como no tenían un local los ensayos eran en casa de Inés, los sábados en la tarde –de 2 a 7 pm-, de donde proviene el nombre del grupo, de los ensayos "el sábado", en donde además se complementaban estas sesiones con cursos de actuación para los estudiantes. El estreno fue el 5 de Julio de 1950, consiguiendo un éxito resonante. La obra fue llevada en gira por Barquisimeto, Valencia y Caracas, en donde tuvo dos presentaciones en el Teatro Nacional elogiadas por la prensa, aunque en un claro ambiente de represión por las circunstancias políticas del momento.

Este sería el inicio de cuatro etapas sucesivas por las que pasaría el Grupo. La primera de estas será entre 1950-1953, cuando luego de este reconocido éxito la Universidad del Zulia les propuso que pasaran a integrar esa casa de estudios y esto significó la primera lamentable división del grupo. Una parte encabezada por Inés aceptó entrar a la universidad, y otra, encabezada por Josefina, decidió seguir en forma independiente y formaron el

grupo Retablo. En la Universidad, Sábado no pierde su nombre y pasa a pertenecer a la Dirección de Cultura, ahora oficialmente como grupo universitario. Luego, se creó la Cátedra libre de Artes Escénicas, en 1952, y esto sería el comienzo de una serie de representaciones con repertorio de entremeses cervantinos y lorquianos que recuerdan sus estudios en Chile.

Pero, la mano invisible del gobierno autoritario llega al fin y toma presencia también en la LUZ y Sábado es expulsado de la Universidad, por el nuevo rector delegado, el señor Domingo Leonardi, un médico asimilado al ejército, quien procedió a desalojarlos, tal como recuerda Inés, "me llamó el nuevo rector y me dijo, mire, señora, hemos decidido que el teatro se marche de aquí porque nosotros no necesitamos payasos, nosotros aquí tenemos que hacer ciencia, cultura, pero esos cartones y esas cosas, mejor se las lleva. Los estudiantes están para estudiar y no para hacer de payasos (Laredo, 2000).

Esto dio inicio a la segunda etapa de Sábado (1953-1957), con éxitos crecientes, a partir de fines de 1953, cuando deben abandonar la universidad; se cierra la cátedra de teatro e Inés se instala en los locales de la Escuela de Artes Plásticas que dirigía su esposo. No se perdió ningún actor, todos siguieron fieles a su grupo.

En estas condiciones deciden alquilar el Teatro Baralt de Maracaibo para presentar sus obras, cuyo costo lo cubría normalmente la venta de las

entradas. Fue un trabajo arduo y difícil, pero un gran reto para un teatro que ahora se declaraba independiente y que con esta prueba alcanzó su madurez. Durante esta época casi todas sus obras fueron un éxito, las que también fueron llevadas a colegios, campos petroleros y la televisión, contándose en ese repertorio siete obras estrenadas y cuatro más preparadas para la televisión. Entre los autores escogidos figuraron Casona, Williams, Lenormand, Paso, Pirandello, Ayala Michelena, e Ibsen.

En 1958, cae la dictadura, y se inicia un largo período democrático que marcará la tercera etapa de Inés y Sábado (1958-1968). La Universidad del Zulia sufre un profundo cambio luego de diez años de dictadura, y ese fue el momento oportuno para el regreso del grupo. A petición de sus actores, estudiantes y las nuevas autoridades universitarias que reconocían su labor, especialmente su nuevo rector, el Dr. Antonio Borjas Romero, Inés Laredo fue nuevamente reconocida como Directora del Teatro Universitario Sábado, se le otorga como sede el Paraninfo universitario y se re-instala la Cátedra de Artes Escénicas, ahora como Escuela de Teatro, más completa y con especialistas en voz, danza, escenografía, su estudio durará dos años. En 1964 se graduó la primera promoción de actores profesionales de esta escuela, entre los cuales destacan Jazmina Jiménez, Jesús Pulido, Aura Morán, Jesús Amaya, Ernesto Rubino y Fernado

Perdomo. Más adelante se creará el Concurso de Dramaturgia de la Universidad, que en su primera edición lo ganaría Rodolfo Santana. Esta será la etapa en que más crece su actividad.

En su nuevo repertorio ahora figuran obras de Miller, Moliere, Chejov, Robles, FigupreIdo, Calderón, Leo Martínez, Vodanovic, Chocrón e Ionesco –en 1963, con un gran éxito, incluyendo a Caracas, considerada como "uno de los más interesantes esfuerzos escénicos realizados en nuestro país durante los últimos meses" (Laredo, 2000)-, Lope de Vega y Dragún, la mayoría de los cuales eran conocidos por primera vez por esa audiencia regional en una cómoda sala que ahora tenían.

En el año 1967, sin embargo, derivado también por intrigas políticas dentro de la universidad, el grupo comienza a ser marginado y a serle incómodo a la universidad, "anhelaban un teatro revolucionario, de héroes, banderas flameantes, cuerpos desnudos, lenguajes estremecedores de la intimidad" (Ibid.). Ese era el momento también, en que las promociones de la Escuela de Teatro comenzaban a producir obras de Buenaventura y Agüero. En vista de esta situación, Inés Laredo presentó su renuncia a la dirección del grupo en Diciembre de 1968.

A pesar de todo, el grupo no se disolvió y en 1972 reaparecerá a instancias de sus propios miembros, incluyendo a figuras de la escena que

habían entrado en los años cincuenta y así permanecerán en forma independiente, de nuevo, hasta ahora, lo cual constituye su última etapa o epílogo.

Por otra parte, a fines de los años setenta, el gobierno regional, como homenaje a la labor de Inés, y a instancias de ex integrantes del grupo que ahora ocupaban cargos de gobierno, se crea en 1978 la Escuela de Teatro Inés Laredo, que ha formado a los actores que hoy constituyen el movimiento teatral del Estado Zulia. También en ese año le fue concedido el Premio Ciudad de Maracaibo y recibe el Doctorado Honoris Causa de esa universidad.

Entre la gente de teatro que formó Inés se encuentran Heberto Rosillón (estuvo 18 años con el grupo), Ramón Pirela, Ana Lucía Fuenmayor, Homero Montes, Marcelina Conde, Salvador Conde, Alfonso Urdaneta, Francisco Bracho, Luis González, Jesús Hernández (luego director de grupos regionales), Víctor Carreño (luego director y promotor de teatro), Berta Amador, Alberto Quiróz Corradi, Augusto Pérez Isea, José Bomberg, Robertina Oliveros, Jesús Soto, Isaías Fulcado (promotor y primer director de la Escuela de Teatro Inés Laredo) y otros.

A partir de 1998, Inés Laredo y Sábado, con sus viejos actores, volverá a presentar sus más renombradas obras, las que son recibidas con ovación cuando cada uno de ellos entra en escena y el público recuerda los años del teatro universitario.

Los actores de la Escuela Inés Laredo formaron el grupo Tablón en 1980 y se han declarado los continuadores del ejemplar tesón y constancia de Inés Laredo.

Juana Sujo (1913-1961). También proveniente de Argentina, llega al país en 1949 con una respetable formación dramática. Su venida, sin embargo, obedeció a un contrato que le ofreció Bolívar Films para actuar en la película **La balandra Isabel llegó esta tarde** de Guillermo Meneses, en aquel año.

En 1922, Juana partió para Alemania en donde siguió cursos de teatro en el Estudio de Ilka Grüning, en Berlín, gran actriz del teatro alemán, alumna de Max Reinhardt, conocido hombre del teatro antinaturalista, renovador de la escena europea en ese entonces. Allí culminó sus estudios con excelencia, junto a la actriz Lilli Palmer. En 1932, junto a otros alumnos de esta escuela pasan a formar parte del Kammerspiele de Munich. En sus once años de formación en Alemania, Juana adquirió la base fundacional que el permitió años más tarde crear en Venezuela su Estudio dramático. Allá presenció las puestas de Piscator, las obras expresionistas de Hauptmann, las célebres "pasiones" dirigidas por Reinhardt y los ciclos wagnerianos de la ciudad de Beyruth.

Debido a la difícil situación que se comenzó a vivir en Alemania con el gobierno de Hitler, que obligaba a hacer obras de exaltación del nazismo, que ella consideró similar a "vender el arte a una

mera maquinaria política", o cuando "los nazis suspendían, revólver en mano, la presentación de obras cuyo contenido ideológico no era de su agrado" (Márquez, 1996, p. 17 y 21), decide regresar a su país en donde realiza otra campaña de teatro y cine inigualables, la que en los años cuarenta alcanzaría incluso hasta Uruguay, Chile y Perú. Aun así la situación política de Argentina en la época de Perón, y luego de su participación en la "marcha de la libertad", le cuesta la enemistad del régimen y una orden expresa de prohibición de trabajo (medida que también recayó en otras famosas actrices, como Libertad Lamarque y Niní Marshall, quienes se exiliaron).

En 1949, ella anuncia a la prensa argentina: "he firmado hace dos días el mejor contrato de mi carrera, me voy con el director y equipo de mi actual película **La trampa**, a filmar dos cintas en Venezuela. Haré también una temporada de teatro, radio y daré algunas conferencias en la Universidad" (Ibid., p.23), grupo en el que también venían el actor Juan Corona y como asistente de dirección Horacio Peterson. Llegó a Caracas el 17 de Abril de ese año. Luego de cumplir sus compromisos en el cine opta por continuar en el país con el teatro.

Su primera actividad fue de tipo didáctico, al fundar en Junio de 1949 el Estudio dramático, con los auspicios de Bolívar Films y el Ministerio de Educación, la que venía a sumarse a las ya existentes de Gómez Obregón y la de Paz y Mateos. En este

estudio, colaboraban el mismo de Paz, con la materia Historia del teatro; Grichska Holguin en danza; Saraco en escenografía; y Luis Lang en maquillaje. Al año siguiente, el estudio se convirtió en la Escuela de Artes Escénicas Juana Sujo, para lo cual el Ministro de Educación de la dictadura, Augusto Mijares, y su Director de Cultura, el pintor Luis Alfredo López Méndez, le asignaron un local en el Museo de Bellas Artes, siendo su fecha de creación el 24 de Febrero de 1950. A los tres meses se presentaba su primer programa con los alumnos más destacados representando escenas de Shakespeare, Goethe, Zorrilla, Shaw, Moliere y Calderón, y a fin de años presentaría un segundo programa de estudiantes con cuatro obras de Ibsen, con lo cual se iniciaba su labor acompañada de los clásicos.

Sin embargo, en 1954 el gobierno le suspende su financiamiento, cuando la dictadura el dice a Juana que el teatro "es un arte pasado de moda" (Ibid., p. 42), y debe seguir en forma independiente en su propia casa, para darle continuidad, hasta 1958 en que logra equilibrar su presupuesto e incorpora a nuevos profesores extranjeros con experiencia como Carlos Gorostiza y su esposa Mónica. En resumen, la escuela logró graduar siete promociones que ayudaron a cambiar la faz del teatro nacional, entre los cuales se podrían mencionar aquellos destacados en años posteriores, de 1951, Paul Antillano, Esteban Herrera, Margor Antillano, Ligia Tapias; de 1953, Carlos Márquez, Porfirio Rodríguez, América

Alonso; de 1955, Herman Lejter, Manola García Maldonado; de 1957, Elio Gómez, Guillermo Montiel, Angélica Arenas; de 1958, Humberto Buoconote; de 1959, Orangel Delfín, Mercedes Lauffer; y de 1960, José Bardina, Ivonne Attas, Doris Well y Carmen Mesutti.

Para garantizar la continuidad de la escuela luego de desaparecida Juana, en 1962, se nombró a Pedro Berroeta como director, quien sólo ejerció sus funciones por poco tiempo, quien fue reemplazado por su ex alumno Porfirio Rodríguez, hasta su fallecimiento en 1983, y desde esa fecha en adelante la dirige el dramaturgo Andrés Martínez, ahora con el nombre de Escuela Superior de Artes Escénicas Juana Sujo, la más antigua del país.

De sus aulas han seguido surgiendo actores de relevancia para el teatro y la televisión nacional. Igualmente, de sus graduados también emergieron multiplicadores que fueron sembrando la semilla de la formación teatral, como Carlos Márquez, quien en 1980 crea la Escuela Municipal de Teatro Porfirio Rodríguez, siendo su primer director, seguido por el mismo Rodríguez, y desde 1983 en adelante dirigida por el dramaturgo Paul Williams, también discípulo de Juana; en 1971, Esteban Hererra se une con Peterson y Anna Julia Rojas para fundar el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas; y el Instituto de Formación para el Arte Dramático, creado por el naciente CONAC, dirigido por Herrera entre 1975 y

1978, quien fue sustituido por Gilberto Pinto (Ibid., p. 37).

Simultáneo con su actividad didáctica, en 1950 Juana inició también su labor como actriz en el teatro, presentando **El indiferente**, monólogo de Cocteau, con traducción y dirección de Paz y Mateos en el Teatro Nacional. Luego vendría la obra **Todos los hijos de Dios tienen alas** de O'Neill, y el fallido intento de formar el grupo Patronato Teatral Venezolano.

Su camino en la conformación de un movimiento teatral nacional se aclara cuando decide formar su propio grupo independiente, el cual surge en varias etapas. Primero en 1954, cuando crea la Sociedad Venezolana de Teatro, que en compañía de sus amigos de la escena pone en escena a autores como Knotty, Lorca, Chéjov, Betti, Mihura, y en su última presentación del grupo en 1955, la obra **Caín adolescente** de Chalbaud. En 1956 aparece su segunda etapa cuando la Rama Latina del Caracas Theater Club elige a Juana para dirigir su teatro en español, en donde estrenará a autores como van Druten, Rattingan, Hamilton y Figueiredo.

En 1958, se completa este recorrido cuando Carlos Márquez consigue una sala en el edificio Polar, en Plaza Venezuela, en donde crean el Teatro Los Caobos, a cuya entrada había un cartel que decía, "un país sin teatro es un país sin fe". Esta sala ya había sido utilizada anteriormente por de Paz y Mateos un año antes con el nombre de Poliedro, en

donde estrenó obras de Lorca e Ida Gramcko. Juana y Márquez anuncian la creación de una empresa teatral permanente y estrenan en 1959 su primera obra, **Chúo Gil** de Uslar Pietri, dirigida por de Paz y Mateos, gran éxito de la temporada. Luego seguirían las obras de Gorostiza, Ben Jonson, Odets y Figueiredo, este último presentado en escena circular, y Paul Antoine. Por esta deslumbrante actividad en 1960 le fueron otorgados los premios "La Victoria Dorada" del Ministerio de Educación por su labor durante 1959, mejor actriz a Juana, por su personaje de La Mocha en **Chúo Gil**, y mejor autor teatral a Uslar Pietri.

A fines de Agosto de ese año Juana viaja a los Estados Unidos con el fin de obtener los derechos del montaje de la obra **La ópera de tres centavos** de Brecht y la dirección de Paul Mann, pero su salud se lo impidió. No obstante, a su regreso en 1961, y aún delicada de salud, reapareció en los estrenos de **El quinto infierno** del novel dramaturgo Isaac Chocrón, en donde interpretó a Miss Betsy –obra que junto a la de Uslar Pietri fueron inspiradas en ella-, luego vendría el gran éxito de **Tres en un carrousel** de Leslie Stevens y, finalmente, los ensayos que quedaron interrumpidos de **El gesticulador** del mexicano Usigli, última obra con la que subió al escenario.

Horacio Peterson (1922-2002, cuyo nombre era Horacio Collao). Nacido en Chile, llega a Venezuela procedente de Argentina con el grupo que acompañó

a Juana Sujo para filmar una película. Con una significativa formación en teatro, se inicia en la Academia de teatro del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, guiado por su maestro Pedro de la Barra, y al mismo tiempo se incorpora como actor de películas en Chile Films. De esta época absorbe su interés el teatro inglés de los años cuarenta, de corte realista. Su profesionalización la alcanzó haciendo el personaje principal en la obra **Nuestro pueblo** de Wilder, en 1945. Es en estos años que conoce a Juana Sujo, cuando ella pasó en sus giras teatrales por Chile.

Al año siguiente se le verá ya en Argentina, en donde permanecerá por un tiempo corto. Allí, y según cuenta Peterson, le tendió la mano a su amiga, al recomendarla al director de la película que estaba filmando y de esta forma fue que entró en contacto con el grupo que los traería a ambos a Venezuela (Acevedo, 1993).

Aun cuando Peterson siguió trabajando en cine en Venezuela, filmando seis películas más, esta industria tuvo un repentino decline y ya no se hizo más cine nacional, debido a la invasión de películas mexicanas y argentinas. Será en 1951, cuando Peterson entra de lleno en el teatro venezolano, esta vez de la mano de Juan Sujo, quien ya tenía funcionando su escuela de teatro y lo acercó al grupo. De sus contactos con Herrera llegó a donde Anna Julia Rojas, promotora y mecenas del teatro nacional, quien pensaba crear una escuela de teatro

para el Ateneo, lo cual aceptó y esta fue la forma en que se formó también su grupo de teatro, con Herrera, Bertha Moncayo, Fernando Gómez, Román Chalbaud y Ligia Tapias, entre otros.

En 1952 comienzan sus montajes con autores europeos, muchos de ellos ya conocidos de su experiencia en Chile, como Lenormand, Puget, Maugham, Anouilh, Coward, Wilder, Priestley y del venezolano Ramón Díaz Sánchez. En 1955, es contratado como director del Teatro del Pueblo, luego que Luis Peraza se retirara por problemas con la dictadura. Aquí se incorpora al proyecto del gobierno denominado "El Retablo de las Maravillas", en donde repite parte de su repertorio hasta 1958 en que renuncia. El primer éxito de su carrera lo constituyó el estreno de **Nuestro pueblo** de Wilder, en 1954, que lo dio a conocer y le creó una gran proyección nacional.

Luego, serían famosas las grandes temporadas que desarrolló en el Ateneo de Caracas a partir de 1956 y hasta 1959, en donde incluyó a mayor número de dramaturgos venezolanos en su repertorio como Pedro César Dominici, César Rengifo, Andrés Eloy Blanco, Luis Peraza (a quien consideraba su mentor venezolano), Elizabeth Schön, Uslar Pietri, Ida Gramcko, junto a O'Neill, Camus, Williams, Crommelynck y Osborne, hasta llegar a lo que él mismo consideró su obra máxima, **Marat Sade** de Weiss, en 1968.

En 1971, por desavenencias con la directora el Ateneo de esa época, María Teresa Castillo, se retira de esa institución. Apoyado por Anna Julia Rojas, Frank Dusmet y Roberto Allaz, se dedica a hacer teatro comercial, más ligero, sin éxito. Abandona esta empresa y junto a Herrera crea el Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, en donde desarrolla un método de enseñanza particular del teatro, "el método Peterson", con el que formó a varias generaciones de artistas del teatro y la televisión contemporáneos. En su carrera se registraron 173 montajes, dos importantes premios, el Juana Sujo y mejor dirección en el II Festival Nacional de Teatro, en 1961; Premio Nacional de Teatro en 1985; el Ateneo de Caracas bautiza una de sus salas de teatro con su nombre; en 1990, la Alcaldía de Caracas crea la Cátedra Popular de Teatro con su nombre; en 1993, el gobierno de Chile le otorga la Orden "Gabriela Mistral", nivel Comendador, en reconocimiento a su labor como formador de jóvenes talentos; Ocupó la Presidencia del Consejo Nacional del teatro y fue siempre el Director General de su laboratorio teatral.

Francisco Petrone. Llegó a Venezuela a mediados del año 1951, desde Colombia. Originario de Argentina, y exiliado del régimen de Perón, su compañía era heredera del movimiento del teatro independiente argentino de los años treinta. A ella se vinculó Enrique Buenaventura en Bogotá. La experiencia de Petrone como primer actor del teatro y cine precedía a sus presentaciones, en las que se

daba mucho con una escena de tipo arena, acercando el espectáculo al espectador. Sus novedosas puestas en escena impresionaron al ambiente caraqueño de la época. Sus montajes, en general, eran de obras de corte realista, críticas y con fuerte contenido social, como las de Miller, Priestly, Williams o de Unamuno.

En las notas de la época se aprecia que Petrone colaboró con varios grupos nacionales, intercambiando actores, especialmente con el grupo Proa de Gómez Obregón. Así, por ejemplo, relata Pinto (1999) que cuando Petrone vio el montaje de **El zoo de cristal** de Williams, dirigido por Gómez Obregón, éste incorporó la pieza a su repertorio, poniéndola en escena con el grupo Proa en el Teatro Nacional, teniendo como actores a Marthán y al mismo Pinto, y designando a Gómez Obregón como su ayudante de dirección (Salas, 1967, p. 284).

Sin embargo, lo más resaltante de esta fugaz gira de Petrone sería el estreno el 9 de Febrero de 1952 de la obra **Joaquina Sánchez** de César Rengifo. La piezaz fue presentada por el Teatro del Pueblo, en el Teatro Ritz de la parroquia San Juan de Caracas, bajo su dirección, interviniendo actores y actrices como Bertha Moncayo, María García, Aurora Mendoza, Alonso de los Ríos, Chico de la Peña, Luis Mota, Francisco Ferrari, Gilberto Pinto, Jaime Obregón, José Torres, Carlos Denis y otros, función que se repitió en el teatro Municipal el 17 de Febrero, en la que Salas (1967) resalta la actuación especial de

Petrone (Pinto establece que esta función habría sido el 20 de Enero).

El éxito de esta obra, de un joven dramaturgo, con una temática nacional y comprometida marcaría para algunos críticos como Rodríguez y Pinto, entre otros, el comienzo del nuevo teatro venezolano y, por esta razón se le dio el nombre a Rengifo de "padre del teatro venezolano moderno", y a colocar a su autor junto a figuras de relieve latinoamericano como expresaba Maruja Villalta en ocasión del II Festival Latinoamericano de Teatro, celebrado en México en 1972, conjuntamente con Augusto Boal de Brasil, Egon Wolf de Chile o Roland Steiner de Nicaragua, y junto a los venezolanos Chalbaud y Pinto (Cit. por Pinto, 1999, p. 89).

A mitad de 1952, y dado el ambiente político hostil existente, la Compañía de Petrone se disolvió y él siguió en gira a Puerto Rico, junto a Pinto y Marthán. Allí le negaron la visa de entrada por considerarlo comunista (era McCarhiana) y siguió hacia México, en donde debutó con éxito, estableciéndose allí. Buenaventura se embarcó hacia Haití, y luego siguió a Brasil, Argentina, Chile, retornando finalmente a su país.

Guillermo Korn, junto a su esposa Georgina de Uriarte, también teatrera, llegan de Argentina en 1951. Korn, que había sido periodista y director de teatro en su país, fue contratado por la Universidad Central de Venezuela para ejercer la Cátedra de Técnica del periodismo. En Argentina había sido

director del Grupo Renovación, surgido a consecuencia del famoso movimiento de la reforma universitaria 1918, en Córdoba, luego pasaría a serlo del Teatro del Pueblo, en La Plata, y Secretario ejecutivo de la Comisión organizadora del Instituto del Teatro de la Universidad de La plata, funciones que ejerció por dieciséis años sin interrupción.

En 1955, cuando la Universidad Central de Venezuela retorna a sus actividades académicas luego de su intervención y cierre en 1951 por la Junta Militar, es nombrado Rector el Dr. Pedro González Rincones, quien habiendo tenido oportunidad de conocer en Santiago el teatro renovado de la Universidad de Chile, regresa entusiasmado con la idea de organizar un teatro similar en este país y al conocer de la experiencia de Korn, le encargó la dirección del Teatro Universitario. En junio de ese mismo año se inaugura el Aula Magna de esta casa de estudios y le es asignada al grupo de teatro, en donde Korn estrena **Mirandolina** de Carlo Goldoni.

Debido al momento político en que se vivía, se vio obligado a declararse apolítico en su actividad escénica. En su concepción el teatro universitario debía tener ese espíritu estudiantil, tipo "estudiantina o Little theatre", que como ocurrió en Estados Unidos, pasaron a ser la vanguardia nacional (Korn, 1979, p. 109). Según estas ideas, el teatro a presentar debía tener una función docente, educativa, estar conectado al quehacer académico,

centrado en determinadas épocas y ser un vehículo importante en la extensión universitaria.

Georgina fue su gran colaboradora en el teatro universitario, fue su coordinadora de escena, era una actriz profesional que actuaba junto a los estudiantes ayudándolos en su formación, razón por la que tenía una posición estética muy definida, como lo muestra al expresar sus ideas en un diálogo con Korn, "coordinación, como dice Barrault, es hacer todo para no fijarnos nunca… Teatro es una pasión. Amar al teatro es amar la vida con todas sus pruebas arduas. El teatro elabora la sustancia de la vida. Por ello es que pienso que todos los que hacen teatro: actores, directores… unidos recrean la vida en la tela de los sueños del sobremundo shakespereano del teatro, del gran teatro el mundo calderoniano… el teatro es la síntesis de las Bellas Artes (Zamora, 1985, p. 61)

Korn puso en escena, además, **Don Juan Tenorio** de José Zorrilla, contando con la actuación de Gilberto Pinto, Román Chalbaud, Juana Sujo y Carlos Márquez, en calidad de invitados; luego, en 1955, presentaron **Los rivales** de Sheridan, versión de Andrés Bello, y en 1956 a autores como José Valdivieso, Buero Vallejo, Renard, Cervantes, completando siete montajes. Además, se ofrecieron cursos de formación para actores. Pero en 1956, el ambiente político del país y de la universidad exigía un teatro de mayor compromiso que Korn y Georgina no podían dar, culminando esta

experiencia que tuvo muy buena crítica y esperanzas, aunque en un contexto muy difícil de trabajar.

Santiago Magariños (1902-1976). Graduado en Leyes en la Universidad Complutense de Madrid, llega a Venezuela en 1951 para incorporarse como docente en la Universidad Central de Venezuela en donde ocupa las Cátedras de Historia de la Cultura Hispánica y de Historia de América Colonial, pasando luego a ser el Director del Instituto de Artes de la misma universidad, en donde desarrolló una importante actividad en la crítica y enseñanza del teatro.

Lily Alvarez Sierra. Considerada la maestra que "de manera fundamental crea una plataforma para que nuestros niños comiencen a ver un teatro escrito y montado para ellos" (Delgado, 1996, p.195), llega a Venezuela en 1952. Proveniente de Chile y, conjuntamente con su esposo, Gabriel Martínez, también chileno, desarrollan una labor significativa que ha sido reconocida no sólo en Venezuela, sino también en Latinoamérica y el Caribe.

Gabriel se inicia en el teatro desde su juventud como dramaturgo y actor. Entre sus obras se encuentra **Luz en la tumba**, drama que lleva a escena la compañía de Pedro Sienna; también se conoce una versión de la novela **El socio**, de Genaro Prieto, estrenada por la compañía de Rafael Frontaura; y la comedia musical **Luces en la ciudad**, estrenada por la compañía mexicana de los Hermanos Arosemena, todas con un apreciable éxito.

Al contraer matrimonio con Lily, ambos formaron su propia compañía de comedias, con la cual recorren Chile completo y luego Argentina, Uruguay Bolivia, Perú, se asientan un largo tiempo en Colombia, en donde además de teatro hacen una película sonora colombiana, **Allá en el trapiche**, con guión del propio Martínez. El éxito de esta cinta los anima a realizar tres más, **Antonia Santos**, **Bambucos y corazones**, y **El sereno de Bogotá**. A lo largo de su carrera escribirá seis obras dramáticas más, dos libros de poesías sobre el teatro y tres monólogos (1947); el poema escénico **Naiguatá**, la comedia histórica **Un niño llamado Simón**, y el diccionario **Palabras del teatro** (1981), todos escritos en Venezuela.

El 4 de Enero de 1952 se estrena en el Teatro Nacional la obra clásica infantil, **Alicia en el país de las maravillas**, con la cual se inicia, hasta prácticamente 1996, la actividad teatral de Lily Alvarez y su compañía de teatro infantil. Con un trabajo constante y meritorio recorrió profusamente el país y el exterior, con un repertorio infantil basado en los cuentos clásicos, que siempre fueron de su preferencia.

Junto con esto crea, en Septiembre de 1958, la primera y única Escuela de teatro infantil y juvenil en el país, cuando ya ha caído la dictadura, dependiente del Ministerio de Educación. De esta escuela saldría gran parte de los dramaturgos y actores que conformaron el movimiento moderno del teatro

infantil. En esta definida tarea la acompañó siempre toda su familia, destacándose en esto César Sierra, su nieto, reconocido director del teatro infantil moderno.

En 1993, la obra de Lily Alvarez fue reconocida por el movimiento del Teatro Infantil Nacional (TIN), como "el mayor aporte al desarrollo del teatro para niños en Venezuela" (Ibid., p.197), teniendo presente su labor de cuatro décadas continuas, cubriendo parte de las primeras dos como "dama solitaria del teatro infantil", dejando en el recuerdo de niños y adultos que una vez vieron sus espectáculos a personajes como Monicaco, traído de su experiencia chilena, y Bibí, creado en Venezuela e impulsando la otros grupos que se organizaron en ese tiempo como El Guácharo, dirigido por Eduardo Francis, perteneciente al Retablo de las Maravillas, del Ministerio del Trabajo, el grupo Tamborón, dirigido por el maestro Freddy Reyna, el teatro Tío conejo, y la compañía de Cholita y Petiso, entre otros que en los años cincuenta se presentaban el los teatros Boyacá, Broadway, Florida y en el recordado Coney Island (Ibid.)

Romeo Costea (1922-). Este director rumano llegó a Caracas en 1953 y sumó sus esfuerzos y experiencia a los que ya se realizaban en el país para transformar el teatro. Procedía de Francia en donde había comenzado su formación en la Universidad de La Sorbonne, con un curso de mimo con Marcel Marceau y como director de teatro en 1948,

dirigiendo los teatros da Poche y de la Huchette. En 1953, el Teatro de la Huchette de Paris, a vuelta de vacaciones, se encontró con una huelga general de trabajadores del país que cambió todos sus planes porque se quedó sin elenco. Con la ayuda de familiares suyos que estaban en Venezuela logró llegar a estas costas para quedarse a hacer teatro.

Primero dio clases en la Casa de Italia y luego se relacionó con el Instituto Venezolano Francés de Cultura en donde encontró el apoyo de intelectuales como René de Sola, Gastón Diehl y el dramaturgo Alejandro Lasser, quienes en el colegio La Alianza Francesa dirigían la **Revista Compás**, los cuales le brindaron apoyo para su proyecto escénico, el que inicialmente se llamó Grupo Teatro Compás, con el cual debutó en 1955, y luego, en el Teatro de Bolsillo desde 1966.

Era éste un verdadero teatro de bolsillo, a la usanza europea, con una embocadura un poco mayor que las dos alas de una puerta y con una capacidad que no superaba los cien asientos. En su debut se observa ya el perfil que tendría su repertorio durante toda su existencia, con autores europeos como Schlumberger, Courteline, Cocteau, Wesphalen, Ionesco, France, Moliere, Guitri, Wesker o Tournier, en especial autores franceses de la época, y algunos venezolanos como Isaac Chocrón, a quien en 1959 lo introduciría en el mundo del teatro, Pedro Berroeta en 1961, Jean Zune en 1966, Alejandro Lasser en 1967, Francisco de Salas en 1976, José

Gabriel Núñez en 1979, Mariela Romero en 1981, Uslar Pietri en 1983, y Gallegos en 1985. Su experiencia venezolana también lo llevó a incursionar con éxito en Nueva York, en los años sesenta, participando en un montaje con el grupo La Mama y en varios festivales internacionales.

Junto a de Paz y Mateos, Juana Sujo, Peterson, Gómez Obregón, luego Ugo Ulive (en 1967) y Carlos Giménez (en 1969), Costea se suma a todo un esfuerzo hecho en aquellos años para producir un despertar en el teatro nacional. En 1996 se le otorgó el Premio Nacional de Teatro.

George Stern. De origen estadounidense, se radicó en Venezuela y ejerció sus labores como director de teatro, apareciendo ya en los repertorios de 1954, en el Teatro Las Palmas dirigiendo a Juana Sujo y a Esteban Hererra en **Lecho nupcial** de Hartog, así como también en **Gigí** de Colette, invitado por el Ateneo de Caracas. Como director del Caracas Theater Club, Rama Latina, dirigió entre varis obras, **La soga** de Hamilton y el musical **Oklahoma** de Lawrence, su éxito más reconocido, que colocó a su grupo como uno de los más populares en los años cincuenta. Personaje muy poco estudiado por el teatro venezolano.

Jean Louis Barrault (1910-1994). Viene a Venezuela en 1956 con su Compañía Renaud-Barrault con la cual ofreció una significativa temporada teatral. Discípulo de Dullin y de Decroux, trabajó también en la Comedia Francesa bajo la

dirección de Copeau. Presentando las obras **Hamlet** de Shakespeare, **Baptiste** de Jacques Prevert, **El perro del hortelano** de Lope de Vega y **Amphitryon** de Moliere, causó "un entusiasmo colectivo, concentrado principalmente en actores, directores y dirigentes de grupos", especialmente con **Hamlet**, en donde el crítico Feo Calcaño expresó que era un espectáculo "digno de verse", aunque muy personal, al igual que en "**Baptiste**, utilizando extensamente la pantomima muy elocuente, expresiva y plena de significados.

Fue deseo de Barrault reunirse con grupos venezolanos, lo que hizo con el Máscaras, visitando también al teatro de la Universidad Central de Venezuela en donde dictó una charla titulada "Preocupaciones del teatro moderno", en la que profundizó sobre la función del actor y el rol social del teatro (Visitantes, 2000, p. 13) y sobre aspectos de la dirección teatral, como el concepto de una puesta en escena "de colaboración", que Nicolás Curiel recordaría años más tarde en sus producciones.

Carlos Gorostiza. Reconocido dramaturgo y director argentino que viene a Venezuela en 1959 a apoyar la labor de Juana Sujo, invitado por el teatro los Caobos, lugar en el que dirigió obras de Ben Jonson, Figuereido, Anderson, Priestley, Antoine, Van Druteu, Gorostiza, Pirandello, Chocrón y Stevens, con lo cual finalizó su estadía en 1961.

La llegada de estos maestros, figuras con preparación y experiencia teatral de alto nivel,

indiscutible, como ha podido apreciarse, dio un fuerte impulso a la actividad teatral nacional y estimuló a una nueva época que se iba abriendo paulatinamente. Otra de sus consecuencias fue la de lograr formar en forma seria y sistemática, en técnicas y métodos, como nunca antes, a un numeroso grupo de actores, directores, promotores y dramaturgos que comenzarán a ubicarse a lo largo de todo el país en las décadas siguientes.

Igualmente, se debe mencionar el promover una actividad continua, programada, con miras a una futura profesionalización de la actividad escénica, lo cual tuvo como respuesta inmediata la de atraer un nuevo público, joven en su mayoría, que comienza a asistir a los nuevos espectáculos que se presentan. Además, numerosos grupos comienzan a surgir, siendo ésta una de las características resaltantes de estos años, cuyos actores se intercambian con la naciente televisión, ahora mejor formados, más disciplinados, y con bases técnicas de actuación y de dirección teatral. La actividad teatral de Juana Sujo, que incorporó tanto su labor educativa como su propia práctica profesional y la de sus estudiantes, fue algo observado en su época por Alejo Carpentier quien acreditó su labor como un "esfuerzo profesional de proyecciones incalculables" (cit. por Márquez, 1996, p.40).

En términos del repertorio no se aprecia una diferencia significativa con la evolución que venía experimentando el teatro nacional hasta los años

cincuenta, muchos de los autores hispanos y otros del teatro universal presentados ahora ya eran conocidos e incluso, había sido llevado a escena antes. La diferencia se encontraría en que la dirección, la técnica de los actores y los ambientes y atmósferas escénicas, así como también la parte escenográfica y musical ahora serían mucho más formales, serias, completas y experimentadas en sus detalles.

Sobre este aspecto, Monasterios (1990) considera a Peterson como uno de los principales impulsores del teatro "de corte nacionalista e inspiración universal", de los años cincuenta y que representaría "el cambio cualitativo trascendente" que se daría con la corriente precedente del teatro criollo. Lo mismo podría decirse para los aportes de Gómez Obregón, en su compromiso para que el "arte dramático estuviese unido a nuestro proceso histórico" (Pinto, 1999, p. 140) y, en general, de todos y cada uno de estos maestros que dieron lo mejor de si para el teatro venezolano.

Los dramaturgos del cincuenta

Uno de los principales productos relevantes de este cambio es que dio impulso y vio aparecer una joven dramaturgia, aspecto que se suma a los anteriores, con la diferencia de que ahora estos habrían tenido un respaldo formativo sólido, que se analiza a continuación señalando los dramaturgos siguientes:

Rafael Pineda (seudónimo de Rafael Ángel Díaz Sosa). Dramaturgo de los años cincuenta

solamente, cuya obra sólo ha sido publicada, contándose entre sus obras **Los conjurados**, ganadora del Premio del concurso de dramaturgia de la Universidad Centra de Venezuela, en 1950, publicada ese mismo año, **El pelo de la malicia**, escrita en 1950, **La inmortalidad del cangrejo**, publicada en 1953, Premio del Ateneo de Caracas, y **Te a beneficio**, escrita en 1952 (Salas, 1967; Pineda, 1950, pp 146 y sgtes.)

Humberto Orsini (1926-). Es uno de los dramaturgos menos conocidos, cuya producción dramática comienza a estrenarse en 1954, aunque su actividad teatral realmente se inicia en 1941, en Ciudad Bolívar, su ciudad natal. Entre sus obras se encuentran, además de **El precipicio**, estrenada en 1952 y publicada el mismo año; en 1967 **La otra historia** y **La convención** y en 1992, se estrena **La barragana**. Sólo han sido publicadas **En la ruta**, en 1953, **Vidas de madera**, en 1954 y **La otra historia de Hamlet**, en 1967. Sus manuscritos reconocidos son **El Conde de Luna** (1942), **Colmenas de barro** (1957), **El último dictador** (1972), **La encrucijada**, **Mayra y la danza de los sueños**, **La pava Nº 13**, **El Quijote**, **Crónicas venezolanas, Tempestad sobre los llanos** y **La barragana** (1992?), comedia breve, todas sin fecha precisa (Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980; Orsini, 1952, pp. 76-91, 141).

Su obra, de estilo realista, con fuerte preocupación social se ha enfocado hacia los problemas contingentes, siguiendo la corriente de

Gómez Obregón y puesta en escena por el grupo Máscaras y que deja una significativa huella en la escena nacional.

Román Chalbaud (1931-). Discípulo de Alberto de Paz y Mateos. Lector infatigable, en cuyas páginas encontró fuentes invalorables de autores como Lorca, O'Neill, Williams, y más tarde de Miller y Becket, así como también captó con sensibilidad la particular situación sociopolítica que ocurría en su país en los años cincuenta. Sus primeras actividades teatrales conocidas surgen en el Liceo Fermín Toro, en la segunda mitad de los años cuarenta, en donde hay recuerdos de que escribió la obra **Genaro**, extraviada. Luego, en los años cincuenta, comienza su producción ininterrumpida. En 1953, forma el grupo Búho con el actor P. Marthán y pone en escena sus obras **Muros horizontales** y **Los adolescentes**, esta última Premio del Ateneo de Caracas en ese mismo año; en 1955 tiene su primer gran éxito con la obra **Caín adolescente**, que lo transformaría en el dramaturgo más popular y famoso de toda la década; luego vendrían sus producciones de **Réquiem para un eclipse**, en 1958, gran éxito y escándalo de la temporada, y **Cantata para Chirinos**, en 1960. En la década del sesenta estrenará ocho nuevas obras, **Sagrado y obseno** (1961), **Días de poder** (1961, en colaboración con Cabrujas y Chocrón), **Las pinzas** (1961, primera parte de **Triángulo**, obra en colaboración con Chocrón), **Café y orquídeas** (1962), **La quema de Judas** (1964,

Premio Ateneo de Caracas de ese año), **Los ángeles terribles** (1967), **El pez que fuma** (1968) y **Nuevo rico** (1968), continuando su escritura hasta el final del siglo con una veintena de obras, de las cuales doce se consideran obras mayores, la mayor parte escritas en los años cincuenta y sesenta.

En sus obras, prevalecerán siempre algunas constantes como son sus raíces culturales andinas, tanto en el aspecto religioso como de conformación familiar, en lo cual subyace su desasosiego por la redención del hombre, su atracción por el mito y lo misterioso que se manifiesta en la aparición de brujos y la presentación de rituales; la importancia de la música y la poesía; también la influencia de sus lecturas y la situación sociopolítica de su país, ya mencionadas, que le dan a su teatro una forma moderna y muy teatral que pocos autores de estos años poseían (King, 1987).

Luego del estreno de **Caín adolescente**, en 1955, será muy reconocido, señalando Chocrón (1981, p. 8) que con esta pieza se iniciaría "lo que se ha dado en llamar 'el nuevo teatro venezolano' ", según la opinión del crítico Feo Calcaño (1955), Chalbaud "se coloca a la cabeza de nuestros escritores dramáticos", y Carlos Miguel Suárez Radillo (1971) lo considera (incluyendo su obra, **Muros horizontales**) "como el iniciador de un teatro de transición entre el costumbrismo y el universalismo", debido a que estas piezas proyectaban desde la realidad cotidiana, símbolos universales.

Elizabeth Schön (1921-). Poetisa y dramaturga, en 1956 obtiene el Premio del Ateneo de Caracas y al año siguiente estrena, bajo la dirección de Peterson, su farsa en tres actos, **Intervalo**, pieza que también se presentará en el I Festival de Teatro Nacional, en 1959. El resto de su producción, siete obras, se producirá en la década del sesenta, hasta 1977. En este proceso de transición del teatro nacional, junto a Gramcko, irrumpen en la escena, la primera dedicada a rescatar los mitos y leyendas que recrea en la escena, y la segunda, también llena la escena con lenguaje poético, metafórico, pleno de imágenes, creando mundos imaginarios con los que se rehuye la realidad, buscando en el arte su refugio (Pino, 1994, vol. 1, pp. 134-6).

En este sendero opta por la experimentación con nuevos recursos en un ámbito universal. Su búsqueda topó con el absurdo, que con ella por primera vez se presentaba en Venezuela, lo cual según Schön es un poco natural porque "el hombre siempre ha sido un poco absurdo. No hay nada más absurdo que el teatro burgués" (Arredondo, 1997, p.7), así como también con aspectos surrealistas de los cuales ella no tenía conciencia. De acuerdo con su visión del teatro, "por más realista que quiera ser un escritor nunca lo va a ser del todo porque hay algo que lo distingue de los de más y ese algo es la creación de una realidad diferente" (Ibid., p. 12).

José Antonio Rial (1911-). Es este un dramaturgo español que se incorpora al movimiento

nacional, desarrollando una interesante producción que con el tiempo se convertirá en hito del teatro venezolano contemporáneo. Llega al país en 1950 huyendo de las prisiones franquistas que conoció bien por un período de casi diez años, período en el cual leyó y escribió teatro.

Sus lecturas incluyeron a autores como Ibsen, Strindberg, Montherland, O'Neill, Giroudoux, Lenormand, Dostoyeski, Pushkin, Chejov, Meyerhold, Stanislavski, Brecht y muy especialmenete Valle-Inclán y otros. Entre sus obras escritas a partir de 1935 se encuentran **Odisea**, **El frecuentador de sombras**, ambas de 1935; y posteriormente **Entelequias**, **Ángel**, **La otra hambre**, **El capitán Araña**, **La dama del mar**, todas perdidas durante la guerra civil española; **La fiesta**, puesta en escena en 1946; **La torre** y **Los armadores de la goleta ilusión**, publicada en España, en 1950; en Canarias escribió **Nuramí**, inicialmente titulada **Los dos hombres del faro**, pero que un amigo venezolano le sugirió el nombre más acriollado, optando por ese nombre indígena, su primera obra publicada en Caracas, en 1954. Tanto **La torre** como **Los armadores** ganaron un premio de teatro del Ateneo de Caracas.

De aquí en adelante habrá un salto en el tiempo en el que no escribe teatro, sino varias novelas, hasta los años setenta cuando le presenta a Carlos Giménez, director del grupo Rajatabla –dependiente del Ateneo de Caracas-, el original de su

obra **La muerte de García Lorca**, publicada en 1975 y estrenada en 1978, que lo volvió a catapultar al éxito, a la que seguirían **Bolívar** estrenada en 1982, **La fragata del sol**, estrenada en 1983 y **Cipang**o, estrenado en 1989, todos con Rajatabla; siguen **Darién**, **Panamá**, **Contraluz de un hereje**, **Arcadio**, **La escuela nocturna** (1963), **La primera dama** y **La buena nueva**, todos manuscritos sin publicar; y **La cenicienta en palacio**, obra infantil puesta en escena en 1992 y publicada en 1993, obras estas que muestran a un significativo dramaturgo venezolano, exiliado iberoamericano ejemplar (Chesney, 2003).

Ida Gramcko (1924-1994). Dramaturga cuya producción se concentra en la segunda mitad de los años cincuenta, abriendo al teatro nacional la temática de los mitos, leyendas populares y fábulas, alejándose significativamente su estilo del criollismo. Su obra aparece fundamentalmente publicada a partir de 1955, año en que se publican **Belén Silvera** y **La hija de Juan Palomo**; en 1956 se publican **María Lionza**, su primer estreno en 1958, y **Juan sin miedo**; en 1957 se publica **La dama y el oso**; en 1959 se estrena **La rubiera**, Premio Ateneo, en 1956; en 1961, se publican **Penélope**, Premio Universidad Central de Venezuela en 1960, y **La mujer de Catey**; y en 1966 se publica **La hoguera se hizo luz**; también se sabe de dos manuscritos, **Job y la gacela** (s/f) y **La vara mágica**, supuestamente escrito en 1948 (Gramcko, 1955 y1961, Salas, 1967 y Pino, 1994).

Su obra **María Lionza**, que recrea el mito de esta diosa, presenta lo real maravilloso y lo mágico religioso como un todo único e íntegro, alcanzándose la deidad sólo cuando la diosa se encuentra consigo misma, entre dudas, sueños y esperanzas. Ha sido considerada una de las iniciadoras del movimiento renovador de la escena venezolana (Martínez, 1981, p. 3).

Pedro Berroeta (1914-1997). Dramaturgo venezolano cuyas obras son muy poco conocidas. Sólo dos de sus piezas han sido publicadas, en 1999. Con un formación profesional en España y Francia, y luego por haber servido como diplomático en el exterior, sus dramas tienen inevitablemente un cierto arraigo europeo, lo que hizo que lo alejara de la realidad nacional, aunque la temática de algunas de ellas está estrechamente relacionada con problemas contingentes del país.

Su actividad dramatúrgica comenzó en 1947, estando en Suiza, con la obra **18 de Octubre**, que trata del golpe de estado de ese año, que en 1958 corregiría y cambiaría de título a **El golpe es para esta noche**; en 1956, su obra **Jonás**, drama religioso, obtiene el Premio del Concurso Latinoamericano de Teatro en Buenos Aires, compitiendo con autores como Pedro Conti y Jorge Ibarbuengoitía de México, obra que fue puesta en escena en 1958, como teatro circular, traducida al alemán; en 1959, su obra **Los muertos no pueden quedarse en casa** se estrena en el I Festival Nacional de Teatro, además escribe **El**

hombre vestido de negro y **Un anoche en el museo**, dramas de contenido psicológico; a partir de los años sesenta estrenará **La farsa del hombre que amó a dos mujeres** (1961), **Barbarita volcán** (1962), comedia, y el drama religioso **La pecadora no arrepentida** (1965), siguiendo entre manuscritos y bocetos, seis obras, hasta 1969, cuando deja de escribir teatro (Coronado, 1999, p. 9-14).

La obra de Berroeta se podría inscribir dentro del llamado teatro de tesis, analítico, pero sencillo, que revisa el pasado, la existencia del hombre, de la religión, siempre con un concepto central denso, utilizando símbolos y muy centrado en la palabra, lo que le quitó agilidad y dinamismo, y lo ha hecho sentir como un teatro lozano. Cuando reflexionó sobre su teatro lo hizo con sinceridad y crudeza, sin dejar de advertir algunos problemas que ya entonces comenzaban a manifestarse con las nuevas generaciones, como se reseñara en el segundo Capítulo de esta investigación. Dejó de escribir teatro, según confesó en 1996, "por falta de éxito. Cuando hacíamos esos festivales de teatro y habían sesenta personas… bueno, era un éxito, sesenta personas en el teatro era un éxito. …Yo soy un escritor marginal, porque no pertenezco al cogollo literario. La independencia se paga, la libertad se paga y yo estoy dispuesto a pagar. …Considero que lo que escribo está desfasado con Venezuela, ¿por qué? –Yo no se por qué. Puede ser, en cierto modo, por mi educación europea, hay mucha gente que aún

me ven hoy y creen que no soy venezolano" (Ibid., p. 5)

En 1959, cuando ya había caído la dictadura, la democracia hizo posible que se formara la Federación Venezolana de Teatro, responsable de organizar el Primer Festival Nacional de Teatro, cuya relevancia que se verá más adelante, y en el cual irrumpieron los novísimos talentos de la década, entre los cuales se encontraban los siguientes:

José Ignacio Cabrujas (1937-1995), que se internó por los laberintos de interpretar la entrelínea histórica del país, cuya primera obra escrita fue **Los insurgentes**, en 1956, de carácter histórica, luego a la cual seguiría **Juan Francisco de León**, considerada la realización inicial de un moderno teatro épico venezolano, en la cual la lección de Brecht está presente en un dramaturgo por primera vez en el país. Escrita para el Teatro Universitario y con dirección de Nicolás Curiel, se presentó en 1959 en el I Festival Nacional de Teatro. Curiel se preguntaba en esa ocasión con respecto a la obra, "¿milagro o salto dialéctico cualitativo de una evolución que viene gestándose imperceptiblemente en la escena nacional?" (I Festival, 1959).

En su brillante carrera, durante los años sesenta, seguiría esta estética brechtiana con **Sopa de piedras**, basada en un poema de J. B. Yeats, escrita en 1960, y **El extraño viaje de Simón el malo**, en 1960; **Días de poder**, con Chalbaud, en 1961; **Tradicional hospitalidad**, en 1961, **Triángulo** en colaboración, y

En nombre del Rey, en 1963; en su segundo período aparecerían **Fiésole**, en 1967, que marca su separación de Brecht; durante los setenta también actuó en varias piezas de Chalbaud, Chocrón y Chéjov, es también el momento en que escribe su famosa trilogía sobre Venezuela, basada en el concepto clásico griego, cuatro dramas y una comedia: **Profundo**, en 1971, **Acto cultural** en 1976, **El día que me quieras** en 1979, **Una noche oriental**, en 1983, y **El americano ilustrado**, en 1986, pero preparada desde 1976, todas las cuales conforman un ciclo completo, el más importante de su carrera; luego vendrían **Autorretrato de artista con barba y pumpá**, en 1990; **La soberbia del general Pío**, parte de **Los siete pecados capitales**, en 1995; y **Sonny**, en 1995, con lo cual entregaría las mejores piezas del teatro venezolano contemporáneo.

Vicky Franco (1939- ; seudónimo de Victoria Ortiz de Franco), la más joven dramaturga venezolana que se presentaba en el festival. Comenzó sus actividades teatrales en 1956, cuando regresó de tomar una serie de cursos para formarse como actriz y para escribir teatro en Florencia y un curso de verano de la Universidad La Sorbona, en París. Producto de esto fue su obra **Ana di Siena**, de ambiente florentino y de gran romanticismo y lirismo, puesto en escena en 1958 en San Tomé, Edo. Bolívar, bajo la dirección de Carlos Ortiz. La obra que presentó en el festival fue su segunda pieza, **Merecure**, compuesta de un prólogo y tres cuadros,

de ambiente venezolano con fuerte contenido social y de ideología de izquierda. En las décadas siguientes continuará su periplo dramático hasta los años ochenta, cuando es absorbida por la actividad televisiva (Pino, 1994, vol. 1, pp. 140-2).

Gilberto Pinto (1929-). Dramaturgo, actor y director, discípulo de Gómez Obregón. La temática de sus piezas siempre ha sido de corte político y referida con insistencia y coherencia hacia el problema venezolano, como él mismo diría en 1974, "una cultura no se impone desde el exterior sino que surge de una relación dialéctica entre el medio y una necesidad interior, objetivizada por los grupos y el individuo". Su primera obra escrita fue en 1959, **El rincón del diablo, e**strenada en 1961, y a partir de la cual se producirán una decena de sus obras más otras tantas sólo publicadas, muchas de las cuales han obtenido valiosos premios por su dramaturgia que llena una merecida página del teatro venezolano entre mitad de los años sesenta al ochenta. En el año 2000 le fue conferido el Premio Nacional de teatro (Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980, Rodríguez, 1991).

Isaac Chocrón (1930-). Desde su llegada al país a mitad de los años cincuenta, luego de haber permanecido estudiando teatro en los Estados Unidos, se incorporó activamente a la escena nacional. Producto de esto fue su traducción de la obra **Con furia al pasado** de John Osborne, presentada en ese mismo año en el Ateneo, como también la preparación de su primera obra, **Mónica y**

el florentino, dirigida por Romeo Costea con el grupo teatro Compás, que ya posee muchas de las constantes estilísticas y de contenidos que desarrollaría su teatro en las décadas siguientes hasta ahora.

Otros dramaturgos de estos años que poco se ha estudiado son, Luis Julio Bermúdez, cuya primera obra, el monólogo **Por debajo del círculo dorado**, fue puesto en escena y publicado en 1950, a la que siguieron **El manto de Belisa**, puesta en escena en 1953, **Servicio inoperante**, puesta en escena en 1959, y **Yuca**, obra infantil, publicada en 1970; Mercedes Bermúdez de Belloso, cuya obra **Sueños de navidad** fue estrenada en el teatro Baralt, Maracaibo, en 1951, seguida de los estrenos en los años setenta **Jaula de Luz** (1961?) y **Matrimonio y mortaja**, (1971?), todas publicadas en 1996; Enrique Izaguirre (1929-1996), quien pusiera en escena dos piezas en los años cincuenta, **La esperada** (1955) y **Traje de treinta** (1957), ambas con el grupo Máscaras; Romer Ocanto, cuya única obra conocida, **Cartas a mi hija**, fue puesta en escena por el grupo Máscaras, en 1957; Enrique Groscors, con dos obras llevadas a escena, **Adán** y **La tierra de Dios**, en Valencia, en 1957/8; y Elisa Lerner, cuya primera obra escrita en 1959 y puesta en escena en 1960, **Una entrevista de prensa o La bella de la inteligencia**, a la que seguirían una decena de obras de exitosas, de corte existencial, entre los años sesenta al ochenta.

Los autores de este teatro de los años cincuenta, en su mayor parte de estilo realista, pueden observarse en su evolución en el Cuadro Nº 7.1, siguiente.

CUADRO Nº 7.1
DRAMATURGOS DEL CINCUENTA

NOMBRES	AÑOS	40	45	50	55	60	65	
Pineda, R.	1950-53			x x x x				
Bermúdez, L. J.	1950-70			x x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Bermúdez, M.	1951-71			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Orsini, H.	1952-92			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Chalbaud, R.	1953-98			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Schön, E.	1953-			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Rial, J. A.	1954-			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Gramcko, I.	1955-			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Izaguirre, E.	1955-			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Berroeta, P.	1956-69			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Cabrujas, J. I.	1956-95			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Ocanto, R.	1957			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Grooscors, E.	1957			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Franco, V.	1958-80			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Lerner, E.	1959-85			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Pinto, G.	1959-90			x x x x x x x x x x x x x x x x				>
Chocrón, I.	1959-			x x x x x x x x x x x x x x x x				>

(>) Continúan después de 1965

La extranjerización del teatro

En este análisis es conveniente también apuntar la diferencia que va estableciendo la crítica con el teatro anterior. En primer término, al género costumbrista que dominó la escena anterior se le criticó su falta de audacia, el que sus obras reflejaran una moral burguesa única, que sus temas fueran locales, intrascendentes, sin proyección histórica, y que su intención fuera muy didáctica, aún sin entender bien sus estrategias ficcionales, como se ha visto en el Capítulo segundo. En este sentido, incluso, se pronunció Rengifo en 1948, cuando expresó que aquel era un teatro "chabacano y vulgar" (Monasterios, 1990, p.36).

Contrario a lo esperado, el teatro de los años cincuenta, promovido fundamentalmente por los maestros que habían llegado, también tuvo problemas semejantes. El principal de estos fue justamente cuando se le criticó el producir una "extranjerización" de la escena, y este juicio recaía directamente en el trabajo de los maestros que vinieron desde el exterior. Esto, para el crítico Feo Calcaño, por ejemplo, llegó a ser una especie de "exotismo un tanto snobista", que explotó al extremo obras extranjeras de gusto dudoso, anteponiendo el cartelón de que eran de autores europeos. Esto lo confirma Monasterios (1990) al decir, en forma cuantitativa, que entre los años 1950 a 1953, se presentó un promedio de una obra de autor

venezolano al año, mientras que en el período de 1946 a 1949 fue de tres obras.

Esto también tuvo otra consecuencia importante cual fue que, basados en esta misma óptica, surge un grupo de dramaturgos que adoptan una corriente de inspiración "nacionalista y universal" en la década de los cuarenta y cincuenta, entre los que se encontrarían –y que serían los primeros renovados, según la visión de Monasterios-, Uslar Pietri, Rengifo, Díaz Sánchez y Lasser (todos con varias obras escritas y/o llevadas a escena desde antes del cincuenta), además de Gramcko, Schön y Lerner (esta última, en realidad, surge en 1960), que como ya se ha visto se revelan en la segunda mitad de la década junto a otros dramaturgos que la crítica no menciona. Esto es lo que hace que comience a confundirse el concepto de escena renovada.

En relación con los cambios que ocurren con los autores aparecidos y con el número de obras nacionales presentadas, es necesario detenerse un poco en su análisis. De acuerdo con las informaciones que se poseen en el presente, se vislumbra un cambio significativo en el panorama de autores nacionales ya desde los años treinta, cuando comienzan a aparecer nuevos temas, mayor dominio de las técnicas dramáticas, aunque tal vez, la puesta en escena pudo haber sido débil, como se analiza con mayor detenimiento más adelante al hablar del concepto de renovación.

Parece ser ahora un dato factual que hasta 1945 se mantienen sin problemas en cartelera no menos de cinco autores con obras del subsistema criollista, cuyos ciclos en el tiempo tendrían una duración variable, como bien lo evidencian los casos de Fuenmayor (hasta 1956, en cartelera), Innes (hasta el 1944) o Guinand (hasta 1939). Sin embargo, otros autores de este mismo subsistema continuaron con producciones más allá de este año y se mantuvieron activos en los repertorios hasta más allá de los años cincuenta, como lo ilustran los casos de Eloy Blanco, Uslar Pietri, Padrón, Peraza, Ayala (algunos cuyos ciclos se cerrarían en los años setenta).

Además, se observa al mismo tiempo, una nueva generación que comienza a aparecer en la década del treinta con sus propios pergaminos como se ha visto en los Capítulos anteriores, en la cual se incluiría a autores como, entre otros, a Víctor Manuel Rivas (con un ciclo que va desde 1933 a 1943), César Rengifo (desde 1938 a 1980), Luis Peraza (desde 1938 a 1974), Eduardo Calcaño (desde 1941 a 1956), Lucila Palacios (desde 1941 a 1968), Guillermo Meneses (desde 1943 a 1948), Alejandro Lasser (desde 1946 a 1967), José A. Rial (desde 1950), Román Chalbaud (desde 1953), Ida Gramcko (desde 1955 a 1966), Elizabeth Schön (desde 1956 a 1977) y Pedro Berroeta (desde 1956 a 1969).

Respecto a la cuantificación de obras nacionales, según Barrios (1997), entre 1940 y 1960, existirían dos años con una sola obra nacional (1948 y

1949), tres años con sólo tres obras nacionales (1946, 1947 y 1951). El resto de los años supera las cuatro obras nacionales, presentándose sobre siete obras nacionales en siete años (1953 y desde 1955 a 1960), y con un máximo de 17 obras en 1959 (año del I Festival Nacional), los cuales son valores similares a los encontrados en esta investigación a los que, sin embargo, se podrían agregar las obras publicadas, las cuales desde los años treinta superan las 5 obras de autores nacionales por año, excepto entre 1951 a 1956, en donde el promedio fue de sólo cuatro obras por año.

Entre 1950 y 1953, por lo tanto, y esto es con el fin de rectificar lo dicho por Monasterios, según estos estudios mencionados, se llevó a escena un promedio de cuatro obras por año, y no una como señaló este crítico. Al analizar la otra cara de la moneda que este crítico señala, vale decir entre 1946 a 1949, ocurre una situación paradójica, porque es justamente lo opuesto a lo señalado. En estos cuatro años, el promedio de obras nacionales registrado fue de dos obras por año y no de tres como se suponía. Esta nueva visión, cualitativa y cuantitativa, naturalmente habrán de cambiar el panorama descrito anteriormente, mostrando otra cara de la realidad, la cual exigiría también una renovada perspectiva para su estudio.

Lo que realmente ocurre en la actividad teatral caraqueña es que, comparativamente, el número de obras de autores extranjeros también aumenta -y esto

si se debería a la influencia de los maestros extranjeros-, y posiblemente, como señala Carmen Mannarino (1997, p. 150), las obras nacionales en cartelera lucen "insignificantes cuantitativamente", al compararlas con las europeas y norteamericanas.

Pero, mirado esto desde una perspectiva amplia, significa también que la actividad teatral toda, contando tanto las puestas en escena de obras nacionales como extranjeras, creció, se desarrolló, y desde esta visión se puede decir sin temor que a partir de 1955 se duplica y, que desde 1960, seguirá creciendo según este nuevo patrón estructural de actividades teatrales, pero ahora debido al arranque de los autores nacionales ya renovados, de los clásicos y de los universales. De esta forma, si se estudia esta tendencia, en una breve mirada, lo que ocurrió entre 1958 y 1983, según lo presenta el estudio de Dunia Galindo (1989), se observa que se escenificaron 35 autores nacionales, 57 extranjeros y 11 clásicos (cuyos datos porcentuales son semejantes, porque suman 103). Los dramaturgos nacionales más escenificados en este período fueron dos autores de antes de los años cincuenta -Ayala Michelena y Peraza; y ocho de la renovación –en orden de mayores a menores puestas, Rengifo, Santana, Cabrujas, Creación colectiva, Chocrón, Chalbaud, Nuñez y Pinto; cuatro autores extranjeros –Ionesco, Brecht, Lorca y Beckett; y dos clásicos –Shakespeare y Moliere.

La opinión del crítico Feo Calcaño, en 1958, de que después de 1945 la actividad teatral decae, entrando en un período que él denomina "de incubación", podría ahora ser revisada y explicada con mayor claridad. En efecto, el decrecimiento de obras nacionales en el período 1946-1955, es evidente, registrándose un promedio de cuatro obras por año (y es en donde se registran los mínimos señalados anteriormente de 1948 y 1949), para luego triplicarse este valor entre 1956 y 1960, no bajando de once piezas nacionales por año. Esto se explicaría por la convulsionada situación política que se vivó en esos años, así como también por la aparición de una nueva corriente de dramaturgos (probablemente nuevos subsistemas dramáticos, modernos), que comienzan a irrumpir paulatinamente a partir de los años treinta y cuarenta, abriendo caminos, al mismo tiempo que otra corriente más antigua sigue en escena (el sistema del sainete), aunque cerrando su subsistema, a partir de 1942, como se explicó anteriormente.

Esto sería, realmente, lo que produjo un aumentó en el número de obras nacionales puestas en escena durante los años cincuenta. Es decir, casi al mismo tiempo que comienzan a culminar los ciclos de Innes, Guinand y Leo, cerrando formalmente sus universos creativos, estos se constituyen en el legado que recibirían y transformarían Rivas, Blanco, Petri, Rengifo, Peraza, Calcaño, Palacios, Meneses, Lasser, Rial, Chalbaud, Orsini, Gramcko y Pinto.

Los casos de Chalbaud, Orsini y Pinto, podrían ser un tanto diferentes, con obra también producida a partir de 1953 y 1959, pero en la cual ya podría verse de alguna forma, cierta influencia de los primeros maestros de la renovación. Este pequeño grupo de autores añade al recuento de estrenos nacionales un promedio de dos a tres obras por año, sobresaliendo Rengifo, a quien sólo en 1956 se le pusieron en escena cinco de sus obras. Excepción a esto habría que hacer con Rial que comienza a producir sus obras en Venezuela en 1954, pero que ya poseía su experiencia española desde antes.

Entre los que evidentemente estarían bajo la influencia renovadora, bien con puestas en escena o como amplitud conceptual dramática hacia corrientes universales, se encontrarían Schön, Berroeta (en Europa), Chocrón, Francko y Cabrujas, más todos los que aparecerían a partir de los años sesenta.

En general, los nuevos no serían sólo aquellos autores llamados de "inspiración nacionalista y universal" de que habla Monasterios, sino que ahora habría que agregar también a otro grupo de dramaturgos no mencionados, y no menos importantes, que se inician sólo en 1959, en ocasión del Primer Festival de Teatro Venezolano, como se verá más adelante al estudiar este evento y su relación con la renovación propiamente tal.

Los grupos de teatro

Otro de los cambios resaltantes de los años cincuenta lo constituye la aparición de numerosos grupos de teatro. Su evolución va poco a poco incorporando cada vez un mayor número de ellos, producto de la formación de actores recibida de los maestros, así como también de la incorporación de directores y autores nacionales. Aparte de los grupos formados a partir de los maestros (especialmente de Juana Sujo-Paz y Mateos y de Peterson), se deben mencionar a muchos otros entre los cuales se encuentran los siguientes:

- Teatro del Pueblo. Dependiente del Ministerio del Trabajo, Dirección de Cultura, tuvo su origen en el Teatro Obrero, creado en 1939, dirigido por Celestino Riera. En 1946, se reorganiza bajo la dirección de Luis Peraza y pasó a llamarse Teatro del Pueblo. En 1952, durante la dictadura se transforma en "El retablo de las maravillas", dirigido por Manuel Rodríguez Cárdenas, participando activamente en las llamadas Semana de la Patria. En 1958, se hizo cargo Román Chalbaud, y pasó a denominarse Teatro Nacional Popular (TNP), ahora dependiente del Instituto de Bellas Artes (INCIBA), que en términos generales, siempre intentó llevar el teatro a los trabajadores, a las mayorías, como una extensión cultural y en forma gratuita. En su repertorio figuraron obras de Lorca, Hugo, Odets, Rattigan, Shakespeare, Medina Fiebres, Benavente, Rengifo, Chalbaud, Schön, Cabrunas, Soler,

Mioliere y otros. El TNP fue cerrado en Agosto de 1972, debido a presiones procedentes del mismo sector gubernamental

- Teatro del Instituto Pedagógico (IPC). Durante los años cuarenta este instituto dejaba los días jueves sin clases para que los estudiantes se dedicaran a actividades culturales, en las que participaron activamente las dramaturgas Lucía Palacios y Aura Celina Casanovas (1946). En 1942, los estudiantes organizan con la Secretaría de Cultura la Comisión de Teatro a cargo de los estudiantes Horacio Vanegas, Mario Lizarzábal y Josefina Fierro, presentando formalmente el 18 de Noviembre de ese año la obra **Romeo y Julieta** de Shakespeare, junto a actores como León Bravo, María de bravo y Enrique Benshimol, en el Teatro Nacional. En 1954, asume la responsabilidad del grupo Humberto Orsini, profesional de teatro, ex-alumno de Gómez Obregón, quien montó a Lorca e hizo los primeros talleres relacionados con las teorías de Brecht, uno sobre la teoría del teatro épico y otro, que quedó inconcluso, para poner en escena la obra **Terrores y miseria del Tercer Reich**; Orsini también alcanzó a dictar un taller sobre el teatro del absurdo, con un análisis de la obra **La cantante calva**. En 1955, Domingo Miliani, dirigiendo el grupo pone en escena la obra **La condena de Lúculus**, primer montaje de Brecht en el país, ambas piezas mencionadas pertenecen al período de obras de tipo

antifascistas del autor alemán. En 1962, se inicia su tercera etapa, contando con el Prof. Eduardo Fernández, formado en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, poniendo en escena obras de Ibsen, Garmendia, Chejov, Williams, Plauto, Vodanovic, Pirandello y Colmenares.

- Teatro de la Universidad Central de Venezuela (TU). Surge, inicialmente, como una iniciativa estudiantil en los años cuarenta que tenían fuertes inclinaciones teatrales, denominada "Farándula Universitaria", grupo entre los cuales se recuerdan a Luis Pastori, Aquiles Nazoa, Francisco Lizardo, Francisco Zapata y Raúl Domínguez, este último uno de los más inquietos y motivados, que aunque era dirigente estudiantil, igualmente representaba sketches imitando a Cantinflas, e improvisaba breves escenas con actores estudiantes, muñecos y marionetas, detalles que no están bien documentados en los archivos de la Universidad. A fines de 1944, la Junta de Administración de la Oficina de Bienestar Estudiantil (OBE) en un informe al respecto señala la necesidad de su creación, con el objeto de elevar "el perfeccionamiento espiritual y artístico del estudiantado ...se debe crear un teatro experimental", para lo cual se decide organizar la "Farándula Estudiantil", creándose una Comisión de Teatro integrada por Luis Peraza, el estudiante

Enrique Vera Fortique, dedicado al teatro, el Prof. Horacio Vanegas del Instituto Pedagógico, especialista en teatro estudiantil, asesorado por el Sr. José Rovira, técnico escenográfico español, con el fin de seleccionar al elenco universitario y los medios para lograr el acondicionamiento el teatro con la intención de inaugurarlo en Enero de 1945. El informe continúa expresando que "las actividades del teatro universitario tendrán una efectiva repercusión... despertando como medio de extensión cultural, el amor al teatro tan decaído en nuestro público". Para este fin se destinó la suma de Bs. 12.800 (8,6%) del presupuesto de OBE –que ascendía a Bs. 149.059, hecho que ocurriría en junio de 1945 con el montaje de **La Vida es sueño** de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Peraza, relevante miembro del teatro nacional en ese entonces (Universidad Central de Venezuela, 1945).

No obstante, en su trayectoria sería dirigido accidentadamente por diferentes directores, entre los cuales se encuentran Luis Peraza (1945-1948), Gómez Obregón (1948-1949), Manuel Rivas Lázaro (1949), Román Chalbaud (1949), sin actividad por cierre (1949-1954), Guillermo Korn (1955-1956).

Debido a esta trayectoria poco coherente, el TU sólo adquiriría relevancia y significación a partir de la llegada de Curiel, en 1957. Curiel quien procedía del grupo original de Alberto de

Paz y Mateos, que por motivos de persecución política cuando toma el poder la dictadura en 1948 debe exiliarse en Francia, en donde aprovecha para adquirir mayores conocimientos de teatro. Ha sido considerado como uno de los más importantes directores de esta época, por su aporte al desarrollo de la escena y por el respaldo cultural que le otorgó la propia universidad. Su gran contribución se puso de manifiesto cuando presenta su propuesta para un Programa completo e integral de formación cultural y teatral para la universidad, así como en la puesta en escena de autores modernos con un sentido menos rígido del compromiso artístico que tenía Máscaras, conformando una estética de "teatro para las mayorías". En esto, Curiel reconoce gran influencia del Teatro Popular Francés de Villar que ya conocía, lo cual lo hizo atractivo para la nueva juventud intelectual y contestataria nacional, que a fines de la década ya pedía la salida del dictador.

Aunque se le reconoce como el director que introduce a Brecht en Venezuela, esto a la luz de la información actual no es tan así, aunque su relevancia en el repertorio del TU no es menos importante, por varias razones. Brecht ya era conocido en Venezuela, como se ha visto al estudiar el grupo del Instituto Pedagógico (IPC). Según propia opinión de Curiel, los espectáculos de Brecht que vio en Francia, eran "lo menos

propicio para nosotros" y, en consecuencia, la selección de sus obras fue para presentarlo en forma básica, popular, musical y teatralmente, lo que él mismo Curiel reconoce denominándolo "cóctail Brecht" (Sánchez y Parra, 1990, p.62), recogiendo sólo obras de sus inicios, lo que en otras palabras equivalía a decir que se prestaban muy bien a montajes de tipo aristotélico. No obstante, el TU puso en escena seis obras de Brecht en nueve temporadas, como fueron **Los fusiles de la madre Carrar** (1958 y 1962), la única pieza puesta en escena durante el período de la dictadura, **Yo, Bertolt Brecht**, creación sobre textos y música sobre el autor (1963), **Terror y miserias el Tercer Reich** (1963), **Galileo** (1964), **Matrimonio de los pequeños burgueses** (1967) y **Los siete pecados capitales** (1967).

El TU fue un teatro de tipo experimental, subvencionado, con un público seguidor numeroso, compuesto por estudiantes e intelectuales, un poco a la moda y radical, lo cual también le valió indagaciones de la policía política del régimen dictatorial. Entre sus montajes se cuentan los de autores como Zorilla, Hugo, Brecht, Lorca, Uslar Pietri, Shakespeare, Lizarraga, Cabrujas, gran autor que surge del mismo grupo con su pieza **Juan Francisco de León**, presentada en el Primer Festival de Teatro Venezolano, en 1959, Hikmet, León Felipe, Nazoa, Manzini, Mogol, Labiche, Goldoni,

Eurípides, Molière y Weiss. Además, aquí se formaron directores como Alberto Sánchez (con cierta influencia de Grotowsky), Eduardo Gil, Herman Lejter, J. Gutierrez y Alvaro Rossón, que tuvieron una importante actividad en décadas posteriores.

Su relevancia deriva tanto de la calidad de su producciones como de la orientación política de izquierda que recibió el TU en este período y al programa cultural que desarrolló, dentro del cual se podrían mencionar la publicación de un periódico y una revista de teatro, la realización de festivales universitarios, la formación de un grupo de amigos el TU, la complementación de las actividades con un cine club, y la creación de un taller de formación para actores.

- Caracas Theatre Club. Grupo de teatro en inglés fundado en 1950. Durante algunos años se mantuvo con un repertorio de cuatro obras por año, incluyendo su rama latina, con obras en español, con autores como Rattigan, Hamilton, Vanderberghe, Van Drutten, Lawrence y Lee.
- Cuicas. Formado por Pinto entre 1951 y 1953.
- Sábado (1950-). Fundado por Inés Laredo en la Universidad del Zulia, y explicado al recordar su actividad escénica en páginas atrás.
- Yare. Formado por Eduardo Moreno en 1950, asociándose con el Instituto de Cultura Venezolano-Soviético hasta 1952, cuando el país suspende sus relaciones con ese país. Pusieron en

escena obras humorísticas de Chéjov, teniendo como intérpretes a Carmen Palma, Pinto, Marthán, Motta y Próspero Furnero. Cerrará en 1953.

- Proa. Formado por Gómez Obregón y Petrone en 1950, junto a sus alumnos Moncayo, Denis, Motta, Aura Ochoa, Marthán, Pinto y Enrique Fonseca, llevando a escena obras de Miller, Camus y Williams. Culmina en 1953.
- Teatro Pro Arte. Fundado en 1952 por dos figuras del teatro español residenciadas en Venezuela, Antonio Rodríguez, director, y Carmen Séller, actriz. En este año pusieron escena obras de Zorrilla, Rubio, Lorca, Unamuno, Casona y Benavente. Una vez disuelto el grupo, Géyer se incorporó al Teatro de Cámara de Caracas.
- Teatro del Búho. Formado por Pedro Marthán y Román Chalbuad en 1953, estrenaron **Muros horizontales** de Chalbuad y presentaron obras de Cotton y Shaw, interpretadas por Motta, Torres y Manuel Lusinchi. Durará hasta 1956.
- Grupo Escénico del Centre Catalán. Creado en 1952 por los emigrantes catalanes residentes en Venezuela, algunos con experiencia teatral en su lejana Cataluña, antes de la guerra civil, como Joseph Silvestre, Miquel Noigués, Gabriel Barbeta, Joseph Cazorla, dirigidos por el director profesional Lluis Grau. Entre los autores presentados se encuentran los catalanes Santiago Rusiñol, Joseph Pous i Pagés (que fuera dirigido

por de Paz y Mateos, en 1952), Jaime Vilanova i Torreblanca, Ferrer i Codina, Josep M. de Sagarra, Xavier Regás, Carles Pi Sunyer, así como también de Casona, Greene, Porcel, Williams y Shaw.

- Máscaras. El origen de este famoso grupo deviene del año 1953, cuando sus similares Proa y Yare estaban en desaparición y algunos de sus integrantes comienzan a nuclearse alrededor de la figura de César Rengifo, entre los cuales se encontraban el dramaturgo Luis Colmenares Díaz y Oswaldo Guevara. El otro sector constituyó el grupo Cuicas, dirigido por Gilberto Pinto, que para la época significaron dos concepciones diferentes de hacer teatro.

  Para estos teatreros del Máscaras, el constituir un grupo tenía connotaciones especiales por cuanto lo relacionaban directamente con los postulados del Teatro de Arte de Moscú, de ser un "trabajo colectivo", con contenido social, como bien expresa Nidia Moros (1998, p. 28) en su significativo y exhaustivo estudio sobre el grupo, lo cual también los asociaba a Stanislavski y a Gómez Obregón. Esto estaba respaldado por sus ideas políticas de izquierda y por su cercanía al Partido comunista de Venezuela.

  Debido a esto, explica Moros, ellos deciden denominarlo con el calificativo de "experimental", segundo grupo de este período de la renovación que lo asumía (el anterior fue el del Fermín Toro, con de Paz y Mateos),

recordando también, de paso, a aquellos grupos similares de las universidades chilenas, cubanas, ecuatorianas y portorriqueñas de los años cuarenta que iniciaron las renovaciones teatrales en sus respectivos países, a diferencia de lo que piensa Monasterios (1989, p. 77), quien lo relaciona con el fenómeno de la experimentación de los años sesenta en el país, aún cuando ambos fueron movimientos críticos pero con diferente perspectiva. En el caso de Máscaras este concepto fue a la vez, estéticamente contestatario y políticamente revolucionario.

Por estas razones, la propuesta de Máscaras fue la de hacer un teatro popular, en el sentido que lo expresaba años antes Romain Rolland, de acercar la cultura al pueblo, llevar mensajes políticos y diferenciarse del teatro costumbrista ya en retirada. Los principios expuestos en su acta constitutiva así lo manifestaban al decir que el grupo representaría un "teatro realista venezolano", haciendo de él "una actividad colectiva", con "vinculación profunda con el pueblo i sus intereses supremos", cercano a todos los grupos existentes, y propiciando "el amor hacia lo vernáculo integrado en su folklore, i el respeto y admiración por su pasado histórico" (Ibid., pp. 32-33).

El grupo fue fundado en 1953 por Luis Colmenares Díaz, Próspero Furnero, Humberto Orsini, Alejandro Tovar, Fernando Villa, Estela

Abuhazi, Daniel Izquierdo, Oswaldo Guevara, Celina Trejo de Guevara, Yolanda Osuna, María García, Enrique Izaguirre, Eduardo Fernández, Malú del Carmen, Gil Vargas, César Burguillos, Irma Landaeta, Moisés Peña y P. F. Alvarez. En sus inicios fue denominado "pequeño teatro experimental", por un par de meses, para luego adquirir su denominación final, Grupo de Teatro Experimental Máscaras. Su repertorio aprovechó las obras de sus propios integrantes, iniciándose con Colmenares, así como con Rengifo, haciéndolos a ambos famosos durante la década del cincuenta. Luego podrían en escena obras de Enrique Grooscors hijo, Chejov, Enrique Izaguirre, Orsini, Pirandello, Saroyan, Odets, Williams y Casona (dirigido por Romeo Costea).

En 1956, al presentarse en Ciudad Bolívar, celebraron sus 100 representaciones en tres años, record en la historia del teatro nacional (Ibid., p. 45). En 1956, se retira Rengifo para dedicarse a pintar una serie de murales urbanos caraqueños. En 1959, al regreso de una gira de estudios teatrales por Europa, Orsini se hace cargo del grupo, comenzando lo que se denomina "la mejor etapa del grupo", recordándose los éxitos de **Ana Frank** de Frances Goodrich, y **Una libra de carne** de Agustín Cuzzani, dirigidos por el mismo Orsini. Su último estreno fue **Movilización general** de Manuel Trujillo, en agosto de 1963. Su cierre fue motivado, aparentemente, por

problema de deudas que arrastraban y también porque algunos se separaron voluntariamente cuando se integraron al movimiento guerrillero existente en el país, en el cual fallecieron Burguillos y Guevara.

- Centro Teatral Maracay. Fundado por Carmen Palma y Alfonso López, en 1954. Cerrado en 1956 por la dictadura porque se negaron a participar en la Semana de la Patria.
- Teatro del Duende. Fundado por Pinto en 1955 con el lema "saldremos del hombre y volveremos a él, siempre con el pensamiento libre y el corazón abierto", en donde trabajarían Torres, Medina, Lancaster, Márquez Páez, Etelvina Noguera, y más tarde Francis Rueda, con quienes llevaron a escena obras modernas de Strindberg, Pirandello, Schnizler, Williams, Camus, Sastre, Figueiredo, Rattigan, Neveux, Coward, Durrenmatt, Arriví, Ionesco, Díaz Sánchez, Trujillo y Pinto, actuando en Caracas, Maracay, Valencia y Barquisimeto.
- Compás. Fundado por Romeo Costea en 1955, como se vio al estudiar la llegada de este maestro. Allí trabajarían Aura Ochoa, Marthán, Moncayo, Pinto, Ciro Medina, Motta y Eduardo Frank.
- Asociación Carabobeña de Arte Teatral (ACAT). Formado por Eduardo Moreno en 1956, en donde crea la Escuela de Teatro Ramón Zapata, en 1958, encargándose también del grupo de teatro de la Universidad de Carabobo, poniendo en escena

obras de Shakespeare, Muñíz, Chejov, Saroyán, Cloquemin, Rengifo, Pinto, y en donde surgirían gente de teatro como Arcadio Padrón, Miguel Torrence, Elio Arangú y Carmen Ricart.

- Candilejas. Fundado por Próspero Furnero en su propia casa, en 1955.
- Compañía Nacional de Comedias. Formado en 1957 por Chalbaud, que tendrá corta duración porque éste asume la dirección de Teatro de Pueblo, en 1958, llevándose al grupo a esta nueva organización.
- Les Comediens de Paris. Teatro en francés formado por Jacques Lemoine, en los años cincuenta.
- Teatro Popular Italiano. Formado en 1957 por Galeazzo Benti, estrenando obras de Eduardo de Filippo y Vicenzo Scarpetta, dirigidas por Pino Yodice. (1957)
- Teatro Popular Venezolano. Fundado por Carmen Palma y Alfonso López, con Heriberto Escalona y César Burguillos, en 1957, llevando a escena obras de Rengifo, O'Neill, Kelly y otros, todas dirigidas por López.
- Teatro de Jóvenes de Venezuela. Formado por Guillermo Montiel, en 1958, ex-alumno de Juana Sujo y luego con estudios en Estados Unidos, estrenando obras de Anouilh, Berroeta y otro autores nacionales.
- Grupo Cervantes. Fundado por Carlos J. Ortíz, en 1958, en la ciudad de El Tigre (Edo. Anzoátegui).

Ortiz, que realizó sus estudios teatrales en Florencia (Italia), estrenó obras de Vicky Franco, Lorca y de Carl Schoenherr.

- Teatro La Comedia. Formado por Natalia Silva a mitad de los años cincuenta, luego de cursar estudios de teatro en la Universidad de Columbia, Estados Unidos, y en Europa (Londres y París). Dirigió y actuó en el grupo del Retablo de las maravillas en obras de Cocteau, Anouilh y Mihura.
- Grupo Lara. Fundado por Carlos Denis, en 1958, quien también crea su Curso de Capacitación actoral, con Jaime Niño como auxiliar. De aquí surgieron intérpretes como Romelia Agüero, Hermelinda Alvarado, Leonardo Azparren Giménez, luego crítico teatral, Antonio Briceño, Víctor Cordero, Orlando Daza, Humberto García, Ramón Lameda, Felipe Rivas, José Salas, Freddy Galavís y Armando Gotta, con los cuales se pusieron en escena obras de Sojo, Rengifo, Chejov, Groscors, Adamov. Sastre, Albee, Durrenmatt, Beckett, Arrabal y Brecht.
- Teatro de la Universidad de Los Andes (ULA). Fundado por Clemente Izaguirre, en 1958, ex-alumno de Gómez Obregón, al que luego reemplazaría Hildemaro Mujica.
- Teatro de la Universidad de Oriente. Fundado por Ciro Medina en 1958, luego de pasar por Máscaras, el Duende y Televisa, residenciándose en Barcelona. Allí dirige la Escuela de Teatro

Teófilo Leal, luego dirige el Teatro del a Universidad de Oriente. Posteriormente formará parte del grupo Triángulo en Caracas, del Teatro de los Barrios, y del Teatro Popular del Táchira y su Centro de capacitación.

- Grupo Emma Soler. Fue creado por Luis Peraza en 1958, en honor a esta actriz del siglo XIX , cuyo nombre real era Ignacia Villasana (1868-1916), con el cual presentó en el I Festival Nacional de Teatro la obra **El puntal** de Víctor Manuel Rivas. Su huella se pierde en 1960 luego de realizar una gira por Panamá

El cambio de mentalidad

Tal vez, lo más importante en esta nueva visión que se va configurando en el panorama teatral sea el cambio cultural que se experimenta, el cual parece traslucirse especialmente a partir de 1945, cuando por efectos del aumento del ingreso petrolero per capìta, se estructuran nuevas clases sociales con diversas sensibilidades y gustos artísticos, comienzan a incorporarse grupos intelectuales preocupados por la cultura nacional y aparece una clase media trabajadora, hasta ese entonces poco significativa pero que demandará cultura (Morón, 1987, p. 327).

Además, a partir de 1945, comienzan a llegar al país los refugiados de las guerras europeas, de la República española e inmigrantes en general, todos los cuales durante la década siguiente constituirían una población de trescientos cincuenta mil personas, quienes también ayudaron a cambiar el clima

cultural del país. Este es el nuevo universo poblacional en que empieza a desenvolverse la actividad teatral del período estudiado.

Junto a este aspecto, surgen también los problemas que este cambio trajo consigo, como bien lo explica Mannarino (1997) al referirse al tema, en la cual se critica que la "desvirtuación de la esencia nacional ya había comenzado a colaborar con la penetración cultural", desde 1953, cuando "lo snob, la moda, el consumismo, nuevas metas de vida, se afianzaron como distintivos nacionales que hoy permanecen arraigados en toda la población" (Ibid., p.146). Sin embargo, este es realmente el nuevo público del que hablan los estudiosos del teatro reseñados y no la otra audiencia del país rural, de los años veinte o treinta, a que hacía alusión Aníbal Nazoa en 1951, y que consideraba "artesanal, suburbano y sin ubicación histórica" (Cit. por Monasterios, p.45).

Este es el público que, sintiéndose con razón diferente, buscó las formas y contenidos dramáticos que se adaptaran mejor a su modo de pensar, encontrándolas en los dramas de introspección psicológica, tipo Ibsen o Chéjov, o con un Brecht básico, proponiendo obras con estructuras más profundas de problemas, más universalistas, utilizando estéticas dominantes en el todo el mundo en aquellos años, y haciendo aparecer su gusto como el de una "nueva sensibilidad", más refinada y

moderna que hace su aparición también en esta época.

La renovación en el teatro venezolano

En relación con los cambios que ocurren con los autores aparecidos en la bibliografía y con el número de obras nacionales presentadas, es necesario detenerse un poco en su análisis para observar los cambios, algunos también llamados en su tiempo renovaciones, que han ido abriendo este camino hasta llegar a los años actuales del estudio.

De acuerdo con las informaciones que se poseen en el presente, la crítica vislumbra cambios significativos en el panorama de autores nacionales en diversas épocas, algunas muy poco conocidas.

La primera alusión en este sentido es la que señala Giusti (1946) al expresar que "desde el año 1914 implantó con verdadero basamento la mano avezada de nuestro gran autor Leopoldo Ayala Michelena", cuya obra calificada de "humanizada y humanizadota", y que le dio "dignidad y rango" al teatro nacional, tenía como aspiración según las propias palabras de este dramaturgo, "poder llevar al teatro venezolano, primero, por todo el país y luego, salvar la ruta que el Libertador pisó en América Latina" (pp. 57-58)

La obra de Ayala Michelena instaura desde temprano un realismo costumbrista vigorosos, a veces trasladando la realidad cruel y dura, con gran éxito, desde su primera comedia **Emoción**, pasando por **Al dejar las muñecas** que trata sobre la soledad

en la mujer, **Esclavos modernos** sobre el tema del honor o **Dánosle hoy**, sobre el hambre, que lo hicieron resaltar dando la idea de que aparecía una nueva época para el teatro, lo que por lo demás fue corroborado por las expresiones de Casona, luego de leer su obra **Bagazo**, quien expresó: "cómo es posible que con autores como Ayala Michelena, no se haya implantado el teatro venezolano" (Ibid., p. 59).

Otro momento cúspide similar es el que menciona Salas (1967, p. 181), al referirse a la renovación que tendría el teatro criollo en 1924, expresando que en esta temporada el movimiento volvía "con mayor entusiasmo, con más fe en su futuro provisor" porque aparece, aparte de los dramaturgos ya reconocidos -Leo Martínez, Ayala Michelena, Guinand y Eduardo-, una nueva generación de autores dramáticos, algunos de los cuales en esa temporada pusieron en escena sus obras, entre los que se encontraban Luis Churión, Ramón Hurtado, Julio Rosales, Eladio Delgado, Gustavo Parodi, Félix Pacheco, **El honor de la familia** de Jacobo Carriles, **El maestro justo** de Ángel Fuenmayor, **La piel** y **Renunciación** de Pablo Domínguez, **De que los hay los hay** y **Adonde el mal nos lleva** de Guillermo Lavado Izava, y **El general Tabares** de Arturo Santana, entre otros, muchas de cuyas obras reseña esta investigación, otras no han podido ser encontradas.

Luego, en los años treinta el teatro venezolano conocería otro momento relevante cuando en 1933, la

Compañía de Jesús Izquierdo estrenó la comedia **El Puntal** de Víctor Manuel Rivas, de resonante éxito. Las obras que de este novel autor siguieron como **La Zamurada** y **Hombres**, aunque no alcanzaron el mismo éxito, fueron estimadas, y su siguiente pieza, **Antesala** obtuvo el premio del Ateneo de Caracas. Luego, estrenó **El Pueblo**, también gran éxito de público y de crítica, en donde se presentan por primera vez en los escenarios venezolanos escenografías realistas, escena de masas con fisonomía diferente a la individual y en donde el símbolo juega un rol substancial en su estructura dramática.

Estas obras, según Wolfran Dietrich le hacen merecedor al calificativo de "genio". Por su parte, Eduardo Arcila, al analizar **El pueblo**, la ha considerado una obra "base del verdadero teatro-símbolo venezolano", la que para Edoardo Crema, fue "una obra en que lo venezolano tiene ya aspectos universales", comparándola incluso, con la novela **Doña Bárbara** de Gallegos. Por su parte, Maritza de Egileor, considera a esta obra, por el uso del símbolo y síntesis de la vida nacional, "como la mejor de su género producida en Venezuela" (Giusti, 1946, p. 59).

Rivas, junto a otros autores dramáticos fundó en 1942 la Sociedad Amigos del Teatro, en cuyas temporadas incorporó a jóvenes autores que en esta década también fueron considerados renovadores, como Andrés Eloy Blanco, cuya pieza **Abigail** de gran éxito en la época, catalogada como "misterio",

en el sentido de ser "un gran espectáculo desde donde nacen los orígenes del teatro", cuyas representaciones fueron consideradas "gala del teatro universal" (Ibid., p. 60); Aquiles Certad, otro destacado, cuyas obras **Tres maridos al azar**, **Cuando quedamos trece** y **Lo que le faltaba a Eva**, fueron éxitos de público y ésta última pieza considerada "una promesa"; Guillermo Meneses, cuya obra **El marido de Nieves Mármol**, obtuvo el premio Clementina Chacín; Mariano Medina, con su obra **Cara'e santo**; Rodolfo Quintero con **Huanachone**; Leticia Maneiro con **Sangre mestiza**; Francisco Calcaño con **Último mensaje**; y Luis Peraza cuyas obras siempre tuvieron acogida en el público, especialmente **El hombre que se fue**, que desde 1938 se presentaba con inusitada recepción; Eduardo Calcaño, cuyas obras **La casa de arena** y **El polo negativo** se apartan del teatro criollo; además de Ángel Fuenmayor, Eduardo Innes, Manuel Vicente Tinoco y Ramón David León, que serían "los principales autores y obras del resurgimiento" el teatro venezolano en los años cuarenta (Ibid., p. 62).

En este recuento de los autores relevantes de los años cuarenta faltaría agregar también los nombres que aparecen después de la fecha del estudio anterior y que, igualmente, han recibido honores como renovadores, entre los cuales se encontrarían Lucila Palacios, Juan Pablo Sojo, César Rengifo (cuyas obras se comienzan a publicar y a producir a fines de la década del cuarenta) y

Alejandro Lasser, lo cual hace cambiar el panorama descrito anteriormente y muestra otro escenario para comprender la renovación.

El señalamiento de los cambios que se producen con la llegada de los maestros extranjeros a mitad de la década del cuarenta, sin embargo, no está exenta de estar al abrigo de una connotación política. Como lo señala Giusti (1946) en su trabajo, contemporáneo con esta fecha, fue ésta "una época intelectualmente revolucionaria… y, desde luego, son sus repercusiones la modalidad de nuestro teatro actual. El movimiento de renovación de autores y actores que está tomando auge, cristalizará, según el optimismo y decidida acción con que se ha emprendido, en el resurgimiento del arte escénico hasta hacerse sitio definitivo entre las otras manifestaciones de civismo nacional" (p. 57).

Complementando esta perspectiva general de la renovación teatral venezolana, especialmente desde los años treinta, el análisis hecho por otros críticos, como por ejemplo Juan Liscano (cit. por Márquez, 1996), presentan cierta coincidencia con lo expuesto, y quien al analizar el teatro contemporáneo, expresa que lo significativo comenzaría a ocurrir a partir de estos años, luego de 1936:

> Con el advenimiento de un régimen mucho más amplio y liberal despertó la vida teatral con obras de autores como E. Innes, L. Ayala Michelena, Manuel Rivas, E. Calcaño, Luis Peraza, A. Certad, V. Manuel Rivas... Pero la arrancada entusiasta terminó, como se dice popularmente, "en para de

> burro", por falta de un animador principal... Faltaba una infraestructura y un hábito cultural. La Sociedad de Amigos del Teatro se apagó sola (p.76).

El concepto de renovación en el teatro se refiere, fundamentalmente, al rompimiento con remanentes estéticos relevantes, como por ejemplo, con lo moldes estéticos impuestos por el costumbrismo, modernismo o cierto naturalismo. Entre sus atributo se contarían conceptos nuevos, contemporáneos, tanto en contenidos como en composición, que es lo que impulsa la formación de una nueva sensibilidad y el establecimiento de nuevas corrientes dramáticas, a veces experimentales, en la búsqueda de nuevos modelos.

El factor crítico de este cambio es el público que tiende a seguir apegado a representaciones populares, aunque anacrónicas. Porque un teatro renovado, supone también una sociedad renovada. En estricto sentido, esto implicaría reconocer o evidenciar un cambio social que haga posible la renovación y que, por lo tanto, el teatro se pensara en ese nuevo marco social. Esta es, por lo demás, la osadía que se ha planteado siempre el teatro. Por esta razón, el cambio comienza de a poco y reducido a minorías selectas, las más interesadas en este nuevo teatro, que en su repertorio conjuga el estreno de obras nacionales meritorias con reconocidas obras universales, extranjeras. Para tener mayor aceptación en el público los nuevos grupos deben recurrir a

manifiestos, declaraciones o postulados programáticos que los inspiran, selección rigurosa de obras modernas, preocupación por el lenguaje de la puesta en escena, ciclos de conferencias, lecturas de piezas novedosas, concursos, creación de talleres o escuelas de teatro, educación y participación del público, todo lo cual le da cierta formalidad a la renovación, aspecto que nunca se ha exceptuado.

Tal vez, lo más importante sea la voluntad de cambio y superación, el deseo de renovar la dramática nacional y embarcarla en una corriente más universal. En este sentido, no es tan importante la fecha –tabla de salvación para determinar períodos o para identificar corrientes teatrales-, sino más bien buscar las relaciones que pongan de manifiesto el cambio, estudios posibles que se hacen, influencias y límites que les impone su experiencia (por ejemplo, que Juana Sujo y Alberto de Paz llegan con experiencia escénica, que Chalbaud y Curiel fueron discípulos de ellos, o que Costea da a conocer a varios autores nóveles).

En los Estados Unidos la renovación del teatro se produce en los años veinte, cuando comienzan a conocerse las obras de O'Neill, quien adquiere las influencias de Ibsen, de los trágicos griegos, del expresionismo alemán, logrando desarrollar un lenguaje dramático propio, no exento de constantes de su propia cultura, como por ejemplo, con un cierto puritanismo, pero de gran factura y con el perfil de héroes fuertes y emprendedores.

En Latinoamérica, estas renovaciones se producen entre los años treinta y cuarenta, coincidiendo con la fase vanguardista de otros géneros. Tanto en México como en Argentina, esta renovación, que se produce en los años treinta, adquiere características similares, incluyendo las influencias de O'Neill, Pirandello y la dramática hispánica, los mismos que acompañarían las renovaciones de los años cuarenta que se difundieron en el resto del continente, excepto en Venezuela cuya fecha ha permanecido difusa. Algunos críticos del teatro latinoamericano, como Neglia y Ordaz (1980, p. xii), dan a la Sociedad Amigos el Teatro y al Teatro del Pueblo, como los grupos iniciadores de esta renovación y a Rengifo como el autor que la encabezaría.

Lo que parece ser definitivo en una renovación, como señala Barrera (1989) al referirse al modernismo, parece encontrarse en las propuestas subyacentes de las obras y no en sus estructuras, temas o estilos –elementos de la estructura superficial de la obra. En efecto, la búsqueda de contenidos más universales, el compartir ciertos criterios estéticos y manifestar una perspectiva renovadora del hecho teatral resolverían este dilema.

El Primer Festival Nacional de teatro

El Primer Festival de Teatro Venezolano, el 1959, ofreció obras de quince autores y en su cartelera

puede verse la curiosa fusión que significó que todas las tendencias revisadas, estuvieron representadas.

Aquí, definitivamente, se cierra el universo creativo dramático de muchos autores que venían produciendo sus obras activamente desde los años veinte (Ayala Michelena, Eloy Blanco y Uslar Pietri), de los treinta (Rivas), y de los cuarenta (Medina Febres, y Meneses) y, por supuesto, se anuncia la nueva dramaturgia, emergente, que ahora, luego de los prolegómenos que establecería este evento, ya podría denominarse renovada, entre los que se encuentran los de la década del cincuenta: Rengifo con dos obras, Chocrón, Schön, Díaz Sánchez, Berroeta, Francko, Chalbaud y Cabrujas. Atrás, quedaban, para algunos injustamente, el recuerdo de dramaturgos que como Fuenmayor, Innes, Soublette, Peraza, Certad y, especialmente, Guinand y otros que estuvieron en la escena por años aportando su enorme talento.

En cuanto a los grupos y directores, es importante observar cómo en este aspecto también se encuentra fundamentalmente la gente del teatro de los años cuarenta y cincuenta, encontrándose a Pinto dirigiendo El grupo Duende; de Paz y Mateos con Teatro Los caobos y el grupo de la Federación venezolana de teatro; Chalbaud con el grupo Alfil y Teatro nacional popular; Alfonso López con el Teatro popular de Venezuela; Costea con Teatro compás; Carlos Ortiz con el Teatro Cervantes; Luis Peraza con Teatro Emma Soler; Curiel con el Teatro

universitario; Inés Laredo con grupo Sábado; Orsini con el grupo Máscaras; Peterson con el Teatro Ateneo de Caracas; y Alfredo Brandeer con el Teatro La comedia.

La dramaturgia renovada surgiría, a su vez, luego que una veintena de grupos habían desarrollado una importante labor por más de diez años, en función de ampliar las formas de hacer teatro y de entregar interesantes propuestas, aunque éstas no se manifestarían sino hasta 1959.

En estos años se formaron numerosos grupos de teatro, con lo cual comenzaría a concretarse, sistemáticamente, la puesta en escena de nuevos dramaturgos, como por ejemplo, el recuerdo que de Sujo le testimonia Chocrón, "es con Juana Sujo que se comienzan a estrenar nuevos dramaturgos, ...en el Teatro Los Caobos me estrené yo, se estrenó Arturo Uslar Pietri y trabajó gente como Román Chalbaud; de modo que los que íbamos a ser futuros directores, dramaturgos, actores, todos trabajamos en el Teatro Los Caobos" (cit. en Márquez, 1996, p.83), o la evocación de la Sociedad Amigos del Teatro, el Teatro del Pueblo, el Teatro universitario, los grupos Proa, Máscaras, Lara, Asociación Carabobeña y otros.

Este Festival vino precedido por un aspecto organizativo muy importante para un proceso de renovación teatral, cual fue la formación, antes del evento, de la Federación del Teatro Venezolana, la cual no sólo aglutinó a todos los que hacían teatro

entonces, antiguos y nuevos, sino que además, cumplió con la misión tradicional, que toda reforma estética normalmente impone, cual fue la de producir un Manifiesto, con los principios que la inspiran.

En el **Manifiesto del Teatro Venezolano** de 1959, se confirman todas las apreciaciones expresadas con anterioridad, al expresar que:

> Doce años llevamos, los de la nueva generación del teatro venezolano, luchando por imponer un arte moderno, serio y trascendente en nuestro país. Son doce años de esfuerzos sostenidos, en los cuales hemos librado una batalla endemoniada contra el medio y contra nosotros mismos. Hemos tenido que depurarnos y superarnos, y hemos tenido que doblegar los muros de la indiferencia con que al principio era recibido nuestro trabajo. Hoy, al realizar este gran Festival del Teatro Venezolano, hemos finalizado la primera etapa de nuestra labor. Una etapa de construcción, de organización, de canalización.
>
> ... ...
>
> Terminemos parafraseando al padre espiritual del teatro moderno universal, Jacques Copeau: "en esta empresa, a falta de genio, aportaremos un fervor resuelto, una fuerza concentrada, desinterés, paciencia, método, inteligencia y cultura, el amor y la necesidad de las cosas bien hechas.

En efecto, en este **Manifiesto** participaron autores que aunque ya se despedían de los escenarios nacionales, igualmente quisieron ayudar a levantar y a consolidar un proyecto a futuro en el que sabían con certeza que no estaban incluidos y que marca el fin de esta parábola de la relectura del teatro venezolano.

CONCLUSIONES.

La Venezuela de comienzos de siglo XX luce irreconocible a fines de los años cincuenta. Sus cambios han sido tan substanciales y acelerados que no la iguala nación alguna en América Latina. Su imagen en los tiempos de Guzmán o de Gómez, ahora es muy diferente y difícil de imaginar. Su diferencia no sólo se da en términos cuantitativos, sino también en sus valores cualitativos, los que subrayan aún más estos cambios. Por esta razón, será bueno hacer una analogía entre estas dos caras de la moneda del país para entender las transformaciones que ocurrieron y cómo afectarían su teatro.

Aquella Venezuela de principios del siglo XX era rural, no sólo porque carecía de ciudades que pudieran tener una vida cultural activa, sino porque –y esto podría ser más delicado-, mantenía una mentalidad aldeana, poco pulida. En este contexto, heredado del siglo precedente, los militares que llegaron venían del campo, asumían el poder político social y cultural por las armas pero mantenían sus hábitos, conductas, acciones y educación de labriegos rudimentarios, acostumbrados a ordenar como amos de haciendas, sin importarles si éstos eran hombres o seres humanos. Por esto, nunca valoraron la vida de sus conciudadanos, no la respetaron y tampoco les importaba. Ellos nada perdían al exponerlos a quehaceres duros, humillantes, como fueron las tareas del campo, de la construcción de carreteras o

someterlos a cruentas guerras intestinas que se sucedían una a otras.

Al inicio del siglo Caracas no llegaba aún a los noventa mil habitantes, las parroquias tradicionales de la capital como La Pastora o San José, eran zonas rurales y de esparcimiento. El resto del país se encontraba diseminado caóticamente en el interior. En los años sesenta sólo su área metropolitana reunía a dos millones de habitantes. En aquellos años de inicios del período de esta investigación, todo el país llegaba al millón y medio de habitantes y en los años sesenta alcanzaba los diez millones. En los inicios, ni una sola ciudad llegaba a los cincuenta mil habitantes, al fin del período una llega al millón y medio, otra al medio millón y siete que se encontraban entre los cien mil y el medio millón de habitantes. Al inicio, el 90% de la población vivía en el campo y de él obtenía su sustento, al final del estudio esto se había invertido como un reloj de arena, mostrando que en sobre cien ciudades de más de diez mil habitantes reside el 80% de la población venezolana, y esta tendencia continuó acrecentándose.

La capital venezolana era una de las más pequeñas y atrasadas de Latinoamérica. Si se compara con otras populosas como Buenos Aires, Santiago de Chile, Sao Paulo, Montevideo, Lima o Bogotá, Caracas parecía una desventurada aldea, y causaba asombro al venezolano hablar de las metrópolis vecinas y hermanas. Al final, Caracas ha

dejado atrás todo esto, no sólo por el número de habitantes, sino también por su extensión y esplendor.

Pero, además, Venezuela era sumamente pobre. A comienzos de siglo el gasto del Estado no superaba los Bs. 20 millones, teniendo una deuda externa de alrededor de Bs. 50 millones, que para esa época era de grandes proporciones. En los años sesenta, el presupuesto era de Bs. 10.000 millones, y también con una deuda que llegaba a Bs. 5.000 millones, con la diferencia de que ahora ésta no superaba la mitad de los ingresos. Antes la doblaba.

El panorama fue cambiando profundamente. La exportación rural, agrícola o animal, que antes era fundamental para el país ahora es insignificante, aunque su producción ha aumentado, porque ahora el fuerte de las exportaciones es de origen minero. Pero el consumo también lo ha hecho, tanto por su mayor población como por el aumento de sus ingresos.

Estos aspectos serían cruciales en el cambio hacia una mentalidad con otra cultura. En los años sesenta el país ya no es rural, sino todo lo contrario, no vive de su agricultura, sino de su minería, además ha aumentado diez veces su población y otro tanto su poder adquisitivo.

A partir de 1945 esta situación se intensificó debido a las reformas en las leyes que regían sobre la explotación del petróleo, las cuales harían obtener al país una substancial parte de esta riqueza, primero la

mitad y luego porciones mayores que han derramado sobre Venezuela inmensas cantidades de dinero, lo cual le permitió estimular y sostener un desarrollo que la ha llevado a las primeras posiciones de América Latina.

A comienzos del siglo la casi totalidad de la población era analfabeta, sobre un 80%, factor que Gómez se encargó de hacerlo permanecer invariable durante su mandato, cual suerte de regalo educativo y cultural para sus compatriotas. Al final del período, sobre el 80% de la población lee y escribe. De los 10,000 alumnos que cursaban en las escasas escuelas del país, ahora esta cifra superaba el millón y medio. De los 350 estudiantes que estaban en la universidad, ahora subía a un estimado de 125.000. El número de escolares en educación media antes apenas excedía al de la universidad, ahora había unos 350.000, más unos 15.000 en las escuelas normales.

Junto a este contraste debe sumarse a lo anterior el de la penuria económica, la gran mortalidad por las enfermedades endémicas, las secuelas de las guerras civiles, la inestabilidad política, la falta de libertad de pensamiento y los escasos medios de comunicación con el exterior. Todo iba en contra de un desarrollo cultural.

Mirado a la luz de los años que han pasado, fue esta una época ignominiosa y cruel para su cultura, retardando su desarrollo y frenando sus avances, siguiendo como expresara Picón Salas en

1940, “la pequeña receta superficial”. Nada podría explicar y exculpar el atentado que se hace en contra de la cultura de un país. Nadie podría recuperar tantos años de desdén y desamor hacia un pueblo que en su historia ha entregado a los mejores hombres del continente. No basta con la paz y con un remordimiento, que no ha venido desde los responsables de aquella cultura caudilla, militar y autoritaria, para reconciliar a la patria con su cultura. Sus culpables merecen el repudio de los que estudien y reconozcan esta época. Es innecesaria e inoportuna la melancolía de algunos que pretenden justificar estos gobiernos por las obras materiales o de orden que hayan dejado, porque ellas nunca podrían contrapesar el agravio hecho a su cultura, que es irreparable. Es lamentable que el país no tenga una sanción legal para este delito de lesa patria.

Es más, durante todo el siglo XX se podría decir que la sociedad civil nunca ha logrado controlar este extremo militarista. Acuerdos tácitos y silenciosos, en los años posteriores al de este estudio, permitieron la instauración de gobiernos civiles pero fueron estas mismas fuerzas castrenses las que fijaron sus atribuciones y prerrogativas en aquellos regímenes, e incluso definieron lo que era la seguridad, defensa y su misma doctrina rediviva, en 1976, tomada de los modelos autoritarios aplicados en aquellos años en el Cono Sur. Como lo señala lúcidamente la cultura popular y su fuente del saber, que es en donde reside el poder cultural de la

sociedad, esta situación duraría sólo hasta cuando estas esferas dejaran de vivir bien, y entonces las cosas cambiarían. Las cosas cambiaron y se volvieron a escuchar los ruidos de la cultura de los sables.

Esta es la Venezuela de antes y la de ahora -desde los años sesenta-, que ha recorrido esta investigación. Aquí están las realizaciones de los dramaturgos venezolanos. Ya no queda huella de aquella nación atrasada de entonces, una de las más pobres y despobladas del continente. La nación que se abre en los años sesenta estaría asentada también en renovados principios, algunos no conocidos por los venezolanos hasta entonces, como era el de la democracia, porque el nuevo marco ideológico que se abría ante el país garantizaba una maximización del contexto. La era de los Gómez, incluyendo a su sucesión de legatarios que continuaron por una década el modelo y luego a partir de 1948, por el contrario, minimizaron el contexto y dieron a los venezolanos un modo de vida y una cultura estrechos, acorde con las circunstancias que vivieron, pero que no por eso dejó de ser mezquino e innoble.

Si como han expresado muchos intelectuales, el objetivo central del desarrollo de un país debe asegurar la libertad, en su más amplio sentido, la educación y la cultura han tenido en la evolución del teatro nacional una tarea de enormes proporciones, entendiendo como expresó Simón Bolívar, que la educación es la clave de la libertad, y que había que educar para ser libres y para ser buenos ciudadanos.

La contribución de la cultura y el teatro no es exigua en esta aventura de los dramaturgos nacionales, y su función ha sido la de crear la infraestructura básica, fundacional, para que sobre ella pudiera producirse un desarrollo, a pesar de las diferencias que hayan existido en su formulación y de los problemas con que se encontró. Fueron el material con el que se constituyó el teatro moderno. ¿Cuál fue la función del teatro en la Caracas de este tiempo?

El teatro de este período parece ser un fenómeno muy representativo de lo que pudo pasar también en otras artes. Cumplió una importante función en la comunicación y fijación de ideas, sobre todo en la primeras dos décadas, porque en un país en donde sólo el 10% podía leer, el resto no tenía otra alternativa que contemplar o curiosear en el teatro, aunque tuvo su competencia con otros medios que iban desarrollándose. Sobre este aspecto, siempre aflorará la duda sobre si las ideas reveladas en el teatro coincidían o no con las de su sociedad.

Promovió el arte y favoreció a su manera su disfrute. Por la naturaleza de su actividad, estar siempre junto a su audiencia, se insertó como no lo hizo otro en los espacios culturales de esa Venezuela. Por su éxitos fue conocido y admirado. Sus méritos son los que procede examinar de ahora en adelante.

Por estas razones seria dable pensar que el teatro, especialmente en los inicios del siglo, gustó, recibió el favor de amplios sectores de la sociedad, al

que asombró y deslumbró. Es decir, tuvo éxito. El teatro de las corrientes distintas al sainete, igualmente, parece adelantado a su época. Su interés por los sucesos políticos de la época a los cuales no fue indiferente, pero si cauto y discreto, también le sirvieron de aval en su estados de desarrollo inicial. Su centro fue Caracas, y también su preferencia, con pocas posibilidades de moverse a la provincia. Esto le permitió que sectores intelectuales dieran acogida a algunas de sus corrientes dramáticas.

En esta investigación se reconocieron noventa y ocho dramaturgos que con al menos tres obras conocidas, puestas en escena o publicadas, y otros que con menos número de obras distinguidas pudieron tener relevancia en el progreso del teatro, a lo largo de períodos variables, con cambios que subieron o bajaron su número, dependiendo especialmente de los cambios políticos que experimentaron, los cuales son las variaciones normales de un desarrollo que va por exploraciones, proyección y éxitos hasta alcanzar niveles superiores.

El sistema del sainete reunió a una treintena de autores que a lo largo de más de cuatro décadas utilizó el humor, con una perspectiva fresca, liviana, para limpiar la cara fea de una sociedad pobre. Entre estos destacaron Otazo, Ruíz Chapellín, Leal, Fernández y Guinand, en su retórica más tradicional. Leo Martínez, Pimentel, Peraza o Nazoa en su evolución con mayores contenidos críticos y sociales. En esto fue complaciente y contestatario a la vez,

complaciente porque se nutrió de estrategias y se armó bien para apuntar en contra de la desigualdad, la hipocresía y la irresponsabilidad cultural que esa época admitía con códigos burdos. Pero, también fue como una especie de libelo acusador simple y superficial, aunque constante y persistente, crudo y más que real, verás, para exponer y recordarles a todos por siempre que esa Venezuela era de abajo.

De ahí que se piense que este humorismo habría que estudiarlo como se hace con la ideología, sólo que en este caso su lucha era tanto contra la pobreza espiritual como material de la sociedad inducida por ese Estado autoritario, al cual aludía generalmente con eufemismo, aunque en busca de una vida mejor, tal vez utópica en aquel contexto. Pero también fue complaciente con las elites, porque quiso pasar como inadvertido, derivando sus personajes y temas sólo de los sectores bajos de la sociedad, omitiendo a las altas esferas del poder, a las que salvaron de pasar por rubores innecesarios, y a las que fingieron servir. Esta arista del costumbrismo se presenta como un instrumento del poder para afrentar la trivialidad y sus abatidas circunstancias. Tal vez, esto explique la configuración clasista de los sainetes, los estigmas que muestra y su innegable etnocentrismo. Era, en definitiva, como ellos se vieron y vieron a su sociedad en este carrusel que subía y bajaba en la escala social, a pesar de que a ellos les tocó vivir sólo en la bajada. En esta ambivalencia de emociones y

sentimientos, de alegría y tristeza, dejaron una prominente marca en el teatro nacional que no se podrá olvidar.

En la primera década, igualmente, se asoma una manifestación nueva, poco estudiada, muy relacionada con el devenir literario de la época. Esta fue la manifestación modernista en el teatro que ayudó en su desarrollo poético e intelectual, especialmente en dramaturgos como Coll, Benavides, relacionando a sus cultores con otros de géneros y corrientes más avanzados cuyo apogeo se produce entre los años diez al quince y que ya en los años veinte se extinguirá, en gran parte por ser una forma excepcional en el contexto cultural nacional.

Como una isla en este desarrollo aparecerán los dramaturgos de **La alborada** y **La proclama**, Soublette, González, Planchart, Rosales, y Gallegos, quienes con sus propuestas no sólo innovaron en los estilos dramáticos, al producir dramas realistas, nacionales, perfilando personajes nuevos para el teatro nacional, diferentes a los del sainete, sino que también promovieron un mensaje cultural, ético y democrático muy poco reconocido.

El modernismo y las vanguardias de los años veinte, con sus relevantes revistas abrieron también un espacio cultural para un nuevo teatro, influenciado fundamentalmente por el futurismo y por expresiones experimentales de corte poético como la de Andrés Eloy Blanco, o innovador como Uslar Pietri, que aunque no alcanzaron grandes

proporciones, dieron prestigio a la dramaturgia como innovadores y pioneros en el desenvolvimiento del teatro.

La comedia dramática llenará también un gran bloque de no menos de una veintena de dramaturgos que sin problemas llegarían con sus propuestas hasta los años cincuenta, y entre los que destacan Pérez, Innes, Fuenmayor, Ayala Michelena, Domínguez, Pacheco y otros más, muy poco reconocidos.

En los años treinta vendrían ya cambios significativos, como los de Rivas, con su fórmula dramática para revelar la situación del país, cual diagnóstico socioeconómico, o las exploraciones de Rengifo y Domínguez con su teatro definidamente político, así como los propuestas de otros autores como León, Tinoco o como el caso de Doupuy, que traspasa de la radionovela al teatro. En los años cuarenta, esta tendencia se amplía con la inclusión de dramaturgos como Palacios, Otero Silva, Certad, Meneses, Medina, Lasser o Dominici, así como también el drama con temática que abordó el problemas de minorías étnicas, negras, indias o subalternos, todos los cuales ya muestran un teatro en madurez pero carente de algo que les impidió dar ese salto a lo moderno.

Este fue el teatro en esas primeras cuatro décadas del siglo XX. Socialmente, fue elitesco en un período en que pudo no serlo, o al menos no tanto, porque de ahí en adelante toda esta línea dramática que seguiría se iría alejando cada vez más de los

sectores simples y corrientes, algunos sin intención, si bien irremediable, no sólo por la incultura del auditorio de ese período o porque no lo entendieran –lo que pasa en toda época-, sino porque el teatro iba avanzando, maduraba, dejaba ser afición u oficio y se profesionalizaba, ascendía como todo arte que lo puede ver cualquiera, pero al que no lo entienden algunas personas.

Si por una parte se hace elitesco y se aleja del gran público, por otro crece, se prestigia y enriquece –y así es como se entra en la modernidad-, aunque sólo un grupo de personas lo accederá, los efectivamente preocupados por el teatro o por el desarrollo de la cultura. Es un camino estrecho el que tiene que recorrer el teatro, pero transparente y fácil de entender, aunque exigía la preocupación de saber atenderlo. En una nueva lectura de sus textos se manifiestan las simientes de lo moderno, y aunque con fuertes trazos de romanticismo y naturalismo, su interés avanza hacia los aspectos modernos y renovadores. Esto se observa en los temas tratados, en la forma de plantearlos en la escena y en el desarrollo de sus estrategias dramáticas, lo que a alguna de sus obras las hace perecer actuales. Los problemas de la frustración, de la inspección interior o la pasión sentimental femenina, muchos de los cuales pasaron inadvertidos para la audiencia y critica de la época, llevan finalmente a este propósito. Estas obras, muy poco conocida, casi no tuvieron influencia, por no decir que nada, no mereciéndolo, y

por mucho tiempo han permanecido al margen de su estudio.

La llegada de los maestros cambiará las cosas y se podrá dar el esperado salto, tutelados por Jouvet, de Paz y Mateos, Gómez Obregón, Laredo, Sujo, Peterson, Petronne, Korn y Uriarte, Magariños, Alvarez y Martínez, Costea y Gorostiza, surgirá una dramaturgia en los años cincuenta que sumada, especialmente a la de del cuarenta, correría la página del teatro. También, durante la renovación, en los años cincuenta, sería posible distinguir la llegada de dramaturgos como Chalbaud, Berroeta, Cabrujas, Díaz Sánchez, Dominici, Gramcko, Uslar Pietri en su segunda etapa, Schön, Rial, Lerner, Chocrón y Pinto, todos los cuales escribirían inestimables dramas en las décadas siguientes. No sin razón, el maestro Peterson ha dicho que de los años cincuenta al setenta fueron la "época dorada" del teatro venezolano y de la nueva clase media.

Estos son los que conformarían las generaciones renovadas que producen el teatro moderno que se esperaba. Junto a una veintena de grupos surgidos al amparo de maestros y discípulos, se fue conformando un ambiente teatral diferente, auspicioso, dándose un cambio en la mentalidad cultural de la sociedad y una organización para promover el Primer Festival Nacional de Teatro, encuentro de estas corrientes y ruptura con el pasado que de ahora en adelante quedarán en el recuerdo y en el consabido olvido.

Si esta relectura del teatro ha sido una idea provocativa lo es porque intenta ayudar a buscar una reflexión sagaz, cercana a lo que pudo ser este drama tan poco estudiado e informado. De todas formas, en el rango de opciones que la podrían explicar, ésta al ser una de las primeras, abre las puertas del debate y está sujeta a error. Sin embargo, esta investigación ha deseado ser lo opuesto a aquello y en eso reside su excelsitud. En definitiva, se puso al servicio de la búsqueda de la verdad y de la libertad.

De ahora en adelante se tiene la esperanza que se recuerde mejor y se lea y relea más a estos dramaturgos. No con el afán indefinible de buscar un padre para el teatro moderno venezolano, dramaturgo ilustre como lo son todos, sino con el deseo de que sea grato y estimulante recordarlos, que las propuestas dramáticas de estos dramaturgos les sean interesantes, y que desde la soledad del tiempo pasado acompañen a un lector o espectador como lo hace un buen compañero, porque así lo han sido ellos para el teatro moderno. Esa es la lección.

Entre estos dramaturgos se encuentra, tal vez, lo más valioso del teatro que se ha heredado, algunos en sus avanzadas del naturalismo, muchos con el realismo, otros de factura delicada, algunos siguieron la huella de las leyendas y los mitos nacionales, otros lo étnico o lo histórico, lo social o lo épico, y todos conformaron lo que podría denominarse una madriguera para el acervo dramático del teatro moderno venezolano.

Los años cuarenta son los que comienzan a cambiarle el rostro al teatro venezolano, surgiendo un nuevo panorama teatral. La llegada de los maestros más las incursiones de los autores de esa época a los que ayudaron los primeros, pusieron en primer plano las escuelas de formación, llevaron a escena nuevos grupos independientes, nuevos autores, siempre a la espera de un país aletargado, hasta que a mitad de la década se desencadena el cambio político más drástico de este período, se deja atrás para siempre el legado gomecista y comienza a establecerse la cultura de una nueva Venezuela que se anuncia y que tendrá finalmente su despertar a finales de la década siguiente, la del cincuenta.

Se podría decir que aquí es indiscutiblemente la contemporaneidad, y como ha subrayado Bajtin al referirse al desarrollo de la novela, ésta sólo pudo realizarse al pasar la cultura europea "de un estado semipatriarcal aislado y perdido a otras nuevas condiciones internacionales de vínculos y relaciones interlingüísticas", condiciones que en Venezuela sólo se crearían a partir de los cambios de 1945 -interrumpido mas no retardado-, porque como ya se ha visto, y siguiendo el pensamiento de este autor, la visión artística e ideológica fueron por primera vez historia. Esta sería la primera vez en que la sociedad venezolana sale al escenario de la historia y el teatro adquiere su propia visión en el país, heredero de una augusta tradición y responsable de su propio futuro.

El sentido y significado de la renovación debe verse en este contexto, más o menos preciso y rezagado en el tiempo. El proceso de renovación recorrió varios estados, necesarios para llegar a este resultado. Primero, como crítica al olvidado pasado que intentaban superar, luego en su diálogo con otras corrientes que ayudaron a formar su propia autoconciencia y autorreflexión sobre el camino a seguir y en la que los maestros contribuyeron con mucho, también el cambiante contexto contribuyó a ampliar su visión del teatro, y al final, el esquema de organización que se dieron –la Federación Venezolana de Teatro-, que le otorgó una estructura institucional.

Igualmente, se debe apreciar la presencia de una nueva audiencia, producto de los consecuentes cambios culturales que experimentó el país, más la aparición de un nutrido grupos de autores y obras nacionales, y la adopción de un estilo universal en sus dramas, todo lo cual quedó patente en la Declaración de la renovación de 1959, en ocasión del Primer Festival del Teatro Venezolano. Claro está que hubo intentos anteriores de renovación en los cuales es posible reconocer algunos de estos factores, pero ninguna siguió con tanto apego estos lineamientos como la del movimiento que se inició en los años cuarenta y que efectivamente produjo el ansiado cambio.

Los estudios sobre las culturas han determinado diferentes grados en la evolución,

estancamiento o decadencia de sus manifestaciones artísticas según sea su relación con la aceptación que tengan dentro de la complejidad de una sociedad. Siguiendo el pensamiento de Williams (1977, p. 122) sobre esta materia, en las sociedades de una época –se refiere a la contemporánea, en especial-, conviven diferentes movimientos con diversos grados de progresión, creando espacios culturales para su desarrollo, lo que aplicado al movimiento de la renovación teatral en Venezuela correspondería a la categoría que denomina emergente, vale decir, una cultura que surgen exponiendo nuevos significados y valores, proponiendo nuevas prácticas.

En cambio el costumbrismo, en retirada, correspondería a la categoría que denomina residual, con estilos o elementos del pasado, aunque pueden mantenerse por algún tiempo activo en el proceso cultural antes de desvanecerse. La tradición correspondería al tipo denominado arcaico y la categoría de dominante, la última descrita, sería aplicable al teatro moderno que se consagra luego, en los años sesenta y que se transformará en hegemónico. Lo que interesa realmente, es entender que la cultura emergente se diferencia de la dominante y de la residual en que sus propuestas son nuevas, aunque puedan ser adaptaciones de otras, pudiendo existir también elementos de las anteriores bajo una forma pre-emergente, lo cual explica el protagonismo de la cultura en la sociedad y los efectos que éste tiene en su desarrollo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo D. Mibelis (1993), **Horacio Peterson. Memoria de un sueño**. Caracas. Fundarte.

Alemán, Carmen Elena, "Prólogo", en: H. Soublette (1986), **Escritos.**

Alcibíades, Mirla (1995), *El Cojo Ilustrado* en el proceso de la modernidad en Venezuela. Trabajo de Grado. Maestría en Literatura Latinoamericana. Caracas, Universidad Simón Bolívar.

-------- (1989), "Presencia y permanencia de *El Cojo ilustrado*". Suplemento Cultural de Ultimas Noticias, 26 de febrero, pp. 10-11.

Althousser, Louis (1971), Bennet, Tony (1981), **Popular Culture: Themes and Issues**. Milton Keynes, Open University Press.

Alvarado, Morella (2001), "Del Mont Gaudi al Valle del Ávila. Obra dramática de Uslar Pietri-1927/28", **Extramuros** 15, pp.227-247.

Anónimo (1964). **La restauración liberal, el ejército y la escuadra** (1902). Caracas, Boletín del archivo histórico de Miraflores No. 31, Año 6.

Anzola Edgard. J. (1911), **Por la patria y el hogar**, Caracas, Imp. El Cojo.

Altez, Rogelio (2000), "Desastres y conocimiento", en: José A. Rodríguez (comp.). **Visiones del oficio**, pp. 453-474.

Aranda, Sergio (1977), **La economía venezolana**, Bogotá, Siglo XXI.

Araujo, Orlando (1962), **Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos**. Caracas, Min. de Esucación.

Arcila, Eduardo (1974), **Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974**. Caracas, Min de Obras Públicas.

Arredondo, Belkis (1997), Elizabeth Schön o El intervalo del acróbata, Ensayo para la Cátedra Proceso a la dramaturgia venezolana. Maestría de Literatura venezolana, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Arróm, José Juan (1945), "En torno al teatro venezolano" **Revista Nacional de Cultura** 48 (1945):3-10.

Ascanio R., Asdrúbal (1982), El teatro de Leopoldo Ayala Michelena. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

Asturias, M. Angel. (1988), "El día azul", en: A. Segale. (ed.), **Miguel Angel Asturias. París 1924-1933**. Periodismo y creación literaria. Tomo 1. Univ. de París X. Madrid, Gráfica Muriel, p.408.

Ayala Michelena, Leopoldo (1917), "Etopeya", **Venezuela Contemporánea**, No. 5.

------- (1950), **Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena**, Caracas, El creyón,

Azor Hernández (1980), Y. "Conversando con César Rengifo" **Conjunto** Nº43, pp. 31-35.

Azparren Giménez, Leonardo (1967), **El teatro venezolano**, Caracas, Inciba

------- (1979), **El teatro venezolano y otros teatros**, Caracas, Monte Avila.

------- (1980), "Las mariposas de la oscuridad", El Nacional (Caracas). Diciembre, p.E-2.

------- (1992), "El teatro en Venezuela: una historia par ser construida", **Revista Nacional de Cultura** No.285(1992). 179-198.

------- (1994), **La máscara y la realidad**, Caracas, Fundarte.

------- (1996a), "El teatro en la cultura de Venezuela", **Historia mínima**. Caracas. Fundación Trabajadores de Lagoven-Trópikos.

------- (1996), Documentos para la historia del teatro en Venezuela, Caracas. Monte Ávila.

------- (1997), **El teatro en Venezuela**. **Ensayos históricos**, Caracas, Alfadil.

------- (2000), Nuevo teatro y contenido social. Tres dramaturgos venezolanos de los años sesenta. Trabajo de Grado. Maestría Teatro latinoamericano, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Barrera Linares, Luis (1998), "Ibañez-Chirinos:¡pesimistas tremblad!" Papel Literario (El Nacional), 1º de Marzo, p.2.

------- (2000), **Discurso y literatura.** Introducción a la narratología. Caracas, Fac.Humanidaes y Educación, Com. de Est. de Postgrado.

Bajtin. Mijaíl (1968). **Rabelais and his world**. UK, Cambridge, MIT press.

Barnola Pedro P (1945), **Estudios crítico-literarios,** Caracas, Impresores Unidos.

Barthes, Roland (1977), (1973). **Mythologies**. London, Paladin.

-------- (1975), **The pleasure of the text**. New York, Hill Wang.

------- (1977), **Image-Music-Text**. London, Fontana.

Barrios, Alba Lía. (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, pp.20-141.

Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. **Dramaturgia venezolana de siglo XX.** Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.

Bata L., Mónico y González G., María Alejandra (1996). Luis Peraza: hombre de teatro. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

Bauder, Moisés (1917), **Humanidad**, Caracas, Ed. El Cojo.

Belrose, Maurice (1999), La época Modernista en Venezuela (1888-1925). Caracas, Monte Ávila.

------- (1999a). "El criollismo en Venezuela: literatura e identidad nacional". R**evista Núcleo** No.16, pp. 115-126.

Bennet, Tony (1981), **Popular Culture: Themes and Issues**. Milton Keynes. Open Univ. Press.

Betancourt, Rómulo (1969), **Venezuela política y petróleo**, Bogotá Edic. Tercer mundo.

Bianchi, José (2000), **De macros, códigos de barras, polisemias y ambiguedades.** Valencia (Venezuela), Univ. de Carabobo, Dir. de Cultura.

Bilbao, Alicia (1989), "El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización" Suplemento Cultural de Ultimas Noticias, 26 de febrero, pp. 4-5.

Blanco, Luis Felipe (1997), **El hombre cordial. Andrés Eloy Blanco**, Caracas. Fundación Banco Provincial.

Blanco, Andrés Eloy. (1960a). **Tierras que me oyeron**. Venezuela, Ed. Cordillera.

_____ (1960b). **La Juanbimbada**. Venezuela, Editorial Cordillera

_____ (1960c). **Teatro.** Venezuela, Editorial Cordillera

_____ (1960d). **El árbol de la noche alegre**. Venezuela, Editorial Cordillera.

_____ (1997). **Obras de teatro inéditas**. Comisión Especial del Senado de la República para el Centenario del Nacimiento de Andrés Eloy Blanco. Caracas, Talleres Gráficos del Congreso de la República.

Bolet Peraza, Nicanor (1953). **Selección literaria y periodística**. Línea Aeropostal venezolana.

Boletín del archivo histórico de Miraflores (1984), "Índice de los primeros 100 números del Boletín histórico de Miraflores", Caracas, Imprenta nacional.

Briceño Picón, A. (1904), **4 Obras**, Paris, Ed. Viuda Ch. Bouret.

Britto García, Luis (1997).“Andrés Eloy Blanco, populista y utopista“. El Nacional (Caracas), 7 de diciembre de 1997, p. C-2.

Bravo-Elizondo, Pedro (1981), “César Rengifo, 1915-1980”. **Latin American Theater Review (LATR)** 14/2(1981):26.

Caracas Cuatricentenario (1966), Caracas, Ed. de Planos, Mobil de Venezuela.

Carrera, Liduvina (2001), “La estética modernista en la dramaturgia de **El Cojo Ilustrado”**, **Boletín Universitario de Letras** (CIILL, UCAB) No. 6, pp.105-139.

Carrillo, Gerardo (1994), Aproximación a la obra dramática de Guillermo Meneses. Ensayo para Cátedra de Teatro latinoamericano, Maestría de Teatro Latinoamericano, Fac. de Humanidades y Educación.

Castillo, Susana (1980), **El desarraigo en el teatro venezolano**, Caracas. Ateneo.

CELARG (1979), **Relectura de Rómulo Gallegos**. XIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Caracas, CELARG.

------- (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada.** Caracas. CELARG-Biblioteca de autores tachirenses.

------- Certad, Aquiles (1943), **Lo que le faltaba a Eva**, Caracas, Ed. Élite.

------- (1943), **Cuando quedamos trece**, Caracas, Ed. Cecilio Acosta.

Chalbaud, Román (1967), "Notas", en: **400 años de valores teatrales**. Caracas. Círculo Musical.

------- (1967a), "Alberto de Paz y Mateos", **Revista Nuevo Grupo**.

Chesney Lawrence, Luis (1983), Socialismo 1933-1983 cincuenta, Caracas, Informe técnico, Manuscrito.

------- (1987), **El teatro popular en América Latina**. Caracas: CELCIT. Cuadernos de Investigación Nº 25.

------- (1990), **Balance de la creación colectiva en América Latina**. Caracas. CELCIT, Cuadernos de Investigación Nº 34.

------- (1999), "Análisis conceptual para una lectura transdisciplinaria del teatro". **Memoria del II Encuentro por una lectura transdisciplinaria del texto literario**. Valencia (Edo. Carabobo), Universidad de Carabobo, 30 de Octubre al 3 de Noviembre 1999. Valencia, Dirección de Cultura, Octubre, pp. 183-190.

------- (2000a), "Grupos UCV y Sábado. Dos teatros universitarios venezolanos, 2° Congreso Iberoamericano de Teatro Universitario, Universidad Autónoma de Chihuahua (México), 28 de Noviembre al 2 de Diciembre.

------- (2000), "La dramaturgia venezolana hasta mitad del siglo XX". XXV Simposio de docentes e investigadores de literatura venezolana (Porlamar, Edo. Nueva Esparta, 4-8 Junio, 1999), Caracas, Edic. Univ. Nacional Abierta.

------- (2001), "Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo", VII Jornadas de investigacion de la Facultad Humanidades y Educacion. Caracas, 4 al 8 de junio.

------- (2003), Entrevista con José A. Rial, 15-6-03.

Chocrón Isaac (1978, 1981), **Tres fechas claves del teatro venezolano contemporáneo**, Caracas, Fundarte.

------- (1988), "Antes de que me olvide". El Nacional, 3 de Agosto, Cuerpo 5, p. 140.

Churión, Juan José (1924, 1991). **El teatro en Caracas**. Ediciones ITI., 137 p.

CONAC (1995), **Artistas visuales: hombres de teatro (1950-95)**. Cita a A. Boulton en p. 19.

Consalvi, Simón Alberto (2000a), "Reflexión para xenófobos", El Nacional 15 de Octubre, p. H-3.

-------- (2000), "A la historia hay que trajinarla", El Nacional, 7 de Mayo, p. C-16.

-------- (2001), "Mariano Picón Salas: el gran humanista venezolano del siglo XX", **Akademos** Nº 1, pp.7-34.

Coronado N., Leida (1999), La dramaturgia de Pedro Berroeta, Caracas. Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

Curiel, Nicolás (2000). Entrevista con el autor el 4 de Junio, 2000. Video.

Dávila, Luis Ricardo (1999), "Los intelectuales venezolanos y el despertar de la conciencia nacional entre 1928 y 1935", Caracas, **Revista Tharsis** Nº 5/6, pp. 156-170.

Delgado Díaz, Nury (1996), "El teatro infantil venezolano tras bastidores (apuntes para su historia), en: Florangel Gómez et al, **Anatomía de un Chichón**, cuerpo y alma de un grupo de teatro. Caracas, Univ. Central de Venezuela, Dirección de Cultura.

de la Plaza, Ramón (1883, 1977), **Ensayos sobre arte en Venezuela**, Caracas. Imprenta Nacional.

de Marinis, Marco (1987), **El nuevo teatro. 1947-1970**. Italia, Bompiani.

--------- (1990), "La semiótica y las posibilidades de una nueva teatrología", en F. de Toro (ed) **Semiótica y teatro latinoamericano**, Bs. As. Galerna, pp. 43-40.

-------- (1992), "En torno a algunos tabúes de la semiótica teatralën: Peter Roster y Mario Rojas (ed), **De la colonia a la postmodernidad, teoría teatral y crítica sobre teatro**

latinoamericano. Bs. As., Galerna-IITCT, pp.329-333.

-------- (1982). **Semiótica del teatro**. Milán: Bompiani.

de Paz y Mateos, Alberto (1950), "Detrás del telón. ¿Quiénes hacen el teatro en Venezuela?", **El Farol** No. 131, p. 9.

------- (1965), "¿En qué estado está el teatro Venezuela?", **Revista Nacional de Cultura** Nº 171, pp. 95-99.

de Toro, Fernando (1987). **Semiótica del teatro**. Galerna.

--------- (1999), **Intersecciones: ensayos sobre teatro.** Madrid, Iberoamericana.

--------- y Portl, Klaus (1996), **Variaciones sobre el teatro latinoamericano.** Madrid, Iberoamericana.

--------- y de Toro, Alfonso (1993), **Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano.** Alemania, Vervuert Verlag.

--------- (ed) (1990), **Semiótica y teatro latinoamericano**, Bs. As. Galerna, pp. 43- 40.

-------- (1995). **Theatre semiotics.** Text and stagin in modern theatre. Frankfurt, Vervuert.

de Torrealba, Aura y de Silva N. (1995), **El salto atrás** de Leoncio Martínez: una forma eufemística

de protesta. Caracas, Trabajo de investigación. Cátedra de Teatro Venezolano. Maestría en Literatura Latinoamericana, UPEL.

Díaz Sánchez, Ramón (1966), "El cambiante rostro de Caracas". En: **Caracas Cuatricentenario**, Caracas, Ed. de Plano de Mobil de Venezuela.

Díaz, Raúl (1975), "Rómulo Gallegos. Bio-bibliografía" **Revista Araisa** (Anuario del CELARG), pp. 393-406.

Dominici, Pedro C. (1949-51), **Teatro**, Bs. As., Talleres J. Pellegrini. 3 vol. Vol 1 (1949) contiene sus llamadas "obras cerebrales", **El hombre y la casa**. El Vol. 2 (1950), denominado "obras de corazón", contiene las comedias **Vernus**, **Angélica** y **La Jaula**; y Vol. 3 (1951), contiene **Amor rojo**.

Domínguez, Raúl (1947), "Raúl Domínguez, autor y actor del Teatro del pueblo". **Revista Elite**, p.51.

------- (1968), **La muerte de las brujas.** Cantata para la liberación nacional. Manusc. del autor.

Espinoza, D. Carlos (1975),"Entrevista con César Rengifo",**Conjunto** Nº 26: 69-82.

Feo Calcaño, Guillermo (1958). "Quince años de teatro", El Nacional, 3-Agosto p. 94-95.

-------- (1955), s/título, Diario El Nacional, 17-Julio.

Ferrari, Miguel (1997), Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo. Tesis de grado, Caracas, Inst. Univ. de Teatro.

Filotov R., Igor (1984), El teatro y los medios impresos en Caracas entre 1948 y 1958. Trabajo de grado, Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social.

Flores, Efraín (2001), El teatro de Leoncio Barrios, Tesis de grado. Univ. Central de Venezuela, Escuela de Artes.

Fuenmayor, Ángel (1912). **Gesta Magna**. Caraca Tipografía El Cojo.

Fuentes, Marcos (1998), "Arturo Uslar Pietri, de profesión: autor" **Revista SACVEN** (Sociedad de autores y compositores de Venezuela), p.12-13.

Galindo Dunia (1989), Cartelera teatral caraqueña, 1958-1983. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

Gálvez A., Marina (1988). **El teatro hispanoamericano**. Madrid, Taurus.

Gallegos, Rómulo (s/f), **Reinaldo Solar**, Lima, 3er Festival del libro venezolano.

------- (1959), **El milagro del año**, Madrid, Edime, pp. 1215-1300.

------- (1959), **El motor**, Madrid, Edime, pp. 1301-1363.

------ (1919/12?), **Los ídolos**, Manuscrito fotocopiado del autor.

Garnica, Ercilia (2002), "El lado humano de la historia" El Nacional 13 de Julio, p. C1.

Gómez Florangel et al (1996), **Anatomía de un Chichón**, cuerpo y alma de un grupo de teatro. Caracas, Univ. Central de Venezuela, Dirección de Cultura.

Giusti, Rosa Celina (1946), "Estudio histórico-literario del teatro venezolano en el siglo XIX y apreciación de su actualidad", **Revista del Liceo Andrés Bello**, Nº 2, pp. 34-63.

González, Beatriz (1987), "La relación entre crítica e historia literaria en América Latina: una proposición", **Critique et histoire littéraires** 1 (Université Paul Valéry).

González, J. M. (1930), **Trilogía**. Cdad. Bolívar, Ed. Astrea.

González Piña, Rubén (1949), "Alejandro Lasser. **Catón de Utica**", **Revista Cultura Universitaria** Nº 13, pp. 128-29.

González R., Salustio (1909?), **Ferrer** (nombre supuesto para obra desaparecida) en: s/a (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada.** Caracas. CELARG-Biblioteca de autores tachirenses, pp. 3-24.

-------- (1910), **Mientras descansa** (drama alteico en un acto), **El Cojo ilustrado** No. 434(15-01-1910):54-57.

Gradowska, Anna (1999), El otoño de la Edad Moderna. Trabajo de ascenso. Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes.

Gramcko, Ida (1955), **Teatro**, Madrid, Aguilar.

--------- (1961), **Teatro**, Caracas, Min de Educación.

Gramsci, Antonio (1982), **Cuadernos de la cárcel** (Edición crítica de Valentino Gerratana), Cuaderno 11, 1932-33), México, Era, pp. 285-317.

Grases, Pedro (1972), "Julio Planchart", en: J. Planchart, **Temas críticos**, Caracas, Presidencia de la República, pp. 9-29.

-------- (1944), **En el cincuentenario de *Cosmópolis***. Selección de artículos doctrinales. Caracas, Edic. del Instituto Pedagógico Nacional.

------- (2001), Entrevista personal en Caracas, de fecha 30 de Septiembre, 1999.

Guerrero M., Fernando (1962), **Teatro y gente del teatro del Zulia**, Maracaibo. Ediciones de la Universidad del Zulia.

Guevara N., Eliécer (2001), "Teatro venezolano de los años 50. Pedro César Dominici: **Amor rojo** (El

drama de las multitudes), **Revista Dramateatro** Nº5; www.dramateatro.arts.ve (20-01-03).

Guinand, Rafael (1932), "Entrevista" El Universal, 1º de Diciembre, pp.58-59.

------- (1978), **Apuntes para que no se pierda una memoria**, Caracas. Gobernación Distrito Federal.

Hébrard, Veronique (2001), "Alteridad e historia durante la guerra civil venezolana a través de las prácticas musicales y de la canción patriótica (1812-1823)". **Escritos en arte, estética y cultura**, No. 13, pp.27-49.

Hernández, Gleider (1979), **Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas e I. Chocrón**. Caracas: Ed. El Nuevo Grupo.

Hernández, Luis Guillermo (1989). **Bibliografía general del teatro en el Zulia**. Maracaibo, Universidad del Zulia, Soc. Dramática de Maracaibo, 24 p.

Hernández, M. Isabel (1995), El teatro de Aquiles Certad, Tesis de grado. Univ. Central de Venezuela, Esc. de Artes.

Hernández, Ramón (1980), "César Rengifo: sufrimos una tormenta de lodo y detritus", El Nacional (Caracas), 8-Junio, p. C-1.

Hernández Piñero, María Isabel (1999), La obra teatral de Aquiles Certad. Caracas, Trabajo de grado, Escuela de Artes, Univ. Central de Venezuela.

Hirshbein, Cesia (1978), **Hemerografía venezolana, 189-1930**. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

I Festival Nacional de Teatro (1959), **Programa**. Caracas, Ediciones Pro-Venezuela y Ateneo de Caracas.

Izaguirre, Rodolfo (1986), "Gallegos y el cine", en: Isaac Pardo y Oscar Sambrano U. (coord., 1986). **Rómulo Gallegos. Multivisión**. Caracas. Ed. de la Presidencia de la República.

Jauss, H. (1989)."Estética de la percepción y comunicación literaria" **Espacio** 3(5):21-32.

Johnson, Richard (1983), "What Is Cultural Studies?", Research Paper of the Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham Ed.

King, Marita (1987), **Román Chalbaud, poesía magia y revolución**, Caracas. Monte Ávila.

Korn. Guillermo (1979), **Teatro en Caracas**, Caracas, Ed. Casuz.

La Proclama (1910). Semanario de combate. En: CELARG (1998). **Salustio González y la generación de La Alborada**, Caracas, Celarg-Biblioteca de autores techirenses.

Laredo, Inés (2000). Entrevista con el autor el 11 de Agosto, 2000. Video.

La restauración liberal, el ejército y la escuadra (1902). Farsa. Caracas, **Boletín del archivo histórico de Miraflores** No. 31, Año 6 (1964).

Lasser, Alejandro (1990), **La entrega de Miranda**, Caracas, Ed. Lisbona.

Lhaya, Pedro (1955), "Juan Pablo Sojo. Pasión y acento de su tierra. **Revista El farol** Nº160, pp. 38-41.

Liscano, Juan (1944), "Apuntes sobre la vida y obra de Simón Barceló", **Revista Nacional de Cultura** No. 44(1944): 40-51.

-------- (1973), **Panorama de la literatura venezolana**, Caracas, Ed. de O. E. A.

-------- (1976), "Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años", en: Velásquez, Ramón J. Et al. (1976), **Venezuela moderna. 1926-1976.** Caracas, Fundación E. Mendoza.

Loreto, Edgard (2001). El teatro de Ángel Fuenmayor. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

Lovera de Sola, Rafael J. (1996), "Los pasos vitales de Andrés Eloy Blanco", en: R. J. Lovera de Sola et al., **Andrés Eloy Blanco**. Escritos biográficos. Caracas, Ed. Centauro.

Luque, Guillermo (1994), **La llama en el carbón**. Caracas, Ed. de APUCV.

Luzuriaga, G. (1978), **Popular Theater for Social Change**. Los Angeles: UCLA.

Machado, Arlette (1982), **Asedio a Guillermo Meneses**. Caracas, Monte Ávila.

Mannarino, Carmen (1997), "Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento", A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre. **Dramaturgia venezolana del siglo XX**.Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, pp.143-320.

Mar-Molinero, Cecilio (1999). Comunicación personal de 12-03-1999.

Márquez, Carlos (1996).**Juana Sujo**. Impulsora del teatro venezolano. Caracas, Fundarte.

Martínez, Gabriel (1981), **Palabras del teatro**, Caracas, Servicio gráfico editorial.

Martínez, Leoncio (1927). "El teatro venezolano, la vulgaridad y yo", **Fantoches** No. 200 (25-Mayo), p. 4.

-------- (1934). "Prólogo", En: Leopoldo Ayala Michelena (1950), **Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena**, Caracas, El creyón, 430 p.

Medina R., Arístides (2000), "Teoría, fuentes y método en historia regiona", en: José A. Rodríguez (comp.), **Visiones del oficio**, pp. 111-132.

Medina, José R. (1963), "Prólogo", en: J. Rosales (1963), **Cuatro novelas cortas**, pp. IX-LXI.

Méndez, Rosalba (1988), "Gómez, ¿un período histórico?, en: E. Pino I. (1988). **Juan Vicente Gómez y su época**, Caracas, Monte Ávila editores.

Meneses, Guillermo (1943), **El marido de Nieves Mármol**, Caracas, Ed. Élite.

-------- (1948), **La cita de la señora**, Rev. El Farol No. CVII, s/p.

-------- (1948), **La invitación**, **Rev. Élite**.

Miliani, Domingo (1985), **Tríptico cultural venezolano**, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Misle, Carlos E. (1967), **Corazón y pulso de Caracas**. Materiales para el estudio de la historia de Caracas, 1567-1967. Caracas, Biblioteca Cuatricentenario de Caraas.

------- "Guinand, Saavedra e Izquierdo", en: Círculo Musical, **Teatro venezolano**, pp.8-11.

Monaldi, Francisco (2002), "Nuevo paradigma petrolero salvará al país", El Nacional, 31 de Marzo, p. E-4

Moncayo, Berta (2001). Entrevista personal de fecha 20 de Julio.

Monasterios, Rubén (1969), "Datos insólitos de la obra de Rómulo Gallegos" **Revista Nacional de la Cultura** Nº 188, pp. 20-22.

-------- (1971), **La miel y el veneno**, Caracas, Dir. de Cultra, Univ. de Carabobo.

-------- (1975), **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Avila.

-------- (1986), "Rómulo Gallegos, el dramaturgo", en: I. Pardo y O. Sambrano U. (1986), **multivisión**, pp. 281- 297.

-------- (1990). **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Ávila. 2ª edición.

-------- (1997b)."El teatro recobrado de Andrés Eloy Blanco", en: Andrés Eloy Blanco (1997). **Obras de teatro inéditas**. Com. Especial del Senado de la República para el Centenario del Nacimiento de Andrés Eloy Blanco. Caracas, Talleres Gráficos del Congreso de la República, 1997.

------- (1997a), "Andrés Eloy ignorado", El Nacional, 26 de octubre de 1997, p. C-2.

Monte Ávila editores (1994), **Catálogo**. Caracas, Monte Ávila.

-------- (2002). **Catálogo**. Caracas, Monte Ávila.

Montilla, R. (1960). "Prólogo" en: Andrés Eloy Blanco (1960b). **La Juanbimbada.** Venezuela, Editorial Cordillera

Morín, Edgar (1983), **El método: la vida de la vida**, Madrid, Cátedra.

Morón, G. (1987). **Historia de Venezuela**. Volumen 5. Caracas: Ed. Britannica.

Moros, Nidia (1998), Historia el grupo Experimental Máscaras. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.

Nazoa, Aquiles (1978). **Obras Completas**. Teatro. Tomo I, Vol.1. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Neglia, Erminio y Ordaz, Luis (1980), **Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo**, USA, Center for Latin American Studies, Arizona State Univ.

Nieto, Claudia (1999), La dramaturgia de Víctor Manuel Rivas. Trabajo de grado. Escuela de Artes. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Ochoa B. Santiago (2000), "¿Héores o traidores?", El Nacional, 15 de Octubre, p. A-4.

Olavarría, Jorge (2000), "La destrucción de las Fuerzas Armadas". El Nacional, 16 de Enero, p. H-6.

-------- "Un caso de resistencia civil", El Nacional, 7 de Mayo, p. H-6.

Orsini, Humberto (1952), "**El precipicio**", **Revista Cultura Universitaria**, No. 42, pp.76-91, 141.

Otazo**,** Rafael (1940), **Un diputado Nuevo**. Revista Elite, Caracas. Nº 778 (31 de Agosto), p.28.

Otero Silva, Miguel y A. Eloy Blanco (1942), **Venezuela güele a oro**, Caracas, Cooperativa de Artes Gráficas.

-------- (1962), **Sinfonías tontas**, Caracas, Casa del Escritor.

-------- (1976), **Obra humorística completa**, Caracas, Seix Barral.

-------- (1983), **Tiempo de hablar**. Caracas, Academia Nacional de la Historia.

Osorio, Nelson (1982), **El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina**. Caracas, CELARG.

-------- (1988), **Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana**. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Palacios, Lucila (1943), **La gran serpiente**, Caracas, Ed. Elite.

Pardo, Isaac y Sambrano U. Oscar (coord., 1986), **Rómulo Gallegos, Multivisión**. Caracas, Ed. de la Presidencia de la República.

Paternina, R. Zoila (1993),"La proyección del discurso plástico en la escritura escénica de César Rengifo". Tesis de Magister en Literatura Latinoamericana. Univ. Pedagógica Experimental Libertador (UPEL).

Pavis, Patrice (1987), "La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización" **Revista Discurso** No.1, pp. 27-54.

Peraza, Luis (1940), **El hombre que se fue**. Caracas, Ed. Condor.

-------- (1946), "El indio y el negro en nuestro teatro", **Revista El farol** Nº 2, pp. 2, 30.

------- (1950), "Prólogo", en: Leopoldo Ayala Michelena, **Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena**, Caracas, El creyón, 430 p.

-------- (1950a), "Detrás del telón. ¿Quiénes hacen el teatro en Venezuela? **El Farol** Nº 131, Año XI, pp. 6-9.

Pérez, Udon (1904), "**Frutos naturales**" Maracaibo, Imp. Americana.

------- (1998), "Udón Pérez", **Diccionario Historia de Venezuela**, Caracas Fund. Polar.

Picón Salas, Mariano (1955?), "Proceso del pensamiento venezolano", en: Pedro Dunno, **Ensayistas venezolanos**, Caracas, Cuarto festival del libro venezolano, pp. 45-100.

Pimentel, Francisco (1959), **Obras completas**. México, Nueva Visión.

Pino I. Elías (1988), **Juan Vicente Gómez y su época**, Caracas, Monte Ávila.

Pino, Lorena (1994), **La dramaturgia femenina venezolana**. Siglos XIX y XX. 2 volúmenes, Caracas, Celcit.

Pina, Rubén (1949), "Revisión de libros", **Rev. Cultura Universitaria** No.13, pp.128-9.

Pineda Rafael (1950), "**Los conjurados**", **Rev. Cultura Universitaria** No. XUIX, p. 146 y sgtes.

Pinto, Gilberto (1974), Causas de la marginación del teatro venezolano. Manuscrito.

------- (1999), **Gómez Obregón y su época**. El teatro venezolano de 1945 a 1955. Caracas. Conac.

Planchart, Julio (1936). **La República de Caín** (1913-1915). Comedia. Caracas, Ed. Elite.

-------- (1944), "Jesús Semprúm". **Revista Nacional de Cultura** No. 47, p.23 (Nota No. 17).

-------- (1972), **Temas críticos**. Caracas, Presidencia de la República.

Raab R., Elizabeth (1983), El teatro costumbrista venezolano: el sainete. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamerican, Inst. Universitario Pedagógico de Caracas (UPEL).

Ramírez P., Rafael J. (1997), "No estamos solos", El Nacional, 31 de Diciembre, p. A-7, sección Cartas.

Rengifo, César (s/f), "Panorama general del movimiento teatral en Venezuela", Boletín Instituto Internacional del Teatro. Caracas (ITI) Nº 1:3-7.

------- (1978). "Prólogo", en: Aquiles Nazoa, **Obras Completas**. Teatro. Tomo I. Vol.1. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

------- (1980), **Las mariposas de la oscuridad**. Caracas: Ed. Consucre.

------- (1982). "Panorama general del teatro venezolano", Barquisimeto. El Impulso, 1982.

------- (1989), **César Rengifo. Obras**. 6 Tomos. Los Andes (Venezuela). Univ. de Los Andes.

Richter, Francisco (1940) "Apuntes biográfiicos del actor Teófilo Leal", **Revista Nacional de Cultura** No. 25(1940): 157-161.

Rivas, Luz Marina, (2000), **La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana.** Valencia, Universidad de Carabobo.

Rivas, Víctor Manuel (s/f) **El pueblo**. Caracas, Ed. General Rafael Urdaneta.

------- (1933), **El puntal**. Caracas, Ed. Sur-América.

------- (1968), **La cola del huracán**. Madrid, Ed. Coculsa.

------- (1970), **La antesala**. Caracas, Ed. Círculo Musical.

Rodríguez, José Antonio, Comp., (2000), **Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI.** Caracas, Edic. UCV, Fac. Hum y Educación.

Rodríguez, Manuel Alfredo (1975), "Rómulo Gallegos en Guayana" **Revista Araisa** (Anuario del CELARG), pp. 407-415.

Rodríguez B., Orlando (1980), "Prólogo", en: C. Rengifo, **Las Mariposas de la oscuridad**, pp.7-10.

-------- (1988), "1900-1945: Una herencia largamente prolongada", **Escenario de dos mundos**, Vol. 4, pp. 234-249.

-------- (1991), "A manera de introducción". En: Centro de Documentación Teatral. **Teatro**

venezolano contemporáneo. Antología. Madrid, FCE, pp.12-79.

-------- (1993), Rómulo Gallegos y la dramaturgia", **Revista Theatron** Nº 2, pp. 5-8.

Rojas, G., Simón (2000), "Nuestra dramaturgia. Una historia aún por escribir". **Revista Escenario** Nº 14, p. 33.

Rojas Uzcátegui, José y Cardozo, Lubio (1980), **Bibliografía del teatro venezolano**. Mérida, Instituto de Investigaciones literarias Gonzalo Picón Febres.

Rojo, Grinor (1972). **Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo**. Chile. Ed. Universidad de Valparaíso. Univ. Católica de Valparaíso.

Rondón Márquez, R. A. (1949), "U. Pérez, varón y poeta", **Rev. Nacional de Cultura** No. 74, pp. 70-88)

Rosales, Julio (1963), **Cuatro novelas cortas**. Caracas, Min. Ed Educación.

Salas, Carlos (1967). **Historia del teatro en Caracas**. Caracas, Imprenta Municipal.

------- (1980). **100 años del Teatro Municipal,** Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.

Salas P, José M (2002), ¿Escenas modernistas en el teatro? El Modernismo en la dramaturgia venezolana. Proyecto de Trabajo de Grado. Maestría en Literatura venezolana. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Salazar Q., Adolfo (1996), **Walter Dupouy**. Caracas, Tropykos.

Salcedo Bastardo, José Luis (1972), **Historia fundamental de Venezuela**, Caracas. Ed. Arte.

Sánchez, M. Eugenia y Parra, Berna (1990). "Nicolás Curiel: un llamado teatro universitario". **Revista Escritos** (Venezuela, Univ. Central de Venezuela) No. 6, pp. 57-64.

Smith, Verity (ed) (1997). **Encyclopedia of Latin American Literature**. London. Fitzroy Pub.

Sanoja, Jesús (1988), "Largo viaje hacia la muerte", en: Elías Pino I. (1988), **Juan Vicente Gómez y su época**.

------- (1998). "Salustio y su tiempo entre las sombras", en: CELARG (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada**, pp. 3-24.

Searle, J. R. (1969), Speech acts: An essay in the philosophy of language. Cambridge Univ. Press.

--------- (1979), **Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts** Cambridge University Press.

Segnini, Yolanda (1988), "Vida intelectual y gomecismo", en: Elías Pino I (1988). **Juan Vicente Gómez y su época**, Caracas, Monte Avila.

Siso Martínez, J. M. y Oropesa, Juan (1978), **Mariano Picón Salas**. Correspondencia cruzada entre R. Betancourt y M. Picón Salas, 1931-1965, Caracas, Ed. Fundación Diego Cisneros.

Seijas, Rafael (1895), **Primer libro de literatura, ciencias y bellas artes.** s/e.

Sojo, Juan Pablo (1967), "**El árbol que anda**", en: **Valores teatrales**, Caracas. Ed. especial del Círculo musical Nº 6 (1967), pp. 22-25.

Solórzano, Carlos (1961), **Teatro latinoamericano del siglo XX**, Buenos Aires. Nueva Visión.

Soublette, Henrique (1910), **La vocación**, **El Cojo ilustrado** Nº 435(1º de Febrero):85-87.

------- (1910), **Verde y azul**, **El Cojo ilustrado** Nº 477(15 de Agosto): 468-469.

------- (1986), **Escritos**. Caracas, Instituto de Altos Estudios de América Latina. Universidad Simón Bolívar.

Suárez Radillo, Carlos M. (1971), **13 autores del teatro venezolano**, Caracas, Monte Ávila, p. 107.

-------- (1972). "Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de de César Rengifo", **Latin American Theater Review (LATR)** 9/2, pp.53-59.

-------- (1976).**Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo,** Caracas, Ed. Equinoccio.

-------- (1978), "El teatro de los barrios en Venezuela", en: G. Luzuriaga. **Popular Theater,** pp. 349-362.

Saussure, Ferdinand de (1960), **Course in General Linguistics**, London, Peter Owen.

Subero, Efraín (1970), **Teatro escolar**, Caracas, Ministerio de Educación. Serie Tricolor.

-------- (1984), "El maestro Gallegos", Revista Nosotros (Lagoven). Caracas. Edición especial dedicada al 1er Centenario del nacimiento de Rómulo Gallegos.

-------- (1995). "Andrés Eloy Blanco" en: **Diccionario enciclopédico de Las letras de América Latina**. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Latinoamericana.

-------- (1997). "Introducción estricta", en: Andrés Eloy Blanco (1997).**Obras de teatro inéditas**.

Comisión Especial del Senado de la República para el Centenario del Nacimiento de Andrés Eloy Blanco. Caracas, Talleres Gráficos del Congreso de la República, 1997.

Sueiros V., Yolanda (1999), "Bajo el signo de la ley. Leyes, ordenanza y decretos relacionados con la exhibición cinematográfica en Caracas, 1900-1934". Trabajo para el Seminario Historia cultural de Venezuela, Doctorado en Historia, Fac. de Humanidades y Educación, Univ. Central de Venezuela.

Tarre Murzi, Alfredo (1972), **El Estado y la cultura**, Caracas, Monte Ávila.

Teatro Nacional Popular de Venezuela (1963), Folleto del Ministerio del Trabajo. Dirección de Cultura y Bienestar Social.

Thompson, E. P. (1978), **The making of the working class**. London, Penguin.

Todorov, V. (1978) **Les genres du discours**. Paris: Seuil, pp.44-60.

Turner, Graeme (1990), **British Cultural Studies.** An introduction. London. Unwin Hyman, Inc.

Ubersfeld, Anne (1989). **La Semiótica del teatro**, España, Cátedra.

Universidad Central de Venezuela (1945). **Anales de la UCV**. Tomo XXXI (1945). Caracas, Artes Gráficas.

Urriola, José Santos (1979), "La primera versión de *El forastero*: novela inédita de Rómulo Gallegos", en CELARG (1979), **Relectura de Rómulo Gallegos**. XIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. 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.

-------- (1992), **Chúo Gil y otras obras**. Caracas, Monte Ávila.

-------- (1997), "Las cuatro venezuelas" Columna Pizarrón, El Nacional 12 de Enero, p. A-3

Uzcátegui, R., José (1986). **Historia y crítica del teatro venezolano en el siglo XIX**. Mérida, Venezuela, Inst. Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.

Valores teatrales (1967), Caracas, ed. especial del Círculo musical Nº 6.

Van Dijk, Teun (2001), "Algunos principios de una teoría del contexto". **Revista ALED**, Vol1 (1): 69-81.

------- (2001a).**Text and Context of Parliamentary Debates.** Barcelona, Edited by Paul Bayley.

Varela, Rafael (1979), "Doña Bárbara: su recepción en la crítica venezolana". **Revista Actualidades** Nº 5, pp. 31-48.

Vázquez T., Mireya (2000), El sainete y sus estrategias ficcionales. Caracas, UCAB, Trabajo de ascenso a categoría de Prof. Asociado.

------- (2002), **Venezuela güele a oro**, XXVIII Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana**.** Sartenejas, del 30 de octubre al 01 de noviembre.

Velásquez, Ramón J. et al. (1976), **Venezuela moderna. 1926-1976.** Caracas. Fundación E. Mendoza.

------- (1986), "Reformas en la guerra y la paz. La gran oportunidad", **Revista Estado & Reforma,** Año I, No. 1, pp. 7-20.

Vidal, Javier (1995), Informe de la versión y dirección de **El motor** de R. Gallegos realizado para la Compañía Nacional de Teatro, Maestría de Teatro Latinoamericano, Universidad Central de Venezuela.

Villasana, Ángel Raúl (1969/79). **Repertorio Bibliográfico Venezolano (1808-1950)**, Caracas, Inst. Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES. 6 Volúmenes.

--------- (1989). **Nuevo Repertorio Bibliográfico Venezolano (1951-1975).** Caracas, Inst. Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES. Vol.1 (A-Ch).

-------- (2000). Entrevista personal. Caracas, 25 de Febrero.

Villegas, Juan (1984), "Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas" **LATR** (Fall, 1984):5-12.

---------- (1986), **La interpetación de la obra dramática**. Santiago de Chile. Ed. Universitaria.

---------- (1988), **Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina.** Minnesota, The Prisma Inst.

---------- (1992), Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano. Offprint of Siglo XX/20Th Century, enviada por el autor.

Visitantes del siglo XX (2000), Jean Louis Barrault, El Nacional, 3, Agosto, p. 13

Voss, Stuart F. (2001), **Latin America in the Middle Period, 1750-1929**, USA. Suny. Plattsburg.

Williams, Raymond (1958), **Culture and Society 1780-1950.** London, Penguin.

---------- (1962), **Communications.** London, Penguin.

---------- (1975), **The Long Revolution.** London, Penguin.

---------- (1977), **Marxism and Literature.** London, Oxford University Press. (En español: Barcelona, Ed. Península, 1980).

---------- (1986), "The Uses of Cultural Theory",**New Left Review** No.158, pp.19-31.

Zamora, María (1985), El T. U. Historia del teatro universitario de la UCV desde su nacimiento hasta 1985. Trabajo de Grado. Escuela de Artes. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Caracas, febrero de 2003.