

LUIS CHESNEY-LAWRENCE



Teatro venezolano en sombras

**TEATRO VENEZOLANO EN
SOMBRAS**

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

2014

Luis Chesney Lawrence
TEATRO VENEZOLANO EN SOMBRAS

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

Publicado por (ODP):

An Amazon.com Company

Copyright 2014. Luis Chesney Lawrence

Todos los derechos reservados

**APROBADO POR EL
CONSEJO DE DESARROLLO
CIENTÍFICO Y HUMANISTA
(CDCH) DE LA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE
VENEZUELA
PROY. No. PI 07-19-5407-2004**

INDICE

INTRODUCCIÓN	Pág 1
CAPITULO 1. El teatro en sombras anterior al Siglo xx: una tragedia americana post-isabelina, una comedia y un poema dramático	Pág 11
CAPÍTULO 2. Teatro en sombras: la censura de comienzos del Siglo xx.	Pág 53
CAPÍTULO 3. El sainete en sombras: Rafael Otazo, Leoncio Martínez y Francisco Pimentel.	Pág 79
CAPÍTULO 4. La dramaturgia en sombras: <i>La alborada</i> y <i>la Proclama</i> .	Pág 123
CAPÍTULO 5. Los cambios del teatro en sombras: la comedia dramática, el drama poético y la vanguardia.	Pág 183
CAPÍTULO 6. Teatro en sombras: los nuevos caminos del drama en los años treinta al cuarenta en Venezuela.	Pág 243
CAPÍTULO 7. Teatro en sombras: el teatro popular y los grupos de los años cincuenta.	Pág 287

INTRODUCCIÓN.

La producción dramática de Venezuela tiene en la actualidad una merecida y destacada presencia tanto en el contexto nacional como internacional. Esta es una verdad conocida e indiscutible, sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo pasado, pero del mismo modo, no es menos cierto también que la presencia teatral hoy reconocida deviene de una extensa trayectoria, la cual alcanza a todo el siglo XX, y que ha culminado con esta consolidación creadora ahora muy reconocida.

Este recorrido es realmente el proceso lógico y natural en que se fue desarrollando el teatro nacional y que se constituye a la vez en autonomía e identidad de un quehacer y producción artísticas substanciales de su escena. De esta forma, el teatro venezolano, manteniendo siempre una circulación y diálogo rico con otras dramaturgias y culturas endógenas y exógenas, fue registrando en su proceso de búsqueda una expresión propia que lo caracterizara. Es, en términos estéticos, un registro de ideas, anhelos, sueños y frustraciones de muchos dramaturgos que en un ardoroso acontecer fue configurando una poética dramática propia, a la vez que construían su propia historia.

Sin embargo, también se deben reconocer sin tapujos, las duras condiciones en que se ha desarrollado la vida en el país durante este tiempo, lo cual sin duda ha dificultado no sólo la actividad teatral sino también adquirir el conocimiento y acceso a esta herencia de autores y obras que ya forman parte del patrimonio cultural del país. Si

para la propia crítica de este país ha sido difícil percatarse de la producción dramática específica de sus autores, reseñando y estudiando tan sólo a una porción de ellos, igualmente se podrá imaginar que mayor aún es la dificultad para aquellos autores y sus obras que han ido quedando al margen de la crítica, relegados en las sombras del olvido, y que ahora comienzan a ser descubiertos, considerados y reconocidos. Esto será más grave aún para quienes desde afuera de las artes, desde otros dominios del conocimiento o aún de otras latitudes, buscan aproximarse a esta dramaturgia que todavía permanece en sombras. Esta es la razón por la que se hace cada vez mayor la urgencia de enfrentar la tarea histórica de conocer, registrar y estudiar sus nombres, obras, juicios y la opinión que de estos textos, infundadamente olvidados, traerán nuevas luces al analizar una dramaturgia que también se puede constituir hoy en día patrimonio teatral y cultural pasado y presente de Venezuela.

Esta investigación surgió como la necesaria respuesta de la Universidad a las crecientes demandas de la propia realidad artística nacional que exige tener una clara, lúcida y apropiada pertinencia académica con la realidad teatral en que se inserta. Esto es importante de destacar porque si bien es cierto que se puede evidenciar la madurez y el peso nacional e internacional que tiene la escena nacional, también no es menos cierto que no se cuenta aún con el conocimiento completo de esta dramaturgia, campo artístico específico, que para muchos no deja de presentarse como un vasto, complejo y diverso conjunto de autores y obras

difíciles de alcanzar y comprender, y que ahora pretende colaborar en su dilucidación.

De esto trata este trabajo, de abordar el estudio y análisis de parte de estos autores y obras, para constituir un considerable corpus del saber nuevo y novedoso que entregue información, análisis y reconocimiento a aquellos autores y obras del teatro venezolano menos conocidos y apenas reseñados por la crítica o los escasos estudios existentes, pero no por eso menos importantes a la luz de conocimiento y valor actual. En otras palabras, se investigará un corpus de autores y obras en general desconocidos, para proporcionar información crítica sobre esta dramaturgia tan poco reseñada, llamada por esta razón en las sombras, estudio que será emprendido por la apreciación autorizada de una seria y rigurosa investigación que aportará orientación a consultas sobre el tema, así como también para una eventual profundización en el estudio de esta dramaturgia.

Una investigación como esta no surge en el vacío ni representa una simple afirmación voluntarista de académicos. Desde hace ya varios años se vienen presentando y plasmando esfuerzos en el mundo en este mismo sentido. Esto revela la importancia que este tipo de estudios tiene en la actualidad, y viene a constatar su necesidad y el establecimiento de bases y aportes que abonen el terreno para la preparación de una investigación ésta. El trabajo tiene, sin embargo, particularidades, y tal vez sea diferente a otros, porque se orienta específicamente hacia una dramaturgia venezolana desconocida o cvasi imperceptible para la crítica,

sobre la cual no existen textos ni guías referenciales de casi ninguna índole.

La responsabilidad de esta tarea, no efectuada hasta ahora en el país, por tanto urgente y necesaria, hizo que desde hace ya más de cinco años, emergieran las primeras ideas en un proyecto denominado *Memoria y relectura del Teatro venezolano contemporáneo* que, dentro de las limitadas condiciones en que se desenvuelve la investigación académica y del apoyo prestado por el CDCH, han significado un aporte a esta parte del conocimiento de la escena nacional para la primera mitad del siglo XX. Es, sin duda, un paso relevante hacia adelante en la exigente tarea de conocerse mejor a sí mismos y de que se reconozca a estos dramaturgos en el país y más allá de sus fronteras.

El marco institucional dado por la Maestría en Teatro Latinoamericano, dependiente de la Comisión de Estudios de Postgrados de la Facultad de Humanidades y Educación y el Área de Artes de la UCV de la misma Facultad, ha sido la institución que ha abordado esta magna tarea, cumpliendo así con sus objetivos de contribuir al conocimiento de la dramaturgia nacional. De esta manera se preparó la formulación de un nuevo Proyecto de investigación cuya idea central era la de efectuar el estudio de esta dramaturgia venezolana en sombras, cuyo alcance y relevancia aún era difícil de precisar. Por eso, algunos pensarán que es una búsqueda vasta y ambiciosa, aunque en realidad se podrá reunir información básica y analítica original sobre algunos dramaturgos

y obras venezolanas del siglo XX poco conocidos o desconocidos por la crítica.

Las investigaciones que en este sentido comienzan a aparecer desde 1.996 han ido cambiando esta situación y abriendo el panorama. Nuevos antecedentes metodológicos y visiones más críticas han señalado la necesidad de producir un acercamiento renovado al teatro venezolano, centrado en otras bases que son las que dan fundamento al presente proyecto de investigación. Las primeras ideas al respecto surgen en ocasión de iniciar el Programa de Maestría en Teatro Latinoamericano en 1.995, en donde conjuntamente con la presentación de dicho programa se señalaba la necesidad de implementar un completo plan de investigación que respaldara a dicho curso y se convirtiera en su base de apoyo académico. Por esta razón, en el Proyecto de dicho Programa se enfatiza el aspecto de la investigación, al decir en su introducción que “se ha pensado diseñar un Programa de Postgrado que estimule los estudios y la investigación”.

El desarrollo en mayor profundidad de una línea de investigación sobre la historia del teatro venezolano permitió ir aclarando el objeto de la misma, lo cual se comienza a manifestar a partir del año siguiente y cubre una serie de eventos académicos que ampliando las investigaciones conducen hasta ahora, entre los cuales se pueden citar, sumariamente, el de 1996, cuando se presenta una ponencia en el *Simposio Internacional de Literatura Venezolana Hoy*, celebrado en la Universidad de Eichstatt (Alemania), en donde por primera vez en un evento internacional de literatura se dio lugar a un trabajo sobre teatro Venezolano, el único

sobre este tema en el Simposio; el mismo año se presenta en la *XLVL Convención Anual de ASOVAC*, en Venezuela, otro trabajo sobre autores poco conocidos, lo que daría origen a una serie de ponencias denominadas “Dramaturgia venezolana en sombras”: Con diferentes temas, sobre nuevos dramaturgos del teatro nacional, que ya se ubica en el centro del problema de estudio. Esto fue, precisamente, lo que permitió de una parte aclarar parcialmente el tema en ese trabajo y, por la otra, abrir definitivamente un nuevo espacio a la investigación que se dedicara a replantear la problemática completa del teatro venezolano del siglo XX; a partir de 1997, se profundizarán primero aspectos metodológicos de la investigación, como son una aproximación a la identidad nacional y a la interpretación multidisciplinaria del teatro, investigación que se tradujo en trabajos presentados en eventos internacionales como el de la Universidad de California, (Irving, Estados Unidos), Universidad de Mainz (Alemania), y otros dos sobre la investigación multi-transdisciplinaria presentados en la Universidad de Carabobo, así como la producción de algunas tesis de postgrado que avanzaron tímidamente sobre el tema. Luego, se ahonda en una investigación específica sobre identificación de fuentes seguras y fidedignas de consulta y del contexto cultural, efectuadas en la Universidad de Southampton (Inglaterra) y en la Universidad de Mainz (Alemania), en 1998, en ocasión de disfrutar de año sabático, financiado por el CDCH, y en calidad de Visiting Fellow, con lo cual se tuvo amplio acceso a gran cantidad de fuentes de información cuyos resultados han sido productos de gran estima.

Esto permitió tener nuevas fuentes de información para el estudio del teatro Venezolano en el siglo XX, el hallazgo de dos obras de teatro que los bibliotecarios denominan “venezolanistas”, una que data de 1695 y otra de 1800, y el ámbito para encontrar a nuevos autores, contando ahora con la consulta electrónica a The Library of Congreso (Estados Unidos), la British Library (Inglaterra), los Archivos de Biblioteca Nacional de España, y la propia búsqueda en diferentes buscadores en la web.

En forma conceptual, como ya se puede percibir, se definieron con claridad los primero conceptos de “memoria y re-lectura”, el primero referido a la búsqueda de testimonios y documentos primarios fundamentales en la reconstrucción de la escena en el siglo XX y, el segundo, a explicar los procesos ocurridos en la escena. Además, se replantearon los objetivos, etapas y principales actividades a realizar en estas investigaciones. Esto dio origen a un proyecto de investigación presentado al CDCH para su financiamiento, realizado en el período 2000-2004, que definió claramente una línea base de información sobre la cual se apoyó este trabajo.

Por todo lo expuesto anteriormente, se piensa que en esta investigación se trata de una necesidad histórica en el proceso de desarrollo del conocimiento del teatro y la cultura venezolana. Por consiguiente, pretende, a partir de trabajos y ensayos existentes, si los hubiere, más la incorporación de nuevos aportes originales que entregue la propia investigación, realizar un estudio que con rigor científico y académico no sólo se articule a una necesidad urgente

y real de un saber tan específico, materialice una debida pertinencia con su realidad artística y teatral, sino que al mismo tiempo sea una respuesta histórica de la academia venezolana a sus propias demandas de autoconocimiento e innovación, con amplia proyección cultural.

En este sentido, el trabajo se organiza en seis Capítulos, ordenados diacrónicamente, para presentar a los autores del teatro en las sombras. En primer término, se presentan las obras denominadas “venezolanistas”, **Oroonoko** (1696) de Thomas Southerne; **La bella guayanesa** (1800) de Manuel Fermín de Laviano; y **Venezuela consolada** u **Oda a la vacuna**, de Andrés Bello. En el Capítulo segundo se presenta lo que se ha denominado el teatro censurado de comienzos del siglo XX, con tres obras, **La restauración liberal, el ejército y la escuadral**, de autor anónimo; Ferrer, nombre supuesto, de Salustio González y **La República de Caín** de Julio Planchart. El Capítulo tercero está dedicado a autores que cultivaron el sainete, Rafael Otazo, Leoncio Martínez y Franciso Pimentel. El Capítulo cuarto está dedicado a las vanguardias, incluyendo a autores llamados modernistas, la comedia de Leopoldo Ayala Michelena y a los autores de los años treinta Andrés Eloy Blanco y Arturo Uslar Pietri. El Capítulo quinto remite a autores entre los años 1930-1940, como Víctor Manuel Rivas, César Rengifo, Raúl Domínguez, Miguel Otero Silva, Aquiles Certad, Alejandro Lasser, Pedro César Dominici y Juan Pablo Sojo. El Capítulo sexto presenta una revisión de la renovación entre 1940-1950. El Capítulo séxto, final,

está dedicado a los grupos del teatro popular, el teatro universitario de la Central y Máscaras.

CAPITULO 1

EL TEATRO EN SOMBRAS ANTERIOR AL SIGLO XX. UNA TRAGEDIA AMERICANA POST-ISABELINA, UNA COMEDIA Y UN POEMA DRAMÁTICO

El desarrollo de los medios de comunicación ha traído consigo también el interés por conocer las pocas obras de teatro que para América Latina se han identificado en el pasado. Es así como producto de arduas búsquedas se ha dado con un par de obras muy relacionadas con Venezuela, aunque escritas antes de que fuera un país como tal, es decir, durante la Colonia.

A esta serie de piezas que tienen al menos unos trescientos años y que tratan de alguna forma lo que ahora es América Latina, denominada por los mismos ingleses como "América", pertenecen dos de las obras que será objeto de estudio en esta investigación.

Oroonoko.

Esta pieza, de autor inglés post-isabelino, ha tenido al menos quince ediciones entre los siglos XVIII y XX, es conocida en el Caribe anglosajón e, incluso, fue llevada a escena por el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Clive Barker en 1986.

Esta tragedia fue originalmente publicada en cuartos, en 1696, pero su estreno data de un año antes. No tiene ediciones en idioma español conocidas, y aunque su referencia bibliográfica figura en los catálogos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, junto con otras piezas menos

antiguas, su texto con el facsímil de la edición de 1696 se encontró en la Biblioteca de la Universidad de Southampton, Inglaterra, y es el que servirá de base para su investigación.

La tragedia **Oroonoko** fue estrenada en Noviembre de 1695 con increíble éxito en el Royal Theatre de Londres, consagrando no sólo a sus actores sino también a su autor, Thomas Southerne. Desde esa fecha, de acuerdo con lo que dicen Jordan y Love (1988), críticos a quienes se seguirá en lo relativo a su historia, la obra se siguió poniendo en escena hasta el punto de ser considerada una de las más representadas en todo el teatro inglés del siglo XVIII. También se le concede el privilegio de ser la tragedia post-shakespeareana de mayor proyección durante los primeros treinta o cuarenta años del nuevo siglo, lo que la mantuvo en cartelera hasta bien entrado el año 1744, con tres a cuatro reposiciones por año. Luego, con algunos cambios introducidos por Drury Lane al espectáculo volvió por sus fueros en 1759, incluyendo como protagonista al famoso actor David Garrick, de formación Shakesperiana, cuya actuación en esta obra sería crucial para el futuro de su carrera, como se verá más adelante. Pero ya con estos cambios se había afectado fuertemente su estructura y comienza su decline, aunque continuó presentándose en forma discontinuada. Para 1806 se le refiere como una pieza que rara vez se llevaba a escena.

Cuando, finalmente en 1817, el célebre actor Edmund Kean la dirigió, en la que se consideró en su tiempo una espléndida

producción, ya era demasiado tarde, la pieza lucía como teatralmente débil y fue retirada del repertorio. De aquí en adelante, la obra se presentaría esporádicamente y su interés no sería el de la tragedia original sino el mostrar la actualidad del Nuevo Mundo, la curiosidad o el exotismo que ahora producía. Así, fue presentada en el Festival de Malvern de Inglaterra, en 1932; se considera materia de estudio en los programas de teatro inglés y del Caribe anglosajón, catalogándola como una pieza de la denominada época de la Restauración.

Bueno será, entonces, aclarar primero quienes fueron estos artistas y estas épocas antes mencionados, para entender la relevancia de esta tragedia. David Garrick (1717-1779) reconocido actor británico, director de escena y dramaturgo, es considerado uno de los más grandes actores del teatro inglés. Pasó de los negocios al teatro, debutando como actor profesional en Ipswich, en 1741, con la obra **Oroonoko**. Su gran éxito con esta pieza le llevó a los escenarios de Londres ese mismo año actuando piezas de Shakespeare con lo cual logró un éxito sin precedentes, que lo convirtió en uno de los mejores y más famosos actores de su tiempo.

Por su parte, Edmund Kean (1787-1833), también reconocido actor británico de obras Shakespeareanas, se hizo famoso por introducir un estilo de actuación de tipo naturalista que muy pronto cambió el acostumbrado tono francés artificioso y de declamación usado en la época. La

época en que produce **Oroonoko** en el Teatro Drury Lane de Londres (1817), coincide con sus mejores momentos como actor principal de obras isabelinas, por lo cual se le ha considerado el actor trágico más importante de su tiempo.

La época en que se estrenó **Oroonoko** corresponde al período del teatro inglés denominado de la Restauración, durante el reinado de Charles II, iniciado en 1660, tras la caída del Proteccionismo religioso de Oliver Cromwell. Este último, criado en un ambiente de puritanismo estricto, se convirtió en el primer crítico de la “tolerancia de las prácticas católicas de la Iglesia de Inglaterra” (Ibid.). En 1642 estalló la guerra civil entre los monárquicos, que defendían a Charles I y el Parlamento, dominado por los puritanos, institución de la que Cromwell fue miembro, su principal defensor, y que liderizó hasta llevarlo a su triunfo en 1645. Caído el Parlamento, instauró un gobierno dictatorial hasta su muerte en 1658. Su sucesor fue su hijo, quien no pudo mantener el poder y en 1660 fue restaurado Charles II (1630-1685). Este nuevo período es el denominado de la Restauración. Fue de relativa estabilidad, aceptó un gobierno parlamentario, aunque terminó gobernando sin él, y vuelve a restaurar la supremacía de la iglesia de Inglaterra. En el arte predominó la influencia francesa e italiana, destacándose la comedia de la restauración, la que por el contexto descrito tuvo mucho éxito.

La fuente que tomó Thomas Southerne para escribir **Oroonoko** procede de la novela de

Aphra Behn (c.1640-1689), cuyo título era el de **Oroonoko o el esclavo real** (c. 1688, fecha de su primera edición). Esta autora, novelista y dramaturga inglesa, al parecer siendo niña fue llevada a Surinam por una pareja que bien pudieron ser sus padres. En 1658, Surinam pasa de ser posesión inglesa a ser protectorado de Holanda, por lo que la autora regresa a su país en donde se casa. Charles II de Inglaterra la contrató como espía en Amberes. No recompensada por sus servicios y, luego de pasar una temporada presa por deudas, comenzó a escribir para ganarse la vida, convirtiéndose en la primera escritora profesional inglesa que vivió de su obra, además de su apreciada calidad, que sólo se igualaría en versatilidad y flexibilidad a la de su amigo John Dryden. Fue elogiada por Virginia Woolf, desmintiendo así las acusaciones de obscenidad lanzadas contra ella en razón de su sexo.

En sus obras de teatro hace una fuerte sátira de la vida londinense, especialmente tratando el tema que pareció ser su favorito, el de los disparates que suponen los matrimonios por conveniencia. Su novela **Oroonoko** narra la historia de un príncipe africano vendido como esclavo en Surinam, cuya leyenda Behn conoció en Sudamérica mientras vivió allí. Su obra destaca porque ya en esa época (c.1688) introduce la figura del “buen salvaje” que más tarde desarrollaría Jean-Jacques Rousseau en torno a la teoría de civilizar al hombre Nuevo mundo. Se anticipó a posteriores novelas al presentar una temática

visiblemente anticolonialista, mostrando el comercio de esclavos, describe también muy anticipadamente ambientes realistas y la obra es considerada la primera novela filosófica inglesa. En 1687, luego del éxito teatral de esta obra escribirá **El emperador de la luna**, sátira basada en la *Commedia dell'Arte* por medio de la cual popularizó en Inglaterra la arlequinada y la pantomima.

Thomas Southerne (1660-1746), autor de la obra dramática, fue un dramaturgo irlandés que se hizo famoso por dos de sus principales tragedias sentimentales que escribió, con no poca influencia de Shakespeare, y que se presentaron con éxito hasta bien entrado el siglo XIX, como lo fueron **El matrimonio fatal** (1694) y **Oroonoko** (1695), ambas basadas en novelas de Behn.

La transformación de narración en drama de **Oroonoko** cambió muchas de las incidencias de aquella para concentrarse en sus efectos escénicos, sobresaliendo aquellos propios de la creación del autor, los cuales dicen relación con el decoro literario, como por ejemplo el abogar por una justicia poética que arregla las cosas matando al jefe de los villanos, el distanciar mucha de la violencia que describe la novela o quitando las fuertes pinceladas de realismo que resaltaba Behn al presentar al Príncipe africano, así como también, dejando como características más llamativas del drama sus impulsos naïves y sus juicios morales, que lo llevan a convertir el personaje en una especie de héroe idealista.

En el tratamiento de Imoinda, la pareja del príncipe esclavo Oroonoko, lo que más llama la atención es la conversión de ella de una mujer africana a una europea, cuyo padre estaba al servicio del Rey en Angola. Aquí también parece sentirse la imagen de la tragedia **Otello**, cuya sombra ronda la obra, así como también se observan rasgos de **Antonio y Cleopatra**, al ser una tragedia en cuyo tema se mezcla el amor y el poder, de la cual existen algunas referencias a pie de página.

Otro aspecto interesante de la dramaturgia es el de poner en escena un campo colonial, en el cual los indígenas se encuentran en paz con sus colonos extranjeros, los cuales casi no tienen intervención en la intriga, la que sólo alude a personajes europeos. Tal vez por estas razones la crítica la consideró una obra “pura y con fuerza” (Ibid.).

De forma bastante notoria, en la obra de Southerne se aprecian los clisés de la Restauración y del pensamiento inglés del siglo XVIII, como son la llamativa apreciación al trabajo femenino, el estilo refinado, afrancesado, y la fuerza con que se muestran las pasiones, siendo esta última la que aparece como dominante en la crítica, especialmente durante la época en que actuó Garrick. En su puesta destacan los críticos la cuidada dicción y modales de sus actores. Hacia fines del siglo XVIII, la crítica ponderó más la “revelación de la maligna esclavitud”, aspecto no

bien desarrollado por su autor a no ser por las desdichas que ocasiona un amor imposible, porque no se trata de una tragedia de esclavos sino de un buen príncipe angolés esclavizado y de su heroína en amores, a quien también disputa el Teniente gobernador de la plantación colonial, aspecto éste al que más de uno le llevó a decir que la pieza debía revisarse para eliminar esos valores propagandísticos, alterados del original y adaptados a la situación de aquella época. Con esto lo que se consiguió fue prohibir la pieza en los teatros con tradición del comercio de esclavos como lo fue Liverpool. A pesar de las críticas, la obra fue constantemente adaptada, aprovechando las intrigas secundarias que Southerne no desarrolló bien.

Durante los cinco actos de la obra, más un prólogo y un epílogo (escrito por William Congreve), se desarrolla una historia de amor entre Imoinda y el Príncipe esclavo Oroonoko, en un campo colonial inglés en América, tal y como expresa la obra, pero que correspondería a Surinám como real posesión. En un ambiente de plantaciones, sirvientes de autoridades coloniales, marineros, indios, esclavos, hombres, mujeres y niños culminará esta tragedia, como lo expresan los versos del sincero Príncipe Oroonoko, luego de matar a su rival, el Teniente gobernador, y al momento de dar el abrazo final a su amada ya muerta:

Se ha ido. Ahora ya todo termina para mí/
Calma, que ella descansa. O no nos iremos/
Pero déjenme que brinde tributo a mi dolor/
Tan sólo con unas tristes lágrimas dedicadas al

recuerdo de mi amor/ Y ahora sigo yo – (*llora sobre ella. Un ruido se aproxima*). Mucho me demoro/ El ruido se acerca más y más/ deténganse, antes de irme/ Hay algo que debo hacer. Debe ser así/ Y ahora, Imoinda, te pertenezco todo. (5,v,versos 280-287).

La bella guayanesa.

De esta obra así como de su autor se conoce muy poco. Del texto, se sabe que es una comedia en cinco actos, publicada en Barcelona en 1800, en la imprenta de Carlos Gilbert y Tuto, impresor y librero (39 pág.), recuperada en Londres, en la Biblioteca británica -British Library-, la que incluso no fue posible encontrar en ninguno de los catálogos españoles consultados por internet. De su autor, quien fue Manuel Fermín de Laviano, español, se sabe que fue un oficial de la real Hacienda y Secretario del Duque de Híjar, que pertenece al grupo de autores dramáticos de comedias de fines del siglo XVIII, que practicaron el romanticismo español. Se estima que escribió más de diez obras, entre las que parecen relevantes **La afrenta del Cid vengada** (1784), calificada como la primera comedia no basada en fuentes romancerescas de España, **El castellano adalid** (1785) o **La toma de Sepúlveda por el Conde Fernán González**, muy renombrada, **El sol de España en su oriente y toledano Moisés** (1778) y **La restauración de Madrid** (s/f), entre otras, todas comedias.

La ambientación de la pieza es la de un bosque espacioso, enmarañado con una colina al

final. Ahí yacen Camur y Zadir, indios, ambos maltratados, encadenados por sus pies. El primero más viejo que el otro, pareciera ser su hijo. Habla Camur, el viejo, “esclavos somos; la fuerza y el rigor han conseguido humillar nuestra soberbia; pero mi corazón fuerte toda su altivez conserva. Imítame: y no esos viles conquistadores adviertan tu temor, antes admiten nuestra constancia, y comprendan que en los que llaman salvajes, hai tan noble resistencia que saben de la fortuna contrastar las inclemencias”. El triste diálogo continúa con la correspondiente respuesta lamentosa de Zadir, “lloro al ver mi patria opresa, esclavos a mis amigos, y á mi idolatrada prenda Delmira, expuesta al arbitrio del vencedor”.

Aquí parece completarse el cuadro de una típica intriga dramática. Pero no, no es exactamente eso, porque Zadir a continuación deja en el aire el factor clave que completa la escena, “¡Ah! que el amor y los zelos duplican mi pena acerba”. En efecto, Delmira es la hija de Camur y esposa de Zadir. Ella, según su padre, en su bello rostro refleja la nobleza de su corazón y su gran valor y fortaleza cuando a ella también se la llevaron a la fuerza, a servir a casa del conquistador, y esto la hará resistir estos embates del amor, Pero, los celos son los celos y cuando el río suena, piedras trae.

Ella no se dejaría tentar con pasajeras lisonjas, aunque su esposo, pensándolo más, podría preguntarle esto directamente al mismo

suegro, padre de tal hija, “¿no temes que en su hermosura se enciendan los pechos de los contrarios?... Ay Camur, los Europeos en la perfidia se adiestran de envenenar con los labios el pecho de las doncellas”. Tristes cavilaciones que van ahondando la duda. Por ahora, baste saber de esta triste historia que mantienen prisioneros a suegro, yerno y a su mujer, raptada con inusitada violencia por aquellos crueles europeos conquistadores

Entonces es el turno para que entre en escena Nardir, otro nativo, amigo de Zadir, quien trae buenas noticias, Ya era hora que este drama cambiara su curso, y en qué forma lo hará, miren lo que les dice, “... mirad mis pies sin cadenas... ya resuena la paz por la playa y bosques”. La Providencia se apiadó de ellos. Esto es un gran respiro para todos porque con lo que ya ocurría parecía sumergir el drama en tragedia, pero ahora gracias a este gran viraje todo parece tener solución, no era posible tanta desgracia, tanta tragedia trágica. El hombre nunca es tan malo, Ahora todo parece diferente. Qué respiro. Todos en el teatro dan un respiro.

Todo está muy bien, pero y qué pasará con Delmira, la esposa raptada. También las noticias son buenas, según Nardir, “ella las paces fomenta: con su gracia y hermosura logró calmar la fiereza del enemigo”. Mi Dios, qué bien, aunque pensándolo mejor, habría que leer estas líneas de nuevo para entender mejor el mensaje... Bueno, no es tan claro, depende del cristal con que se mire.

Para su padre el sentido es muy claro, de corrección y de lealtad. Pero, para el celoso Zadir, las cosas podrían ser diferentes y muy preocupado pregunta, “¿Pudo Delmira dar franca puerta en su pecho á un deshonesto amor?” El pobre Nardir, sin saber qué responder sólo atina a decir entrecortado, “Yo no sabré responderte; solo te diré que es cierta la inclinación que á tu hija unánimes la profesan nuestros dos conquistadores”. Ay, Señor, que respuesta tan delicada y tan difícil de entender. Cualquiera podría decir con razón, vuelta a cero. La tragedia otra vez.

Los conquistadores, que ahora se sabe son dos, ya habían explicado en la propia lengua nativa sus costumbres y estilos. Cuenta Nardir que ellos hablan “con particular destreza nuestro idioma, qual nosotros que en el centro de la selva de la Guayana nacimos. Decían pues, que veneran en extremo a sus mujeres, que las aman -las respetan- y tal vez las obedecen. En fin, tan opuestos piensan á nuestra antigua costumbre que culpan nuestra rudeza, porque solo las amamos en quanto la providencia las formó para extender la humana naturaleza; detestando de que hagamos quando el hambre nos molesta manjar de su propia carne, por lo que nos improperan con nombres de antropófagos y salvages”. Sin comentarios.

Por supuesto, esta declaración de intenciones de los conquistadores deja atónitos a medio auditorio, incluyendo a los salvajes

indígenas que están en el escenario. Imaginen por un instante que hubiera un derecho de palabra para opinar al respecto. Bueno, eso mismo es lo que ocurrió en el escenario.

Es hora de la entrada de los conquistadores, esto servirá para aclarar unas cuantas cosas. Entonces, entra Don Alonso con su séquito y saluda con su correspondiente disciplina y claridad marcial: "La paz resuene, Soldados, en toda esta inculta tierra." Ahora sí se acabó el problema. Mas, no es como se pueden imaginar. El hombre es bueno, ya lo había dicho Nardir. Por tanto, luego de esa cachetada de saludo al nativo, viene el otro lado de su humanidad, su bondad, el cumplimiento de su palabra, el honor de su misión, "romped luego las cadenas de esos míseros, y todos quitanselas, desde hoy mismo á gozar vuelvan de su antigua libertad, y en tranquila paz sincera formemos una alianza que el tiempo no la disuelva". No se los dije... Respiros de agrado entre los asistentes.

Tanta bondad acongoja. Pero ahí está Zadir, el salvaje celoso, dispuesto a poner en prueba toda esta muestra de hermandad del conquistador, al decidir preguntar por su Delmira, "que me venera por dueño". Dice, entonces, el conquistador, "ley cruel que tiraniza asi la naturaleza haciendo esclavas del hombre las infelices doncellas! ... Feliz Delmira, pues miro que inocente se conserva! Su alma es digna de otro premio, libre nació, libre es fuerza que quede su corazón para elegir al que deba ser dueño del

amor suyo y si á aconsejarse llega con la luz de la razón, despreciando ley tan fiera no se entregará a un salvage". Y ahora que son libres se pueden marchar para hacer sus cosas... padre, suegro, marido. ¡Vaya respuesta!

¿Y, Nardir, qué hará? -El esclavo explica, "aquí ninguno se diferencia del otro en grado: seguimos la ley de la naturaleza. La caza es nuestro ejercicio; y de las rendidas fieras ensangrentada la carne al cazador alimenta, con cuya piel resistimos del invierno la inclemencia. Frutos y plantas á todos son comunes, y la tierra que es fecunda en sus semillas, prodiga se manifiesta con nosotros todo el año. Nuestra sed se halla en las peñas en humores cristalinos raudales que la recrean; y entre nosotros consigue solo mayor preferencia el que en mas varonil prole da vigor á nuestras fuerzas". Se van los salvajes.

Llega el momento tan esperado. Frente al conquistador Don Alonso aparece Delmira vestida de gala, esto es, según las costumbres europeas, y tomando la iniciativa se dirige al hombre, "de mi respeto, Señor, ved aquí la primer prueba, pues vengo por complaceros al uso de vuestra tierra vestida; las pieles rudas por esta que llamais seda gustosa troqué; nosotras también en aquellas selvas la pompa apreciamos: luego que la hermosa primavera brota la flor mas temprana, al pecho de las doncellas se traslada por adorno..." Con esto pareciera que ya está todo dicho. Es obvio lo que prosigue, las flores de Don Alonso

inundan la platea. Para ella lo importante es la sencillez, el no fingir y el cumplir con sus compromisos “pues no pronuncia la lengua lo que el corazon no siente”. Todos piensan mal, muy mal, con razón.

Todo sigue marchando bien, hasta se podría pensar que esto es un bien montado melodrama, pero he ahí que luego de tantas sutilezas aparece el problema, la queja de ella. Sí, con su gracia sin par y su suave caricia le cae con la triste verdad, “mas también entre vosotros hai algun cruel que intenta sugetando mi alvedrio, violentarme á que le quiera; de su piedad hace alarde, el precio de su fineza pretende, y me llama ingrata”. ¡Oh!, Esto no lo dice Don Alonso, porque él es mucho más directo, dice realmente, “¿Pues quien te insulta?”, a lo que Delmira sin titubear responde, “Ximenez”. Este es el otro conquistador. Malvado, ya era el momento.

Ximenez es el compañero de Don Alonso que vino acompañándolo a conquistar esta tierra y con quien comparte el mando de esta empresa. La ocasión está planteada para que Don Alonso se distinga por sus maneras y haga las cosas que tiene que hacer de otro modo, “yo te adoro, lo confieso, pero a tu beldad respeta mi corazon, y no intento hacer á tu amor violencia, sino que libres tus labios me den muerte o recompensa”. Bonito.

La reacción de Delmira es de escándalo, por supuesto. “que ridicula idea formais de nuestros

salvages! ... Aquí el deseo no mueve á la rapiña; contenta con su suerte se vé el alma". Aprovecha la ocasión para lanzarle algo que ella no sabe aún, "dá libertad a mi padre", dice, y esto le da pie para explayarse en un civilizador mensaje que todos deberían escuchar, "Ya hice quitar las cadenas á Camur, Zadir y á quantos gemian baxo su adversa fortuna; no deseamos los tesoros que esas tierras esconden en sus entrañas; que salgais es nuestra idea de vuestra torpe ignorancia, y conozcais la suprema inmortal causa por quien subsistimos, y se alienta. ... Alonso De Sousa rinde obediencias a la preciosa Delmira, y quien es monstruo en la guerra será girasol amante, que la sirva y obedezca". Y se va indignado, dejándola sola. ¿Qué tal?

Veneno cumple tu misión. Delmira en un soliloquio da vueltas y vueltas a las cosas, qué cosas, a los hombres que la disputan, "(de Zadir) si él no ha dado prueba de que me estima; y arguyo que son sus costumbres fieras, quando dulcemente Alonso me complace y me respeta, ¿por qué no he de despreciarle? ... No, pues Ximenez, aunque prueba a lisongearme, me indigna". Veneno cumple tu... Sus palabras la traicionan, "Ardiente esperanza nueva, dexa ya dé persuadirme; y los europeos vean que en la Guayana se encuentra quien su pasión sacrifica por cumplir una promesa".

Por más que se busque una orientación de su estilo las cosas siguen rumbos desconocidos, pero he aquí que aparece una clave importante en

los personajes. Shichirat es un indio que anda haciendo de las suyas con la muy europea Rosa, a cuyas órdenes sirve como esclavo. A pesar de su torpe comportamiento, como esclavo digo, este indio tiene dos cosas que le hacen característico. Uno, es su afición a la nueva bebida que ha conocido, "Solo encuentro mi delicia en ese que llaman vino. Válgame el Sol! Qué bebida! El hace al hombre valiente, el calienta, el fortifica, el alivia los dolores, él el cansancio mitiga, huele bien, sabe mejor, y causa extraña alegría". Bien aprovechado, el conquistado. Dos, también le apasionan las hembras. Cuando Rosa con coqueteos le pregunta "y las mugeres de Europa no te parecen lindas? El responde sin titubeos, "como venís así envueltas en tantas cosas distintas, puede llevarse uno un chasco que le dure de por vida... yo me entiendo con las mías, que sus defectos o gracias, están todos a la vista, y sé que es fresca la fresca, y la estantigua, estantigua". Todo muy claro. Este personaje da la clave al mostrar al pícaro de la comedia, que nunca debe faltar. De cómo se explica lo anterior entonces, ya se verá más adelante, porque por ahora baste seguir esta comedia, que tal parece ser.

Como era de esperarse, las cosas siguieron complicándose, y en sumo grado cuando el torpe de Schichirat se emborracha, como al momento de estar en ese estado le contó a Rosa que Zadir pensaba asesinar a Don Alonso, de puro despecho, con un cuchillo que él portaba. Esto lo aprovechó Rosa para emborracharlo más, quitarle el cuchillo, cortar su barba y partir corriendo a

contárselo a Don Alonso, con el consiguiente escándalo general, y con las consecuencias que esto trajo en ese bosque de la Guayana. Pero esto no ha ocurrido todavía. Otras cosas han pasado entre tanto.

Noticias llegan a la selva. Procedente de Brasil llega la esposa de Ximenez, los marineros entran a casa de Don Alonso, en donde sirve Delmira, y dicen que traen a una peregrina llamada Doña Blanca, hermana de Don Alonso, y que con su visita se espera que temple el ardor de su marido Ximenez. Delmira no puede creer lo que sus ojos ven y sus oídos escuchan. Y, mientras todos salen presurosos a buscar a la peregrina, se cuelga por una puerta Zadir, el vengador, que no reconoce a su mujer vestida a la europea y la confunde, “y ya que perdí a Delmira por la impiedad de esos monstruos, satisfaga mi ojeriza traspasando con mi dardo el pecho de esta enemiga”. De todos modos, la situación no era fácil para Delmira, vestida o no de europea, “muger ingrata, tu en ese trage vestida!”. O era europea o indigna infiel... Escoja.

Vuelta a la tragedia. Justo al momento de lanzar su dardo mortal, entra Camur, el viejo padre y todo cambiará. Eso creía todo el mundo, pero no, esto se seguirá complicando de nuevo porque Camur le echa más leña al fuego cuando reprende a su hija, “el admitir las costumbres de Europa, es una indebida ofensa á la patria y Dioses, y te trae su ojeriza”. Finalmente, al verse solos, deciden huir por la selva. El viejo había

preparado una buena estrategia, "Zadir y yo hemos juntado unas escuadras crecidas de Americanos, que intentan dar por la patria la vida". Sin comentarios.

Todo era mentira. Gran alboroto en la selva, de un lado gritos de "A ellos, Americanos, no quede un contrario vivo", y del otro lo mismo, con signo contrario, a vencer al enemigo. Camur, el viejo explica lo ocurrido, "los hados se han conjurado solo para perseguirnos". Como en toda tragedia suele ocurrir, en estas circunstancias lo que procede es que la pareja antes de volver a separarse de nuevo y a comenzar a sufrir otra vez, decida que lo mejor será... Exacto. Pero aquí no ocurrió así. Por supuesto que Zadir y Delmira pensaron en morir juntos, como los grandes enamorados de la Guayana. Pero otra cosa ocurrió. Justo cuando así iba la cosa, Delmira dice que si ha de morir "este es mi pecho: que aguardas? Y Zadir, en consecuencia le pide en ese postrer instante, "dame antes tus dulces brazos". Muy decidida Delmira le esputa, "no lo esperes, indigno". (¡Julietta hay una sola!) Todos fueron presos de nuevo y, además, lógicamente muy indignados entre sí. Pero, esta vez son prisioneros de Ximenez, porque Don Alonso salió a buscar a su hermana, Blanca. Amores de Guayana.

Ximenez lo dice muy claramente para que no haya dudas: "En la Guayana mando solo; y tus patricios dando tributo á mi Rey, penden del gobierno mío". Con esto todo queda dicho y no hay discrepancia posible, y tampoco resistencia

amorosa. Y en el momento preciso en que se va a consumir el hecho sin apelación posible, aparece Doña Blanca, la intrigante, con su acompañamiento de guardias: “infidel, indigno, ¿tu empeño de honor es este? Habla amante fementido de una miserable esclava”. Claro, Doña Blanca luego las arremete contra la Delmira, “¿Quién es esta?... ¿Amable te ha parecido una rustica muger que entre bosques ha nacido? Cuando Delmira intenta aclarar las cosas, la increpa violentamente, “¿tú tan osada respondes? Dime, esclava, ¿has conocido con quién hablas? Doña Blanca.

El único que pudo arreglar esta situación fue Don Alonso, que con paciencia, va a salvar a los esclavos, llegando al momento en que estos iban a ser sacrificados. Don Alonso, el paciente y valiente resuella, “Cómo haces tal sacrificio contra mi consentimiento?” El duelo entre ambos será inevitable. Seguro es un duelo.

Era inevitable, aunque Don Alonso, paciente, valiente y audaz, saca de su manga un pliego que despliega ampulosamente y que contiene un decreto real por medio del cual se le autoriza “al descubrimiento de la Provincia de Guayana, y otras tierras hasta ahora incógnitas... “y que todos quedan subordinados a su exclusivo mandato. Todos los soldados ahora se pasan al lado de Alonso... No digo yo. Ximenez intenta decir algo grande pero solo logra murmurar “pues mi monarca lo manda, yo me rindo a su precepto”. Bien hecho, así se hace.

Todos libres de nuevo y sin cadenas, menos el Ximenez. Imaginen la escena de Ximenez, ahora en el suelo, con su Doña Blanca. Bueno, esto último nos retorna a la comedia, cuando ella le enrostra, “indigno eres de perdón”, y él suplica, “¿quieres que muera?”, y ella, “lo anhelo”, y él en un aparte, mirando a la primera fila, “juzgo que confiar puedo”, y ella en otro aparte, mirando a las mujeres, “a mi despecho le amo: oh amor, ¡qué grande es tu imperio! Amor de conquistadores, aprendan.

Todo está mal. Nada indica que esta es una comedia. Además, aquí es donde ocurre lo del puñal. Zadir pensaba que Schichitar le haría el trabajo doble, matar a Don Alonso y a Delmira, ya se sabe por qué. Imaginen lo que volvió a ocurrir. Luego de más de hora y media en escena, no se percibe solución posible sin que intervenga Don Alonso, el bueno.

Todos encadenados de nuevo, los soldados en guardia, Ximenez también en desgracia. Don Alonso se dirige a los indios, “Pueblo Americano. Escucha: y pues me da tantas causas tiembla, que va tu castigo envuelto entre mis palabras...” Pero, de nuevo Delmira marcará la diferencia cuando entre todos se encarama en un tronco y diga, “Pues, Señor, si es general el castigo que a mi patria se impone, yo debo ser igualmente castigada. Todos, Señor, somos reos”. Murmullos de aprobación en la platea. Todo se complicó con el intento de asesinato de Zadir-Schichitar, tanto

para Delmira que vio esto como una traición a ella, y también para Don Alonso, por las mismas razones. Entonces, el representante del Rey, dirigiéndose a Zadir y a Schchitar dice, “a estos dos colgad al punto de un árbol”. Murmullos de desaprobación en la platea.

¿No dije que esto no terminaba bien? Bueno. Sólo les quedaba el derecho a pataleo. Y eso fue lo que hicieron los representantes de Guayana. “Oh, Sol... Piedad... Incluso Delmira interviene, “piedad, que esto pido humilde y postrada”. “¿Qué espectáculo tan triste!”, exclama Don Alonso y a continuación, en un visible aparte hacia la platea que está conjurada y decepcionada por este vuelco, dice en un aparte crucial, “¿qué he de hacer?”. ¡Ah! Grita la platea, ya a punto de subir al escenario.

Entonces, la primera en ser perdonada es Delmira, por supuesto. Luego, para que crean que él es un buen cristiano, también será perdonado quien pensaba matarlo y que no se ha arrepentido, “goce de vida y libertad amada”, pues siempre llevará la marca de traidor. Zadir agradece, “no direis los Europeos que entre nosotros no se halla también parte de heroísmo. Quiero seguir tus pisadas, Delmira queda por mi libre de la fé jurada”. Y presto Don Alonso, ahora el pícaro, dice “yo acepto el don”. Por supuesto, eso ya se sabía

“Hijos, a vuestra ventura caminais. Esposa amada, tu lo serás quando estés instruida en mi

ley santa." Junto con decir esto, Don Alonso, todos gritan Viva Alonso y Delmira, incluida la platea que se levantan de sus asientos. Pero aún no termina la función. Hay alguien que no está de acuerdo. Doña Blanca, por supuesto, la hermana de Alonso, quien grita aterrada, "¿qué es esto? ¿Por qué os aclaman? ¿Vas a dar la mano acaso a esta esclava?". Sin comentarios. Vuelta a cero.

A pesar de todas las explicaciones dadas por medio mundo en el escenario, incluidas las de los espectadores que le griten pesadeces, ella no da su brazo a torcer. Es más, ella con destreza pone en claro la situación actual, "Tu enemigo es Don Dionisio Ximenez, y si tu no te separas de tu idea, seré suya tan solo por castigarla". El que más se alegra es el propio Ximenez que ve luz en el túnel en que se encuentra metido. Resolver esto tomará mínimo otra hora. Los espectadores se sientan aniquilados por tanta soberbia y tanto tiempo transcurrido.

Don Alonso, el piadoso, se las sabe todas. "esa resolución tuya ya estaba premeditada por mí", dice y luego le explica con calma que luego de verlo en el suelo, con su altivez baja, le repone los honores a su cuñado Ximenez, "sea de nuevo mi hermano, y sea tu esposo, Blanca". Tanta bondad inunda las butacas. Pero, también aprovecha este momento Delmira, ahora en el poder, para decir unas cuantas cosas que le apretaban el corazón, "¿es el arte de fingir la ciencia más elevada que tenéis las Europeas?". Bravo gritan los espectadores, Bien, Delmira.

Luego, hasta al pobre Schichirat le pegan sus barbas cortadas. El teatro se cae en aplausos.

Finalmente. Sí, así es, el fin ya está cerca. Don Alonso, cansado de tantos malabarismos, dice a todos los presentes, asistentes y lectores, también cansados, “y pues el rencor ya cesa por esta dulce alianza; (dirigiéndose a Blanca) tu con tu esposo te vuelves, y respire la Guayana suavidades por la paz, si acaso el tema os agrada”.
Luces. Fin. Aplausos.

Andrés Bello y la vacuna antivariólica

De los tres períodos en que se ha dividido la biografía de Andrés Bello, la menos conocida es la dedicada a su vida en Caracas (1781-1810), y la más reconocida es la que permaneció en Chile (1829-1865), siendo esta última incluso la que ha proporcionado importante material sobre su vida en Caracas, debido a que sus discípulos se transformaron en verdaderos seguidores de sus pasos por todas partes, aunque de su época caraqueña siempre quedarán detalles que comentar. Especialmente porque aquella fue una época que sus estudiosos han denominado revolucionaria y transformadora, abierta aún a la inspección histórica y artística.

Esto, que podría ser una dificultad para reconstituir ciertos hechos, sin duda, es una ventaja para el análisis y significado de sus aportes literarios y dramáticos de Bello, tan poco

conocidos. Este es el tema de esta investigación, conocer la actividad civil y literaria de Bello en un momento muy especial cual ha sido el período en el cual se produjo lo que se ha denominado la expedición de la vacuna antivariólica. En su estudio se empleará un enfoque de tipo histórico y sociológico en el que se restablecerán ciertos hechos de la vida cívica de Bello que tuvo que emprender en su calidad de autoridad del gobierno local, así como también en sus creaciones literarias, poesía y teatro, en las cuales el hecho literario extiende ciertas mediaciones complejas entre la sociedad y las formas artísticas, más allá de sus características técnicas y formales que las atan a algún género determinado y que deberían diferenciarse de sus actividades públicas. En esto, se podría decir parafraseando a Lucien Goldmann, que un autor literario concreta en forma lúcida y coherente las homologías estructurales de una sociedad, especialmente las de orden ideológico.

Bello en Caracas

La inclinación literaria de Bello se produce desde su niñez y se mantendría viva durante toda su vida. Aristides Rojas relata que Andresito, como le decía su familia, se entretenía con juegos que simulaban procesiones, haciendo misas, diciendo sermones, es decir, representando e interpretando personajes cual actor de teatro, lo cual les hizo pensar en una aptitud sacerdotal del niño Bello. A los once años se aficionó a la lectura, especialmente de las obras de Calderón de la Barca. Lope de Vega, Cervantes y Racine, con el cual aprendió francés. El ambiente cultural de

Caracas lo llevó a presenciar comedias, nacimientos o apropósitos, géneros en boga en aquel entonces (Ugarte, 1986, pp.16-17).

En 1802, Bello se gradúa de Bachiller en Artes y concursa para el recién creado cargo de Oficial 2º en la Capitanía General de Venezuela, regida entonces por Manuel de Guevara de Vasconcelos, obteniendo el puesto, en parte por sus condiciones morales e intelectuales. Con esto comienza un período cardinal en su vida. En su condición de funcionario oficial le corresponde efectuar tareas del régimen y gobierno en la cosa pública. Tal fue su desempeño que cinco años más tarde recibe el nombramiento de Comisario de Guerra, siendo el primer criollo que se hacía merecedor a tal reconocimiento, y en 1809 fue nuevamente ascendido a Oficial 1º de la Capitanía General, título con el que aparecerá en los documentos posteriores a 1810, pero adscrito a la Secretaría de Relaciones exteriores.

Fue también Secretario de la Junta de Caridad, en Caracas, encargada de cuidar el gobierno y administración de los hospitales. En todas estas funciones actuó con probidad, destacándose que en las actas de la Junta estas se encuentran redactadas en primera persona y por aparecer algunas observaciones personales de Bello.

Los encargados de examinar el Plan de arbitrios informaron en 1808 que recomendaban fundir los informes en un solo documento, incluyendo el de Bello, por considerar a este “una

obra enriquecida por su sabio autor con varias ideas de economía y utilidad que podrían ser provechosas en otro tiempo” (Grases, 1981, p. 207).

La expedición de la vacuna

El descubrimiento de la vacuna antivariólica en 1796, por el médico británico Edward Jenner (1749-1823), produjo un alivio en el mundo y ésta fue aceptada rápidamente en todos los países. España organizó en 1803 la expedición de Francisco Javier Bálmis para llevar “el fluido benefactor” a todas sus colonias. El 30 de Noviembre de dicho año partía desde La Coruña la expedición con la ruta a las islas Canarias, Puerto Rico, Venezuela, Cuba, Yucatán, México, y luego las islas Filipinas y Bisayas, Macao y Santa Elena.

En Abril de 1804 llega a Puerto Cabello la expedición de la vacuna. Este hecho revistió gran trascendencia porque la epidemia de la viruela había sido un terrible mal desde el siglo XVI. Para este fin, el Capitán General designó una Junta especial, con varias comisiones integrada por personalidades conocidas y médicos de Caracas. Las actuaciones de la Junta se interrumpieron en 1806 por las acciones de la revolución (la expedición de Miranda), reanudándose en 1807, siendo nombrado Bello como Secretario “en lo político” (en lugar de Gabriel de Ponte), mientras que la Secretaría en lo científico recayó en José Domingo Díaz, actividades que durarían hasta el día 9 de Abril de 1808.

Entre 1808 y 1809, al redactar Bello su *Resumen de la Historia de Venezuela* coloca una nota en el relato de las acciones de Garci-González de Silvas sobre este hecho:

Al abandono en que la dejaba (a la Providencia) el retiro de Garci-González a Caracas, se siguió la aparición del contagio devastador de las viruelas traído por primera vez a Venezuela en un navío portugués procedente de Guinea que arribó en 1580 a Caraballeda. Los efectos del contagio se contaban por naciones enteras de indios que cubrían con sus cadáveres el país que había visto sucederse tantas generaciones, dejando a la Providencia en tan funestas y horrorosa despoblación que a ella debe referirse el total exterminio de las razas que han desaparecido de su suelo (Cit. por Grases, 1981, Vol. 2, p. 209)

Las pocas obras literarias de Bello escritas durante este período, aún con fechas imprecisas, y que tiene relación con la vacuna sólo serían el *Poema a la vacuna* y *Venezuela consolada*, obra dramática, ambas de 1804.

El Poema habría quedado como una pieza inédita sino es por el Obispo de Mérida, Don Mariano Talavera y Garcés (1777-1861), quien lo conocía y buscó hasta que un amigo suyo, en 1807, se lo envió y éste según relata el mismo Obispo, “la leí hasta tres veces, no con ánimo de aprenderla, sino por el placer que me causaba su lectura” (reproducido por Grases, 1981, Vol. 2, p. 295). Desgraciadamente, al prestarlo a un familiar este desapareció, aunque agrega el prelado que

“la Providencia se ha dignado conservar en mi memoria ese escrito tan sentimental... a excepción de cinco o seis versos que no he podido recordar” (Ibid.). De esta forma fue publicada esta versión del poema por el periódico *El independiente* el 29 de Septiembre de 1860, cuya puntuación fue posteriormente corregida en la publicación caraqueña de las *Obras completas* de Bello, edición oficial de 1951, que sigue a la efectuada por Miguel Antonio Caro del manuscrito hallado en 1860 entre los archivos de Juan Vicente González, publicado en Madrid en 1882 (Ibid., p. 295).

Algunos autores la denominan *Oda a la vacuna*, y en sus 316 versos abunda en detalles sobre su historia y horrores que esta peste causó en Venezuela. Según Miguel Luis Amunátegui, biógrafo chileno, cuando Bello leyó su poema en una festividad ofrecida por Vasconcelos, a quien este autor señala como dedicada por el autor, se produjo “una marcada aprobación de los concurrentes” (Ugarte, 1986, p.27).

El poema se inicia haciendo un recuerdo de la historia de Venezuela, como colonia española, en la cual son mencionados Vasconcelos, el Capitán General y el propio Rey, “digno representante del gran Carlos”, Carlos IV quien inició la expedición de la vacuna. La vida aquí en las colonias según el texto no era inestable, “parecía completa la gran obra/ de la real ternura: en lisonjero/ descanso, las naciones poblaciones/ bendecían la mano de su dueño” (Grases, 1981, Vol.2, p. 297).

Sin embargo, todo esto cambiaría,
cuando la plaga exterminadora que del centro
de la abrasada Etiopía trasmitida
funestó los confines europeos
a las nuevas colonias trajo el llanto
y la desolación en breve tiempo,
todo se daña y vicia; un gas impuro
la región misma inficionó del viento
respirar no se pudo impunemente:
y este diáfano fluido en que elementos
de salud y existencia hallaron siempre
el hombre, el bruto, el ave y el insecto.

Corrompiese, y en vez de dones tales
nos trasmitió mortífero veneno.
viéronse de repente señalados
de hedionda lepra los humanos cuerpos
y las ciudades todas y los campos
de deformes cadáveres cubiertos (p. 298)

Pero, esto pronto llegaría a su fin, relata el poema,

...Pero corramos finalmente el velo
a tan tristes objetos, y su imagen
del polvo del olvido no saquemos,
sino para que, en cánticos perennes
bendigan nuestros labios al Eterno,
que ya nos ve propicio, y al gran Carlos,
de sus beneficencias instrumento,
Suprema providencia, al fin llegaron
a tu morada los llorosos ecos
del hombre consternado y levantaste
de su cerviz tu brazo justiciero:
Admirable y pasmosa en tus recursos. (p. 299).

La vacuna, según este poema de Bello, se transformó en el “celestial remedio” que cambió la fisonomía del país,

Ya con seguridad la madre amante
la tierra prole aprieta contra el pecho,
sin temer que le roben las viruelas
de sus solicitud el caro objeto.

...

Reconocidos a tan altas muestras
de la regia bondad nuestros acentos
de gratitud a los remotos días
de la posteridad transmitiremos.

...

Con señal indeleble los estragos
de fiero contagio, dirá ellos:
las viruelas, cuyo solo nombre
con tanto horror pronuncias, ¿qué se han hecho?
y le responderá con las mejillas

inundadas en lágrimas de afecto:
“Carlos el Bien-hechor, aquella plaga
desterró para siempre de sus pueblos” .
¡Sí, Carlos Bienhechor! Este es el nombre con
que ha de conocerte el Universo, el que te da
Caracas, y el que un día sancionará la
humanidad y el tiempo (p. 300).

También Bálmis recibió sus honores en el poema
de Bello,

... Quiera el cielo
de cuyas gracias eres a los hombres
dispensador, cumplir tan justos ruegos;
tus años igualar a tantas vidas,
como a la Parca, roban tus desvelos;
y sobre ti sus bienes derramando
con largueza, colmar nuestros deseos! (p.
300).

De las diez obras de teatro que Bello habría escrito
en su vida, según Guillermo Ugarte (1986), sólo
Venezuela consolada tiene por tema la expedición
de Bálmis. Escrita en 1804, cuando su autor
contaba con sólo 22 años, fue llevada a escena en
el teatro Caracas en uno de los principales actos
de reconocimiento oficial se le brindó a la
expedición de la vacuna, quienes sólo

permanecieron el capital del 28 de marzo hasta el 5 de mayo de ese año.

Obra breve, compuesta de 344 versos, por lo que normalmente se le cataloga como poesía, constan de tres escenas, sus personajes principales son Venezuela, El tiempo y Neptuno, interviniendo también Una voz, un Coro de Nereidas y un coro de Tritones. La escenografía propuesta por el autor indica que “el teatro representa un bosque de árboles del país” (Bello, 1979, p. 4). En la primera escena abre el espectáculo Venezuela “en actitud de tristeza”, planteándole a un pasajero errante de una vez el grave problema que le aqueja y cómo era antes el país.

... Errante pasajero,
dime ¿en qué triste sitio
contemplaron tus ojos
un dolor semejante al dolor mío?

Tú, que en mejores días
viste el hermoso brillo
con que Naturaleza
ostentó su poder en mis dominios,
hoy a los dolorosos
acentos con que explico
al universo todo
mis desventuras, une a tus gemidos... (p.
5)

En la escena segunda entra El tiempo que se sorprende al oír esto y no la habitual algarabía de música y baile que tenía el país.

... Por todas partes, oigo
sólo quejosos gritos
y lastimeros ayes;

pavor, tristeza, anuncia cuanto miro.
Deliciosas provincias,
frondoso y verde hospicio
de la rica Amaltea,
¿qué se hicieron , decidme, los corrillos
de zagalas, alcores,
que hacían a la tierra
envidiar vuestro júbilo continuo? (p. 5)

Pero las cosas cambiarán, y El tiempo da pie a un
diálogo en el cual se retorna a la normalidad,

El tiempo:... Venezuela, ni puedo
yo mismo siendo el Tiempo, dar alivio,
y así... Pero ¿qué escucho?

(Se oye música alegre)

Venezuela: ¿Sueño, cielos?

El tiempo : ¿Delirio?

Venezuela: ¿No siento alegres voces?

El tiempo : ¿Regocijados sonos no percibo?

Coro : Recobra tu alegría, Venezuela,
Pues en tu dicha el cuarto Carlos vela (p. 8)

Más adelante, aparecerá un Coro de Nereidas que
canta,

El reino de Anfitrite
con júbilo repite
el nombre siempre amado
de Carlos el Bienhechor (p. 12).

Finalmente, Venezuela promete,
Sí, yo te ofrezco, yo te juro, Carlos,
que guardarán los pueblos tu memoria
mientras peces abrigue el mar salado,
cuadrúpedos la tierra, aves el aire,
y el firmamento luminosos astros.

Yo te ofrezco cubrir estos dominios

de celosos y dóciles vasallos
que funden su ventura y su alegría
en prestar obediencia a tus mandatos.

Te ofrezco derramar sobre estos pueblos,
que tus leyes respeten prosternados,
fecundidad, riqueza y lozanía,
dorados frutos, nutritivos granos.

Yo te juro también que con perenne
aclamación repetirán sus labios:
“¡Viva el digno monarca que nos libra
de las viruelas! ¡Viva el cuarto Carlos! (p. 14).

Venezuela consolada es considerada una joya del teatro venezolano, porque muestra el indiscutible valor de una obra dramática de las más antiguas que se conocen en la historia del teatro nacional de autor conocido y cuyo texto se conserva completo. Consecuentemente, Bello es considerado uno de los primeros autores teatrales venezolano reconocido, y esta pieza una de las pocas obras conocidas de su época juvenil.

A pesar de ser tan meritoria ha recibido relativamente poca atención de la crítica especializada, a veces se le confunde con la *Oda a la vacuna*, ya vista aquí mismo, otros como el cronista Arístides Rojas la ha clasificado como un “juguete dramático”, género inexistente y ante la cual expresa, “tan malo es este juguete en honor de Carlos IV como la oda *A la vacuna* en elogio del mismo monarca” (Ugarte, p. 35), y estos juicios iniciales indujeron a otros que han actuado con igual precipitación. Es así como ya en el siglo XX se siguió hablando de que ésta era una obra graciosa, cómica, y como señala Juan J. Churión,

“muy mediocre, pues el poeta tenía apenas 23 años, y estaba dedicada al Rey Carlos IV” (Ibid.), incluso Rubén Monasterios, en 1975, escribe que “Bello como dramaturgo es insoportable, sus obras (?) moderadamente románticas, pecan de preceptivas, conceptualizadoras, verborreicas” (Ibid.), repitiendo los argumentos ya comentados.

Pero no todo ha sido así. Fernando Paz Castillo, autorizado poeta también y crítico literario, refiriéndose a la oda, y que podemos extender al teatro, ha destacado la importancia de la nobleza de su lenguaje, su contenido revelador de ideas universales y trascendentes, el manejo de una amplia cultura hispánica (algunos fragmentos de la obra teatral rememoran capítulos del Quijote), la expresión pura de afectos humanos hondamente conmovidos como también lo estaba el poeta, lo que muestra verdad literaria y humanista, igual que sentimientos de gratitud por lo que la vacuna significó y, porque en el proceso de creación bellista marca el paso de la poesía subjetiva y lírico pastoril a la poesía descriptiva, “madurez a la que había llegado Bello aún sin salir de los límites de la nativa Venezuela” (Cit. por Ugarte, 1986, p. 26).

Pocos han advertido lo que hoy podría denominarse la estrategia dramática de Bello, cual es que la obra con su personajes alegóricos, como lo son Venezuela, El tiempo, Neptuno, los coros, con sus reminiscencias grecolatinas, remite al género neoclásico, y esta podría ser la centro de una interpretación más rigurosa y prospectiva del

espíritu que Bello quería mostrar a sus contemporáneos y a sus lectores futuros, aunque en una simple lectura esto no fuera bien entendido.

Como alegoría que es, no pretendía sino mostrar desde un escenario en Caracas, en forma clara, diáfana y hasta cierto punto cruda, aunque en lenguaje armonioso y placentero, un terrible momento que vivía el país, seguramente más dramático que el mismo drama que se exponía, que había significado la muerte, como bien reseña Amunátegui (Cit. por Ugarte, p. 27), de las cuatro quintas partes de lo indígenas venezolanos, y que por tanto, celebra alborozado la providencial llegada de la vacuna, y manifiesta la gratitud de Venezuela a la expedición científica de Bálmis y al monarca Carlos IV.

Por otra parte, el lento desarrollo de la acción dramática y los extensos monólogos de sus personajes son características propias del estilo escogido por Bello para presentar su drama según la particular estética que él quería exponer. Aún así, las escenas se ven animadas por las apariciones de personajes mitológicos muy simbólicos, de música y canciones que debieron ser muy percibidas bien por la audiencia.

Tal vez, uno de los factores que aquí se encuentra contrapesando los juicios es el hecho de que en ambas obras, la oda y la alegoría dramática, el autor exprese elogios entusiastas para unos y encendidos, para otros, sobre el rey

de España y las autoridades coloniales. En esto se podría decir que, teniendo presente el contexto sanitario de urgencia en que dio esta situación, la juventud y la condición de funcionario de la Colonia de Bello, el natural proceso de desarrollo de la persona humana y su ideas, e incluso los casos semejantes de próceres americanos y de autores dramáticos, no debería esto sorprender. Aún así, al observar el excepcional valor documental de las obras, indiscutible e irrefutable, cual documento científico o histórico, siempre despuntará su trascendencia secular, cívica, nacional y social.

Pero por si esto fuera poco, queda aún sin develar el enigma de por qué Bello utilizaría este particular estilo, innovador en su momento. El neoclasicismo es un estilo francés surgido a fines del siglo XVIII que se recharacteriza por la utilización externa de formas artísticas precedentes, especialmente de la época grecorromana, renacentista o clasicista, con lo cual intenta convertir las imágenes y temas que presenta de lo clásico en un medio para idealizar la realidad de que se trata, en este caso de la Colonia, cuyas contradicciones no le son ajenas al autor -y quién mejor que Bello para observarlas-. Entonces, esta vuelta al pasado, vía estilo neoclásico, intenta lograr la admiración por las normas tradicionales en la vida y el arte. En general, se renunciaría a plasmar las ideas de la actualidad con recursos estrictamente formales. En esto, subyace, sin duda, una ideología burguesa conservadora, contraria a los cambios

(por esta razón este fue el estilo que privilegiaron los regímenes fascistas de Italia y Alemania).

Sin embargo, esta no era la idea de bello, los estilos, aún con sus fundamentos históricos e ideológicos claros, no son sino instrumentos de trabajo de los artistas, que los utilizan para mejor expresar su visión de la realidad, independiente de su origen e historia. Esto es lo que postula este trabajo. El neoclasicismo fue un estilo de origen francés, absolutista, que predominó a fines del siglo XVIII y que se impuso a la hegemonía del Siglo de Oro español, incluso en la misma España, en donde fue lógicamente fuertemente rechazado.

En Venezuela, al igual que en el resto del continente americano, en los albores de su gesta independentista, los artistas locales buscaron nuevos estilos, para expresar su rechazo a la hegemonía artística española, plena de Calderonismos, Lopismos o sainetes, y se encontraron –claro, los artistas más avanzados, los que podían traspasar las barreras de la censura impuesta por la Corona- con las églogas de Virgilio y las tragedias de Racine (preciadas lecturas de Bello), es decir, con el neoclásico, que aunque no respondiera a sus ideas, era el estilo que rivalizaba con lo español. Vale decir, a Bello le correspondió vivir una época de transición del gusto, en que entra una nueva corriente literaria que él asume sin dificultades y la utiliza como una forma velada de resistencia.

En este aspecto, Bello fue también un fuerte crítico del neoclasicismo en el teatro, porque para él, como lo decía desde Chile, “no son el fin del arte, sino los medios que el autor emplea para obtenerlo” (Grases, 1979, p. XXXV), condenando la exageración y buscando un equilibrio desapasionado que no perturbara el arte. Como él mismo lo decía, respetaba a Aristóteles y a Horacio, el uso de la lengua y el sentido común, “...el poder creador del genio no está circunscrito a épocas o fases particulares de la humanidad... es siempre posible la existencia de modelos nuevos, cuyo examen revele procedimientos nuevos... que le den al arte su fisonomía original, acomodándolo a las circunstancias de cada época (Ibid., p. XXXVI).

Esto, además, demostraría en lenguaje artístico, en claves poéticas o dramáticas, su gran rechazo a la hegemonía de la corona española, expresada públicamente, directamente, sin que el imperio, representado en este caso por sus más altos dignatarios de la Capitanía apenas lo advirtieran. Bello, con esto demostraba no sólo creatividad e inteligencia, sino también su más profundo desprecio a un estilo de vida que denunciaba en el escenario con todas sus letras, señalando a todos cómo un artista con un tema tan local y crítico hacía de la poesía y el teatro un arte digno de su tiempo.

Por eso, en esta investigación se ha tratado de contrastar la actividad civil, como funcionario de la Colonia de Bello con su actitud artística,

encontrando que en ambas se encuentra una misma persona esforzada, y trabajadora, pero en la primera destaca su constancia y responsabilidad funcionaria ante las autoridades de la corona, como correspondía a su alto cargo con feliz desempeño; pero en la segunda, en el arte, se ordena como un artista rebelde, trasgresor, que toma conciencia del valor de la acción social que significa el arte, como arte y como medio formador de los pueblos y educador. Esto es lo que le dio ese carácter diferencial que aquí se ha postulado, desentrañando las claves que en su poesía y teatro hicieron ahora esto visible.

Referencias bibliográficas.

- Bello, Andrés (1979). **Obra literaria**, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Ben, Aphra (1988). Enciclopedia Encarta ® 98. Microsoft Corp 1993-1997. Ver Enciclopedia Britannica. Vol.2, 15ª edición, 1988, p.50.
- “Garrick, David” (1988). Enciclopedia Encarta ® 98. Microsoft Corp © 1993-1997
- Grases, Pedro (1981). **Obras de Pedro Grases**. Vol. 1 y 2. Caracas, Seix Barral.
- (1979). **Prólogo**, en: Andrés Bello, **Obra literaria**, Caracas, Biblioteca Ayacucho
- Jordan, R. and Love, H.(ed.).“Prólogo”. **The works of Thomas Southerne**. Vol. II. England, Clarendon Press, 1988. pp. 90-101.
- “Kean, Edmund”(1988). Enciclopedia Encarta ® 98. Microsoft Corp © 1993-1997.
- Southerne, Thomas (1988). **Oroonoko**. En: Jordan, R. and Love, H.(ed.) **The works of Thomas Southerne**.Vol. II. England, Clarendon Press, pp. 90-180.

----- (1988). Enciclopedia Britannica. Vol.2, 15ª edición,
p.52
Ugarte Chamorro, Guillermo (1986). **El teatro en la obra de
Andrés Bello**. Caracas, La Casa de Bello.

CAPÍTULO 2

TEATRO EN SOMBRAS CENSURADO DE COMIENZOS DEL SIGLO XX.

Desde hace un tiempo se ha hecho una severa crítica al discurso teatral venezolano de las primeras décadas del siglo XX por su aparente indiferencia o neutralidad de contenidos ante un contexto de autoritarismo tan fuerte como el que prevalecía, en las cuales incluso sus propios autores y con ellos sus expresiones dramáticas, fueron objeto de fuerte censura y represión. Esto ha llamado la atención con justa razón y todavía es materia de estudio y análisis, por lo cual muy pocos son los estudios que se han dedicado a este tema. Por esta razón, el objetivo de este trabajo es el de tratar de abrir un nuevo espacio a esta discusión al presentar algunos casos encontrados en archivos que han ido surgiendo de las investigaciones en progreso en torno al origen de las tendencias modernas de teatro nacional, desde donde es posible percibir una posible respuesta inicial a este interesante tópico y al insistente cuestionamiento que se ha hecho, desde la perspectiva de los estudios del discurso político.

El discurso 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 recién 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**, 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 lingüísticos 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 telegramas: 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 Glacierie. 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 leyendo, "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 lo hace en versos en francés, "La situation est très compliquée;/ 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. El 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 Valarino, 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 tanto tiempo. Su explicación puede emerger al recordar la historia de aquellos años y sobre todo de la famosa Revolución restauradora liberal de Cipriano Castro (1899)

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

En aquella oportunidad, teniendo como telón de fondo todo el caos político caraqueño que existía y también el hecho de saber que él se sentía un predestinado, se debe recordar que Castro insurgió desde Los Andes y tomó el poder incluso, con el apoyo de sus adversarios, que ahora de traidores pasaron a ser revolucionarios.

Ahí comenzó esta etapa farsesca de la historia venezolana. Es sabido, además, que en estos primeros años se mostró esta figura violenta, nacionalista, racista, libertina y heroica de este 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 Estevez, en 1901, que aquí son señaladas con precisión. Sólo en la sola 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 de la crítica de la obra, en 1902, asumiendo el punto de vista extranjero, en un intento por desacreditar a Castro, justo en el momento en que la “libertadora” embate en su fase final que lo destronaría. Por eso, el telegrama es repetido, para reiterar una noticia que no quisieran creer, “paz asegurada”. A fines de 1902, fuerza 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 aquel, “¡Venezolanos! La planta insolente del extranjero ha profanado el sagrado suelo de la patria”. La obra es la introducción dramática, por el teatro y por 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 por los desacuerdos con las regiones en materia económica. Las condiciones sociales de la gente del campo era todavía coloniales. Su 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 Nuñez 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 es la razón por la cual probablemente fue censurada esta pequeña muestra de farsa teatral de comienzos del siglo XX.

El discurso ausente

El día 5 de Octubre de 1909, el autor Salustio González Rincón leía 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 a 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 en aquel tiempo, año de 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 el Grupo La Alborada, como Rómulo Gallegos, Henrique Soublette, Julio Planchart y Julio H. Rosales. En ese ambiente del país no se pensaba sino en emigrar, como de hecho lo hicieron tres de ellos. Salustio González fue el primero y salió hacia España a fines de 1910.

Rómulo Gallegos en su correspondencia con él (4-11-1911), le decía "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 vejetar aquí", o bien como expresó a su ida Henrique 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 escribía sobre este 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. En Mayo de 1911, Gallegos le comentaba sobre el avance del drama que ya le había contado, "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 que ya conocía, "... 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. S.González, aún así, pensaba que el tono de su obra era muy melodramático, a lo cual Plachart 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 lo inadecuado que era escribirlo tan largo, en seis actos, como proponía el autor (4-11-1911).

En Abril de 1912, cuando González ya se había ido a residenciar en París, el pintor Rafael Monasterios, otro de sus amigos con el que vivía 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 dirigrime 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 conducido 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 le 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 Henrique Soubllette, y todos han comentado sobre esta obra. Salas, por ejemplo, afirmó que efectivamente él escribió el drama de Ferrer, "se hizo presentar a la familia de Ferrer. Su vigorosa voluntad le abrió todas las puertas. Encontró auténtica 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).

Desafortunadamente, aquí se perdió el rastro de la obra y con ello, sus significaciones. Lo más que se podrá decir es que, aparentemente, el texto fue escrito, pero se perdió y nunca más fue vuelto a mencionar o encontrado.

¿Quién fue en definitivas 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, de la Universidad de Southampton (Inglaterra), para aclarar la relación de Ferrer con las ideas anarquistas,

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, hecho conocido 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 (1999).

También es conveniente recordar al respecto que, durante la comuna de Paris, y ante el ataque masivo del ejército francés, los comuneros fueron obligados a salir y en su retirada fueron quemando

los edificios y propiedades de los nobles y privilegiados. Desde entonces, el petróleo quedó como estigma 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, esta es la época en que se estableció el anarquismo en España, y con él llegaron las acciones directas, las bombas y los actos de hecho. 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'étranger*) (Ibid.)

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 la Plaza Bolívar, y 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 en ideas, tanto para España como para Venezuela.

Salustio González permaneció en Barcelona hasta 1912, y debió salir para Paris por los problemas que aparentemente encontró al intentar 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 y a un cierto acomodo al status gomecista. Ya quedaban atrás su drama social y el inicio del teatro nacional que sus amigos habían dado como hecho cuando estrenó su obra **Las sombras** (1909), en Caracas. Hasta aquí había llegado su explosiva rebeldía y combatividad, que recordaban aquellos días ya lejanos de *La Alborada*, *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, sus ideas sobre el anarquismo, la rebelión barcelonesa y el socialismo, que habían sido las primeras ideas políticas en el teatro moderno venezolano.

El discurso épico rezagado

Julio Planchart es uno de los escritores que también perteneció al grupo La Alborada, más reconocido como ensayista, también escribió teatro en los años del grupo, y muy especialmente escribió la obra de teatro **La república de Caín**, objeto de este estudio. La obra subtitulada “comedia vil e irrepresentable” es una pieza muy larga (de una duración en escena estimada en 7 horas) consta de un prólogo y cinco jornadas (actos) escritos en verso. Cuenta el autor al inicio de la pieza que el prólogo fue escrito en 1913 y publicado en una revista de la época llamada *Cultura*, y que 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 mayo de 1916 concluyó su prefacio y ese mismo año fue recién publicado el libro, rezagado con respecto a los intereses del autor y de la propia historia.

La obra tiene su origen, como cuenta su autor, de "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). En 1936, el autor sintió que el país entraba en un sistema de libertades y eso lo animó a publicarlo. De la misma manera, el autor parece dar una explicación por tratar un tema político en literatura, por lo que al inicio de la obra pone una cita de José Enrique Rodó que este poeta escribiera a los redactores de *La Alborada* (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 la nuestras, debe estimularse todo lo que tienda a relacionar literatura con los otros grandes intereses del espíritu", esto es, a temas sociales o políticos.

La pieza asume una forma épica, tanto por el tono en que se desarrolla, especie de relato que se desliza a través de la historia de un pueblo, *Las Mermadas*, como también por sus personajes legendarios, simbólicos y alegórica, y escenarios casi bíblicos. Sus principales personajes son Caín, envejecido, quien siempre porta un garrote; Essaú, joven vestido con túnica tomadas de la *Historia Sagrada*, como un patriarca, portando un

puñal en su cintura; es el compañero inteligente de Caín; El Ojo de la Conciencia que es el eterno acompañante de Caín (que los amigos de Abel han inventado para que siempre lo llame asesino), elemento simbólico, que siempre está en lo alto y encuadrado en un triángulo; La voz de la conciencia, 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, el poeta, y otros.

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 Essáú, “yo soy un gran bribón” (p.25). Ambos forman la pareja ideal para iniciar estas jornadas, entonces 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. Al mirar hacia el pueblo Essáú exclama, “lo que produce más en esta tierra,/ si exceptuamos la guerra,/ es

aquello que llaman *res pública*”, refiriéndose a la cosa pública hacia la cual ellos apuntan para adueñársela. Concluye Essáú, “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, Essáú será su secretario. En su camino encuentran a un indio enfermo de fiebre y aquí se produce la primera estafa, Essáú 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. Este le cuesta al enfermo una moneda de oro, “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.”, a lo que Essáú replica, “...que repique campana todo el día,/ pues nosotros seremos para él/ la bendición, la paz y la alegría” (pp. 64-65).

Como es de suponer, en la segunda jornada Caín gana las elecciones para constituirse en Jefe Civil y Essáú 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 intentaba buscaba re-elegir al General Estamión

Macabeo, o elegir a otro de los tantos candidatos que se presentan, “Ananías tendrá, yo no dudo,/ bastantes partidarios: los merece./ El pueblo no analiza, y por lo tanto, / sus juicios son sintéticos (p.76) El Cínico, refiriéndose a Estamión dice, “...se ha hecho muy notable por hazañas famosas:/ matar al indefenso y el incendiar las chozas,/ no sube el ideal más alto que su panza,/ por tanto tiene asegurada una pitanza. (p. 79). La multitud siempre aprueba estos discursos críticos. Incluso Pericles es candidato, quien expresa. “Me falta por deciros: de la desolación/ de este país, los campos, sin una plantación; despoblada y en ruinas cualquier población,/ es una de las causas el no haber libertad/ para el trabajo humano.” (p.103). En este contexto actúa Essáú con entonación de orador y señalando a Caín:

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.
Essáú 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 libertad. (p.109)

La multitud aplaude hasta rabiarse 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 le 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 otro se suma para acompañarlo para pedirle lo mismo.

La cuarta jornada presenta a Caín ya instalado en la Casa de gobierno, junto a Essáú, y está también colgado el Ojo de la Conciencia. Caifás le propone dictar un dicto para establecer la obligación de utilizar el papel que el vende, Caifás, le responde “dos tercios del producto serán para mi erario”, y Essáú tiene listo la formación del trust que explotará el remido que él tiene para curar el paludismo. Y dirigiéndose al poeta le dice, “Yo, por mi parte,/ detesto cualquier arte./ Llámanlas bellas artes, y a mi Estado/ pretenden arrancar un buen bocado (p.133), con lo cual el poeta renuncia a sus versos y se maldice de ser poeta. A este tema se suman otros cortesanos:

Estamió: 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 aun 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?

Cortezanos: Nada, qué va a ganar. (pp. 134-135)

De esta forma, Caín se va adueñando de todas las actividades productivas, del ganado para enriquecerse, sin importarles el pueblo, llenándose el texto de este tipo de expresiones de Caín, “mas que me importa a mí que a 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 de la medicina contra el paludismo que dan no podrán pensar que no piensan en la salud, por lo que será designado 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. Aún 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 que en correspondencia a este pedido le solicita “pues

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 vuelve al escenario del aplaza 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 sin uno mismo. Cien años hace ya que está viviendo/ esta tierra en un círculo vicioso”.(p.213). Más adelante Pericles les aclara que la “protesta ha de ser contra el Caudillo,/ no contra uno particularmente.” (Ibid.). Se suma a estos argumentos el de las presiones externas al país, que en boca de El Cínico expresa, “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 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 poco
antes habían ahorcado. El ahorcado ha
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, pero también es una pieza con intenso dramatismo, teatralidad y de técnica moderna para su época. En su origen, la obra nace según su autor “de un intenso dolor por la patria y de una intensa desesperanza” (p. 7). Planchart ubica a Juan V. Gómez como “quizás el remedio de nuestro 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 comedia.

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 su ideas iniciales persistieron. 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 historias de las que proceden, sin mayores formaciones. 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 una situación tan relevante para el 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 exclama y 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)

A modo de conclusión, se podría decir que el análisis de estos discursos dramáticos, ha permitido indagar textos con relevancia política, con amplios alcances culturales y con una estimable significación, 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 ideas contemporáneas, que hoy podemos recuperar para el teatro nacional, como son los casos de estos autores de farsas o sátiras políticas, de cantos épicos dramáticos y de tantos otros autores anónimos, que seguirán en las sombras hasta que nuevas investigaciones levanten sus palabras y las estudien.

Así, se han podido esclarecer sin dudas una vez más, los efectos de un contexto tan opresor como lo fue la época gomecista, como son los casos de aquellas obras anónimas, censuradas, de comienzos del siglo XX en que a modo farsesco se comentaron las grandes incidencias políticas del

momento, o cuando la situación obligó a tantos dramaturgos y artistas a salir del país al exilio para poder expresar sus ideas políticas en el teatro como de Salustio González, en donde tampoco encontraron resonancia, y más bien sufrieron similar pena a la que existía en Venezuela, o como cuando la situación obligó a desplazar en el tiempo las ideas y producciones dramáticas ante el terror inmediato de este poder, como lo hizo Julio Planchart, revelando en su obra una épica alegórica y plena de símbolos del pueblo venezolano, lo que constituyó en su tiempo un discurso teatral moderno que no pudo ver la luz en forma oportuna.

Lo que esto muestra en definitivas, es que se produjo una obra dramática crítica y consistente con sus ideas, así como también muestra la integridad de sus autores, como escritores y como pensadores de su tiempo, los que de alguna forma pudieron escribir sus obras en estrecha relación con su contexto, tanto en lo teatral, como en lo político, intelectual y contextual, hecho que ahora recién podemos reconocer.

Referencias bibliográficas.

- Anónimo (1964). **La restauración liberal, el ejército y la escuadra** (1902). Farsa. Caracas. Boletín del archivo histórico de Miraflores No. 31, Año 6.
- Barrios, Alba Lía, et al. (1997). **Dramaturgia venezolana del siglo XX**: Caracas, ITI - UNESCO.
- Chesney, Luis (2001). "Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo", VII Jornadas de

- investigación de la Facultad Humanidades y Educación. Caracas, 4 al 8 de junio.
- de Toro, Fernando (1987). **Semiótica del teatro**. Galerna.
- 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.
- Mar-Molinero, Cecilio (1999). Comunicación personal de 12-03-1999.
- Planchart, julio (1936). **La República de Caín** (1913-1915). Comedia. Caracas, Ed. Elite
- S/a (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada**, Caracas, CELARG-Biblioteca de autores tachirenses.
- Salas, Carlos (1980). **100 años del Teatro Municipal**, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.
- (1967). **Historia del teatro en Caracas**. Caracas, Imprenta Municipal.
- Sanoja, Jesús (1998). "Salustio y su tiempo entre las sombras", en: s/a (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada**, pp. 3-24.
- Ubersfeld, Anne (1989). **La Semiótica del teatro**, España, Cátedra

CAPÍTULO 3

EL SAINETE EN SOMBRAS: RAFAEL OTAZO, LEONCIO MARTÍNEZ Y FRANCISCO PIMENTEL

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, con antecedentes que se remontan al siglo anterior y algunos de cuyos cultores son muy poco conocidos.

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, 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 Rafael Monasterios (1975) cuando señala su “superficialidad” porque el dramaturgo “copia los detalles anecdóticos de la realidad circundante” (p.37) o Leonardo Azparren (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), no aproximándose a 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 en Venezuela 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 citados por Juan J. Churión, (1924/91, p. 212), y aunque en realidad la lista ha aumentado considerablemente con las nuevas investigaciones, a algunos de ellos como Rafael Otazo, Leoncio Martínez y Francisco Pimentel, 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 desarrollando.

Rafael Otazo (1872-1952)

En la historia del teatro venezolano del siglo XX todavía permanecen capítulos no bien conocidos, especialmente de las primeras décadas de ese siglo. Tal es el caso de Rafael Otazo (1872-1952), dramaturgo y empresario teatral que desarrolló una intensa y amplia actividad cultural y teatral durante cuatro décadas y que ha permanecido casi ignorada. Empresario de indiscutible capacidad organizacional y de acción, promotor de muchos espectáculos culturales y de entretenimiento, así como también autor de numerosos y muy populares “sainetes criollos”, su labor en todo este campo es casi desconocido y muy poco reconocido. En esta presentación se intentará un acercamiento a esta importante labor, tanto en sus aspectos generales para conocer el clima cultural de la Caracas de entonces, así como también de los aspectos teatrales propiamente tales.

Rafael Otazo fue un venezolano nacido en el último tercio del siglo XIX, quien 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, como se verá más adelante. A Leicibabaza se debe igualmente el lanzamiento de Otazo como dramaturgo, pues lo hizo bajo la directa promoción de su propia compañía.

De esta forma Otazo fue adquiriendo experiencia en la promoción cultural tanto de artistas que eran traídos del exterior, como luego de los propios artistas nacionales. Así llegaron al país la famosa Compañía de óperas de Cardinalli, que en 1896 inauguró con sus espectáculos el Teatro Caracas, de gran éxito por seis años, y por donde pasaron artistas como Concha Martínez, famosa actriz cómica, quien se mantuvo en cartelera por tres meses, así como también el poeta Miguel Villarreal. En este mismo teatro fue precisamente en donde se presentó su primer sainete y las que él denominó sus "obras de actualidad popular", que en breves pinceladas describieron satíricamente en las tablas situaciones del momento.

En 1903 M. Leicibabaza fue nombrado Prefecto de La Guaira por el gobierno del General Cipriano Castro y esta fue la oportunidad en que Otazo asume completamente la responsabilidad de empresario teatral independiente. En este nuevo período trajo de España a la Compañía Casañas, de óperas y zarzuelas, con la cual inauguró el Teatro Municipal en 1904 y, luego, debido al éxito de la misma, la llevó a la inauguración del Teatro Nacional en 1905. De su trayectoria como empresario también se

recuerdan la venida de la Compañía española Freixas (1908), traída desde Puerto Rico, a la vez que incursiona administrando salas de cine. En 1912 trae a la Compañía de teatro de Guillermo Bolívar, ocasión que se aprovechó para efectuar un concurso de obras nacionales que ganó Otazo en dos oportunidades, en 1915 trajo a la Compañía Mendizabal-Ros, que tuvo dos grandes éxitos de publico. Esta Compañía organizó un concurso de belleza entre las muchachas de Caracas que coronaran como Reina a la Srta. Mercedes de Arismendi y a dos princesas que le acompañaron. También se recuerda el éxito de publico que obtuvo la traída de la Compañía Puértolas and Company, al desaparecido Teatro Calcaño entre 1919 y 1921, época que también coincide con la de mayor intensidad en la escritura de sus obras y de donde él mismo recuerda que escribía “todos los sábados un sainete” (Richter, 1945, p.33).

En 1924 tuvo la iniciativa de levantar la primera presentación de boxeo en Caracas, efectuada en el Circo Metropolitano, actividad por la cual casi fue detenido y enviado a la cárcel de La Rotunda. Esto se debió a que luego de pedir el permiso reglamentario, otorgado por el Gobernador de Caracas (Julio Hidalgo), éste cambió las reglas y llamándolo personalmente sólo le autorizó a hacer presentaciones de exhibición, cuando ya se encontraban en el país un grupo de boxeadores panameños. Aunque estos fueron advertidos de esta situación, una noche uno de ellos salió con la nariz rota, razón por la cual al día siguiente fue citado por el Gobernador,

quien junto al Prefecto Carvallo y al jefe de la policía Pedro García, lo insultó, a lo que Otazo, estratégicamente no respondió una palabra, y esto lo salvó, pues luego el jefe policial le expresó que si Ud. hubiera dicho algo lo habrían arrestado. Eso lo sabía bien Otazo, pues al recordar este incidente dijo “yo estimaba demasiado mi libertad para ir a sacrificar tontamente”. El problema era aún más grave pues luego se enteraría de que el gobernador era, además, enemigo de su socio (Ibid., p.34), aspectos estos de su vida que se reflejaron en sus obras, como se verá luego.

En 1925 trajo al actor Ramón Caralt con su grupo especialista en obras del teatro policial. Ese mismo año trajo al famoso actor Ricardo Calvo, en 1926 vino el grupo Piccolo al Teatro Nacional, con su teatro de muñecos que interpretaban óperas italianas. En 1927 vino la Compañía de Revistas Velasco con su primera actriz Tina de Jarque, quien durante la guerra civil española fuera fusilada. En 1928 volvió a traer por segunda vez a la Compañía Santa Cruz, y a la famosa María Tubau. En 1930 trae a Miguel Flets quien en su interpretación de la ópera Rigoletto logró un récord de taquilla al recaudar Bs. 24.878, y quien en su quinta presentación, ahora con la ópera Manón, rompió este valor aumentando la recaudación en casi mil bolívares más (en esos años, el valor promedio de las entradas diario era de Bs. 2.000, aproximadamente). En 1933 trajo a la Compañía Alegría y Henart, que a pesar de tener un rotundo éxito le ocasionó pérdidas y esto le hizo tomar la decisión de retirarse de la actividad

empresarial, aunque continuó escribiendo sainetes.

El teatro de Otazo.

Según Carlos Salas (1967), la actividad teatral de Otazo se inicia el 17 de Noviembre de 1899, cuando la Compañía Leicibabaza estrena su sainete **El rapto** (pp. 80-81), pero según la propia versión del autor no fue ésta sino **Los apuros de un Jefe Civil**, la obra con la que se inició como sainetero, y luego la que menciona Salas.

A propósito de **El rapto**, Otazo cuenta que por viaje de Leicibabaza a España, él quedó encargado de la organización advirtiéndole que por ningún motivo cancelara la temporada, pero como siempre ocurre en estas situaciones de reemplazo, las actrices se fueron una tras otra por motivos económicos, y sin saber qué hacer fue a hablar con el autócrata Castro, al que le explicó la difícil situación en que se encontraba. Castro se negó rotundamente a ayudarlo, alegando que ya muchas veces lo había hecho con su Jefe. Otazo volvió a su casa y cuando ya iba a llegar, le llamó un Jefe Civil de una Parroquia caraqueña que era su amigo y lo invitó a que lo acompañara a buscar a una mujer que habían secuestrado. El accedió y todo se solucionó durante la noche, en un baile muy equívoco durante el cual se logró rescatar a la mujer, y eso fue lo que le inspiró a escribir en seguida la obra **El rapto**, que tuvo gran éxito de público, tanto cuando se presentó en 1898 como en ocasiones posteriores.

Estas anécdotas también muestran la cercanía que estos empresarios tuvieron con las esferas del poder político de la época. Por esto se percibe con claridad que los gobernantes de aquella época aceptaron apoyar al teatro, al menos durante los regímenes de Crespo, Rojas Paúl, Andueza Palacios y Cipriano Castro, especialmente para traer compañías extranjeras. De esta forma se puede constatar que para la venida de la Compañía de ópera de Cardinalli (1896), Andueza la subvencionó con Bs. 80.000. Igualmente, ocurrió con la Compañía de óperas de A. Marín (1910) que recibió Bs. 200.000 más los pasajes desde Puerto Rico y fue liberada de pagar el teatro, luz e impuestos.

Pero también se lograron 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 Chapelín, con la pieza **El rey que rabió**, en donde fue invitado de honor el dictador, quien disfrutó la obra y esa fue la ocasión que aprovechó Otazo y los hermanos Ruíz Chapellín para convencer al Presidente 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. El decreto para iniciar las obras del Teatro Nacional, entre las esquinas de Cipreses y Miracielos, con un valor de adquisición del terreno de Bs. 20.000, fue firmado por el Presidente el 23 de Junio de 1904, otorgando una asignación semanal de Bs. 4.000 para la obra, cuya inauguración se efectuó el siguiente año (11

de Junio de 1905) por la Compañía recién creada de Américo Argudín-Rafael Otazo, la primera que creara él, con la zarzuela española **El relámpago**. Poco después de este evento la compañía se disolvió (Salas, 1980, p.221).

En 1907 crea la Empresa Otazo y Compañía, con la cual presentó en Caracas a Teófilo Leal, de regreso al país desde México en donde había permanecido con éxito desde 1890, para el estreno de **La cenicienta** de Simón Barceló y de su propia obra **Caín**, estrenada antes en México, junto a otras obras.

En 1919, y debido al éxito que tenía la Compañía Puértolas, que él mismo había traído, se asocia a ellos formando al Compañía Puértolas-Guinand-Otazo, con la cual estrenaron sus sainetes **Soirée frapée**, **Apuros de un Jefe Civil**, **Ño Leandro Tacamajaca**, llevada al cine por sus mismos actores, y otras obras junto a las de sus socios, utilizando además un modelo de producción teatral que más tarde se continuaría aplicando en el país por parte de los autores nacionales para poner en escena sus obras.

Su producción dramática se estima en más de ochenta obras, de las cuales muchos títulos ni siquiera se conservan. A continuación se presenta un Cuadro con la lista de los títulos de sus obras que se han logrado recopilar, indicando algunos detalles sobre sus producciones en escena.

LA OBRA DRAMATICAS DE RAFAEL OTAZO CONOCIDA

AÑOS	TITULOS DE OBRAS	OBSERVACIONES
1898	Los apuros de un jefe Civil	
1900/2	El rapto	Escrita en 1899. En 1908, actuando A. Saavedra y R. Guinand
1903	La restauración de la paz en Venezuela	
1904	Petrolería artística Telepatía o empleomanía	
1912	El amigo de confianza	
1914	El que ama y el que apetece Concierto matinal en la Plaza Bolívar La última copa La Sayona Una viuda Comilfó	Premio Cía. Bolívar Escrita en 1912, Premio Cía. Bolívar + de 200 presentac.
1915	Concurso de acreedores	
1919	Ño Leandro Tacamajaca	Llevada al cine, 1ª película nacional
	Soirée frapée	
1924	Cinemanía Apuros de un Jefe Civil Darse con las espuelas De arriba yo te empujo El que ama y el que apetece Entrar por el aro Golpe aragueño Sancocho e´ gallina Entrar por el aro Sangre de víbora	
1930	Darse con las espuelas	

Sin fecha	La tragedia del trapiche Nísperos de Curazao La ley del embudo La liga de los mamones La liga de las naciones (¿ Un Goya y una Gioconda El parto de tres Un hombre macho Malditos celos Juan Cogollo Un diputado modelo El rey que rabió	1918-24, c/ R. Guinand. Idem. Idem. Escrita en 1937 + de 200 presentac.
-----------	--	--

A pesar de que su producción dramática es extensa y que se sabe muchas de ellas fueron exitosas, algunas con más de 200 presentaciones, que en el año 1914 estrenó cinco obras y en 1924 ocho, y que otras tantas recibieron premios, en realidad se conoce muy poco de ellas. Por ejemplo, de **La sayona**, el crítico Rafael Bolívar Coronado ha expresado que “este paso de comedia contiene detalles delicados copiados del natural y aquella disertación sobre mosquitos es maravillosa” (Richter, 1945, p.33). Otras fueron tan populares que parte de sus textos pasaron a formar parte de los dichos caraqueños de la época, como la palabra “berroterán”, tomada del diálogo “empiezan por su brandicito, su cosita fina; después le entran al berroterán”, para designar con esto lo amargo (del berro), tal como apareció en la obra **La viuda comilfó** (Misle, 1958, p.6).

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 (que se reproduce en Anexo 1). La obra es un sainete en un acto que se desarrolla en una ciudad, posiblemente Caracas, 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. También se recuerda la presentación de “nazarenos” en la iglesia. Los personajes son todos parte de una misma familia, Paz, la madre, y los hijos Luz y Blas. El candidato es el padre, Jobo. Los preparativos de las ferias han sido siempre similares, pero este año está la novedad de 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 en 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)

Entre la comida que la familia se encuentra preparando para la feria no puede dejar de faltar las llamadas a lo venezolana de la época: hallacas, carato, mondongo, casabe, naiboas, tequiche y arroz con coco. Esto también se debe a que Jobo es un furibundo criollista y popular, a tal punto

que “ha declarado la guerra a muerte a los bombones, porque dice son importados o falsificados” (p.3), como bien lo ilustran Luz, su hija, y Paz; la madre, al comentar esto,

Luz: Su grillo es lo criollo. Por él encargué a la primera panadería acemitas, besitos, almidoncitos y gorfiados.

Paz. Va a presentarme una gran variedad de granjerías criollas, porque el chingo Ruperto está haciendo gofios, melcochas, huecas torrijas y güergüeros”.

Por supuesto que esto es sólo para los invitados porque para el pueblo está su ternera. 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,

Jobo: Sí, señor; 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 no es tan joven y su esposa piensa que ya no está para esas actividades, sino más bien para descansar, a lo que responde airado entregando otro parlamento clave para entender la situación política del momento,

Jobo: ... ¡sólo a ti se te ocurre decir que debo descansar, cuando el país evoluciona políticamente y la reacción marcha a pasitrote para lograr el triunfo de la justicia! Ahora que estoy resuelto a acuñar y echar palante. ¡Ya verás

lo que es un diputado modelo, y
no fabricado en Maracay!

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 que nunca lo había 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, coincidiendo estos diálogos de la obra con otros muy similares, dichos por el propio Otazo en torno al proceso de su obra dramática,

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 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 pedía dejar en libertad).

El argumento parece elemental, igual que la puesta en escena. La trama es lo que ocurre en la casa, en principio independientemente de lo externo, y lo que ocurre les pasa a los personajes, 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 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. 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 encuentren en un final feliz.

La significación de la obra estaría dada por el nuevo político que aparece en escena, 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 la obra en 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, 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, el humor, la ironía y la

parodia, las que estando presentes desde el inicio de la obra retrotraen inevitablemente al sainete clásico, produciendo una distancia crítica con el tema central, en realidad un alejamiento intencional, manteniendo el sentido en función de mostrar que son libres, de que existe una cierta libertad, en un contexto diferente que la niega. 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 analizado se nota muy influenciado por el contexto de la apertura postgomecista, pero aún así muchas de sus expresiones tienen relación con el relato de su propia experiencia. Esto nos da también un indicio de que el autor le daba importancia a las nuevas ideas de significación social y política que emergían en su tiempo, que se van alejando de aquel costumbrismo conocido. Esto nos habla también del cambio prevaleciente en estos autores que buscaron una nueva recepción cultural para sus obras, aunque ya en el ocaso de su peregrinaje estilístico.

En este sentido, ha sido esta forma de abordar el estudio, a través de indagar su relevancia cultural, que en cierta manera divide las aguas de anteriores estudios sobre el tema, la que deja al descubierto una gran área de investigación que la proporcionan estos autores

dejados en las sombras, que hoy podemos recuperar para el teatro nacional, como es el caso de Rafael Otazo, en el cual ya se evidencian tanto una visión dramática realista, como también una forma diferente de entender el entretenimiento en el teatro. Lo que esta obra muestra es la integridad de su autor, tanto como escritor y como pensador de su tiempo. En esto no se puede sino reflexionar que Otazo fue un dramaturgo que escribió sus obras en estrecha relación con su tiempo, tanto en lo teatral, como en lo político, intelectual y contextual.

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 ciudadano 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 ilimitados 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!” (Nazo, 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
Aleman?

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 plantean, 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 esta máscara, 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 Chejov, 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 trata sobre el modernismo en el teatro.

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 **Fantoques** 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 el 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.

Referencias bibliográficas.

Barrios, Alba Lía et al. (1997). **Dramaturgia venezolana del siglo XX**: Caracas, ITI - UNESCO.

Castillo, Susana (1980), **El desarraigo en el teatro venezolano**, Caracas. Ateneo.

Churión, Juan José (1924, 1991). **El teatro en Caracas**. Ediciones ITI., 137 p.

Flores, Efraín (2001), **El teatro de Leoncio Barrios**, Tesis de grado. Univ. Central de Venezuela. Escuela de Artes.

Martínez, Leoncio (1934). "Prólogo", En: Leopoldo Ayala Michelena (1950), **Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena**, Caracas, El creyón, 430 p.

----- (1927). "El teatro venezolano, la vulgaridad y yo", **Fantoches** No. 200 (25-Mayo), p. 4.

Monasterios, Rubén (1975), **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Avila.

Misle, Eduardo (1958). "Sembradores de sonrisas" **El Farol** No.174 (1958), pp. 2-7.

Nazoa, Aquiles (1978). **Obras Completas**. Teatro. Tomo I, Vol.1. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Otazo, Rafael (1940). **Un diputado Nuevo**. Revista Elite, Caracas. N° 778, 31 de Agosto, p.28.

Pimentel, Francisco (1959), **Obras completas**. México, Nueva Visión.

Salas, Carlos (1980). **100 años del Teatro Municipal**, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.

----- (1967). **Historia del teatro en Caracas**. Caracas, Imprenta Municipal.

Solórzano, Carlos (1961), **Teatro latinoamericano del siglo XX**, Buenos Aires, Nueva Visión.

Richter, Francisco (1945). "Rafael Otazo", **Revista ideas venezolanas** (Caracas). Tomo 6, Año 4, pp. 32-35.

ANEXO 1

UN DIPUTADO MODELO

Sainete en un acto y tres cuadros, original de
Rafael Otazo. Fragmento inédito.

ESCENA INICIAL

Sala amueblada decentemente - indispensable un diván- al foro, puerta que se supone da a la calle. A la derecha, puertas en primero y segundo término. A la izquierda, ventanas con cortinas. Sube el telón y están en el escenario Luz, Paz y Blas, limpiando y acomodando los muebles. Repican campanas y suenan disparos (cámaras y cohetes).

PAZ: (Al terminar el repique) ¿Oíste el tercer repique?.

LUZ: Sí, mamá, lo oí.

PAZ. ¿Y te has dado cuenta que nos cogieron los nazarenos?

LUZ: Lo sé; ¡estamos cruditas!

PAZ: Y yo estoy medio muerta! ¡Ya no puedo más! ¡Toda la noche llenando hallacas, colando carato y lavando modongo!

LUZ: ¡Toda la noche, no!

PAZ: ¿Cómo que no?

LUZ: Porque en la madrugada te fuiste a misa.

PAZ: Y al terminar me vine volando a meterme de nuevo en la cocina.

LUZ: Y si no lo haces así, quedamos en ridículo.

PAZ: Estas ferias debieran suprimirse; ¡San Serapio nos deja reventadas!

LUZ: El pobre San Serapio no se mete con nosotras. El año pasado, bastante gozamos, y sin trabajar nada. Pero este año, como papá ha salido electo Diputado, quiere ganar popularidad obsequiando a todo el mundo; y nosotras hemos pagado el pato.

PAZ: ¡Dígame eso: Jobo diputado!. ¿Qué sabrá burro de freno?

LUZ: ¡Mamá: papá no es tan burro. Se ha pulido mucho!

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 enredar!

BLAS: ¡Ay, mi mamá! (Llevándose las manos a la cabeza).

PAZ: ¿Qué te pasa?

BLAS: Que me he olvidado de limpiá los zapatos de don Jobo.

PAZ: ¡Si son nuevos! Se los puso ayer para pisarlos.

BLAS: Y los empantanó... ¡Están asquerosísimos!

PAZ: ¿Y cómo fue eso?

BLAS: Persiguiendo un toro en los potreros, se metió en un charquero.

PAZ: ¿Y para qué se metió a perseguir toros?

BLAS: Porque es uno de los más bravos que van a toreá esta tarde y se salió de la madrina cuando los traían pa'el corral.

PAZ: ¡Pues límpiaselos en cuanto termines aquí!

LUZ: ¡Ay!j...ay!j...ay!...

PAZ: ¿También te quejas?

LUZ: Sí, mamá, porque no he arreglado la ropa que se va a poner papá.

PAZ: ¡Válgame el Calvario! Eso es grave. Si va a vestirse y no encuentra todo preparado, nos amargará el día.

LUZ: (Dándose golpes en la frente) ¡Pero, no!... ¡Pero, sí!...

PAZ: ¿En qué quedamos?

LUZ: En que tengo la cabeza mala.

PAZ: ¿Y ahora lo sabes?

LUZ: Es que no me acordaba que anoche se lo preparé todo y le limpié los zapatos.

BLAS: Muchas gracias señorita porque estaba temblando.

PAZ: ¡Ay!j...ay!j...ay!...

LUZ: ¿Te llegó el turno de lanzar el quejido?

PAZ: Porque se me olvidó una cosa importantísima... Blas.

BLAS: Mande, misia.

PAZ: Ve a la casa de Patricia, y que me mande el casabe y las naiboas que le encargué.

BLAS: Voy, misia (Medio mutis)

PAZ: Pasa por el rancho de Gregoria y tráete las hallaquitas.

BLAS: Sí, misia; voy volando (Mutis foro).

PAZ: ¡Luz!

LUZ: ¿Qué quieres mamá?

PAZ: ¿El carato estará bueno de dulce?.

LUZ: Sí, mamá.

PAZ: Cuídate de que el tequiche no se le pegue a Inés.

LUZ: Sí, mamá ¿Y qué más?

PAZ: Que le hemos de echar agua y papelón al barril de la madre.

LUZ: ¿La madre de quién?

PAZ: La madre del guarapo fuerte.

LUZ: Ya Blas lo preparó.

PAZ: Si te parece, dile a Inés que te haga también arroz con coco.

LUZ: ¡Cómo no!

PAZ: Ya sabes que Jobo es un furibundo criollista. Todo lo que obsequia tiene que ser criollo y popular. Ha declarado guerra a muerte a los bombones, porque dice son importados o falsificados.

LUZ.- Su grillo es lo criollo. Por él encargué a la primera panadería acemitas, besitos, almidoncitos y gorfidos.

PAZ: Va a presentarme una gran variedad de granjerías criollas, porque el chingo Ruperto está haciendo gofios, melcochas, huecas torreas y guargüeros.

LUZ: Me parece que, para tan poca comida hay mucho dulce.

PAZ: ¿Poca comida? Hay mondongo, chicharrones, pernil horneado, parrilla gorda, hallacas, bollos y tostones.

LUZ: Pero en pocas cantidades; y papá quiere dar de comer a todo el pueblo.

PAZ: El pueblo tiene su ternera; aquí no pasan de doce los invitados.

LUZ: ¿Y se puede saber quiénes son?

PAZ: Los miembros del Concejo Municipal.

JOBO:(Por segunda derecha) ¡Sí señor; 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!

PAZ: Tú no estás ya para luchar, sino para descansar.

LUZ: ¡Déjalo que luche, mamá!...Y me voy yo a luchar con la cocinera. (Mutis).

JOBO: Tú hija tiene más inteligencia que tu. Sólo a ti se le ocurre decir que debo descansar, cuando el país evoluciona políticamente y la reacción marcha a pasitrote para lograr el triunfo de la justicia! Ahora es que estoy resuelto a acuñar y echar palante. ¡Ya verás lo que es un Diputado elegido por el pueblo, y no fabricado en Maracay!.

PAZ: Tú no puedes ser Diputado, porque nunca has sido político.

JOBO: Te equivocas; mis características de hombre público son notables. Seré un diputado modelo.

PAZ: ¡Que equivocado estas!

JOBO;Soy un hombre de conducta intachable de vida austera y sencilla!

PAZ: ¡Que te crees tú eso!

JOBO: ¡Sí, señora; soy incapaz de ensuciar mi apellido consintiendo indignidades! Mi pueblo sabe que voy a trabajar en pro de los intereses de la comunidad; Porque no necesito explotar ni extorsionar a nadie; tengo el riñón bien cubierto, con plata ganada con trabajo; regando mis campos con el sudor de mi frente.

PAZ: Me dejas asombrada! Jamás te he oído hablar así.

JOBO: Sí 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 este otro momento de verdadera justicia social.

PAZ. Más patriota que Arévalo González no ha habido otro; y éste vivió protestando; su patriotismo no lo obligó a callar.

JOBO: 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!

Fuente: Otazo, Rafael (1940). **Un diputado modelo.** Revista Elite, Caracas. N° 778, 31 de Agosto, p. 28.

CAPÍTULO 4

LA DRAMATURGIA EN SOMBRAS DE LA ALBORADA Y LA PROCLAMA

Ha existido la idea en la mayor parte de los estudios sobre el teatro de comienzos del siglo XX de que el sainete criollo no sólo ocupó gran parte de la primera mitad del siglo XX, sino que, además, este género era prácticamente el único de la época, acreditado claro está por el amplio número de sus piezas y autores, así como también por exteriorizarse como un género auténticamente venezolano e inspirado en la propia realidad, aspectos no difíciles de alcanzar por cuanto el ambiente cultural oficialista de aquellos años propugnaba también manifestaciones nacionalistas de este tipo, todo lo cual fue en desmedro de otras manifestaciones que con esfuerzo emergían al mismo tiempo.

Según esta forma de pensar, quedaría implícito igualmente, algo que no podría desconocerse en la escena nacional de la época, cual era 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 comienza a habitar la ciudad y a tener figuración intelectual. Así, el personaje popular queda congelado y estigmatizado 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 y era iletrada.

Sin embargo, esto no parece haber sido así. El sainete no fue ni el único género dramático que representó a la literatura nacional de esa época como, y aquel pobre 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, como lo fue el grupo de autores de **La Alborada** y **La Proclama**.

En este Capítulo sólo se dará una visión panorámica y esquemática 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 tan clara entonces, siendo esto 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.

El marco del modernismo

Para poder entender mejor estos 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 conectó con procesos culturales aparecidos en Europa, como fueron la Revolución Industrial, cuya plenitud estructural se manifestará en el siglo XIX pero que 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), entre otros. Muchos de ellos, en su producción posterior se alejarían 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 continental, de crisis, reajustes y cambios, sociopolíticos y estéticos, se encuentran imbricados tanto los autores canónicos de Modernismo, como Darío, Lugones, Nervo, los ya

mencionados dramaturgos crepusculares, González; Ayala, Fuenmayor y Gallegos, y los más recientes como Huidobro de Chile (Osorio, 1988, p. xvii-xix)

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, considerando que ellos 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 aproximadamente 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 y 1922). 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,

Entre los actores institucionales del Modernismo en Venezuela se deben destacar *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), revista que según Domingo Miliani (1985) fue la síntesis de tres generaciones, heredera de una larga tradición de revistas literarias del siglo XIX. Mirla Alcibiades (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 en 1997 (p. 60) para denominar a aquellas obras que fueron publicadas por esta revista y que se emparentarían estéticamente con el Modernismo, lo cual no sólo creaba un nuevo espacio para el teatro, sino que podría explicar en mejor forma muchas de estas propuestas surgidas especialmente durante la primera década del siglo XX.

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 Soubllette 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).

Otra de las revistas de esta misma corriente fue **Cosmópolis** (1894-95), la que según la autorizada opinión de Pedro Grases (1944 y 2001), conformaron un equipo de intelectuales que sintieron 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 París) Pedro

César Dominici. Su último número fue el No.12, fechado en junio de 1895. Los objetivos de la revista, de nombre *stendhaliano*, incluía además del “tomar 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, de influencia teatral, posiblemente por las inclinaciones de sus redactores, Coll, Dominici y Urbaneja, quienes presentan sus ideas, las que remiten sin equívocos a sus principios y a su contenido dramático moderno: 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...” (*Cosmópolis*. Caracas, 1º de Mayo de 1894; Ibid., pp. 21-25).

La alborada (1909) y La proclama (1910)

La Alborada 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 y 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, 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 Soubllette, 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 surgió el 29 de junio de 1910, cuando circuló el primer y único número de esta revista. En su contenido figuraban artículos de Rómulo Gallegos, Julio Planchart y de Henrique Soubllette, 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)

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 Henrik 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, Soubllette 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,

expresando que este período 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 (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).

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, 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 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 intentó seguir 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 Soubllette 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, Soubllette 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 acorizados, 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 positivimos 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**

triumfal (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 Soubllette 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 París.

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 descubrió, 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 absorbido 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 Soubllette 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, pascas 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 Beatriz 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 Virgen, 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 inconsciente 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**, nombre adoptado en esta investigación, no está exenta de vicisitudes, como ya se explicó.

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.

Desafortunadamente, 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 diversas 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 Soubllette, 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 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 tres 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 publicadas las obras **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) (Ver: 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 el 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” (Soubllette, 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.” (Soubllette, 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 (Soubllette, 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, cercana a las divagaciones existenciales el absurdo” (p.77).

A pesar de lo exuberante de su producción dramática y, debido a su enfermedad, Soubllette 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, reclamándole 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 reflexiona 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).

Planteadas 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 maniqués 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.

Sus compañeros de **La alborada** lo han calificado como el pensador del grupo; el “Sócrates y regulador de las impacencias”, según Julio Rosales; “espectador comprensivo del acontecimiento humano”, lo llamó Gallegos; “menos artista y más pensador que Gallegos y Soubllette”, 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, Dostoievsky, Pérez Galdós, Irak Twain, Shakespeare, Visen, Ganivet y, especialmente, Bergson (Grases, 1972, pp. 20-21).

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 adelante. 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 páginas 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 de 1910, 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 1911 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 sugeto 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 se moviente, 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 1959, 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 Soubllette 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, Visen, 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 Soubllette,

¡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 es palpable: 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, lo que ha convencido a todos.

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, Claudio 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).

Recientes estudios al respecto, como el de Yelitzta Ramírez (2004), al indagar en forma comparativa en ambas obras sobre sus valores, ideología y señales discursivas, desde la dimensión del discurso teatral, concluye que **Los ídolos** y **Los predestinados** tienen ambas 4 actos, aunque en la primera cada acto se divide en múltiples escenas, entre 11 y 23, en cambio en la segunda son sólo actos con escena única, la primera es un poco más extensa (24.950 palabras contra 24.152) y con mayor número de parlamentos que la segunda (1578 contra 1533); en ambas el tiempo avanza progresivamente, lo cual les permite “crear un efecto de realidad”; ambas se desarrollan en un hospicio regido por el Dr. Casalta en colaboración de Las Hermanas de la caridad, a la espera de Claudio Amaral, sacerdote desertor de su ministerio, quien en el acto III aparece y se da el salto hacia el futuro; el único

personaje jovial y de mentalidad liberal es Isabel, quien sólo aparece en **Los ídolos** y cuyos turnos se atribuyen en **Los predestinados** a Eulalia quien correspondería al reverso de la medalla.

Eulalia, en este sentido es presentada como otra insana más, dándole más dramatismo a esta obra, mientras que su correspondiente en la otra obra es una huérfana a cargo de las monjas y culmina tomando los hábitos. El fin “en **Los ídolos** es la búsqueda de la propia muerte como el último ídolo y en **Los Predestinados** es la vuelta de Eulalia al hospicio y de Amaral al exterior. Tal y como empezó” (Ibid.).

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 los efectos supersticiosos y de maleficios que se enfrentan:

Valentín: Mujer, ¿Quién ha mentado culpa?
(Pausa) Mira. Mira el milagro que le había prometido a la Virgen. A ve qué te parece. En la mano derecha se lo voy a colgar con esta cinta. Sópésalo. 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 estar más bizarra! Atócalas mujer. A ve, que te las voy a poner 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 hacen 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 y 1993) 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, entre otras, 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 (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.

La presencia teatral de Gallegos en el teatro 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 vigencia 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, *Macareul* (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.

Todas estas interpretaciones probablemente encontrarían una acertada

respuesta en el mismo Gallegos si se le consultara, en el contexto de aquellos años, cómo entendía la 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” ... 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. (Celarg, 1998, p. 370 y 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 satisfacer sus 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.

Referencias bibliográficas.

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*". Suplem. Cultural de Ultimas Noticias, 26 de febrero, pp. 10-11.
- 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. (1997). **Dramaturgia venezolana de siglo XX** Caracas, Ediciones ITI-UNESCO.
- Bilbao, Alicia (1989), "El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización" Suplemento Cultural de Ultimas Noticias, 26 de febrero, pp. 4-5.
- Carrera, Liduvina (2001), "La estética modernista en la dramaturgia de **El Cojo Ilustrado**", **Boletín Universitario de Letras** (CIILL, UCAB) No. 6, pp.105-139.
- CELARG (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada**, Caracas, CELARG-Biblioteca de autores tachirenses.
- Díaz, Raúl (1975), "Rómulo Gallegos. Bio-bibliografía" **Revista Araisa** (Anuario del CELARG), pp. 393-406.
- Gallegos, Rómulo (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.
- (s/f), **Reinaldo Solar**, Lima, 3er Festival del libro venezolano.
- 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** N° 434(15-01-1910):54-57.

- Grases, Pedro (2001), Entrevista personal en Caracas, de fecha 30 de Septiembre, 1999.
- (1944), **En el cincuentenario de Cosmópolis**. Selección de artículos doctrinales. Caracas, Edic. del Instituto Pedagógico Nacional.
- (1972), "Julio Planchart", en: J. Planchart, **Temas críticos**, Caracas, Presidencia de la República, pp. 9-29.
- 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.
- La Alborada (1909). Semanario. En: CELARG (1998). **Salustio González y la generación de La Alborada**, Caracas, Celarg-Biblioteca de autores techirenses.
- La Proclama (1910). Semanario de combate. En: CELARG (1998). **Salustio González y la generación de La Alborada**, Caracas, Celarg-Biblioteca de autores techirenses.
- La restauración liberal, el ejército y la escuadra** (1902). Farsa. Caracas, **Boletín del archivo histórico de Miraflores** No. 31, Año 6 (1964).
- Mar-Molinero, Cecilio (1999). Comunicación personal de 12-03-1999.
- Medina, José R. (1963), "Prólogo", en: J. Rosales (1963), **Cuatro novelas cortas**, pp. IX- LXI.
- Miliani, Domingo (1985), **Tríptico cultural venezolano**, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Monasterios, Rubén (1997a), "Andrés Eloy ignorado", *El Nacional*, 26 de octubre de 1997, p. C-2.
- (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.
- (1990). **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Ávila, 2ª edición.
- (1986), "Rómulo Gallegos, el dramaturgo", en: I. Pardo y O. Sambrano U.

- (1986), **multivisión**, pp. 281- 297.
- (1975), **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Avila.
- 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.
- Pardo, Isaac y Sambrano U. Oscar (coord., 1986), **Rómulo Gallegos, Multivisión**. Caracas, Ed. de la Presidencia de la República.
- Planchart, Julio (1972), **Temas críticos**. Caracas, Presidencia de la República.
- (1944), "Jesús Semprúm". **Revista Nacional de Cultura** No. 47, p.23 (Nota No. 17).
- (1936). **La República de Caín** (1913-1915). Comedia. Caracas, Ed. Elite.
- Ramírez, Yelitza (2004), Ramírez, Yelitza (2004), Caracterización de las estrategias retórico-argumentativas en **Los ídolos y Los predestinados** (1910-1912?). Trabajo para la Cátedra Discurso e ideología en la Maestría en Estudios del discurso, UCV, FHE.
- Rodríguez, Manuel Alfredo (1975), "Rómulo Gallegos en Guayana" **Revista Araisa** (Anuario del CELARG), pp. 407-415.
- Rodríguez B., Orlando (1993), Rómulo Gallegos y la dramaturgia", **Revista Theatron** N° 2, pp. 5-8.
- (1991), "A manera de introducción". En: Centro de Documentación Teatral. **Teatro venezolano contemporáneo**. Antología. Madrid, FCE, pp.12-79.
- (1988), "1900-1945: Una herencia largamente prolongada", **Escenario de dos mundos**, Vol. 4, pp. 234-249.
- (1988), **El teatro venezolano entre 1900-1930**. Caracas, CELCIT.
- (1980), "Prólogo", en: C. Rengifo, **Las Mariposas de la oscuridad**, pp.7-10.
- Rosales, Julio (1963), **Cuatro novelas cortas**. Caracas, Min. Ed Educación.

- Sanoja, Jesús (1998). "Salustio y su tiempo entre las sombras", en: CELARG (1998), **Salustio González y la generación de La Alborada**, pp. 3-24.
- (1988), "Largo viaje hacia la muerte", en: Elías Pino I. (1988), **Juan Vicente Gómez y su época**.
- Soublette, Henrique (1910), **La vocación, El Cojo ilustrado** N° 435(1° de Febrero):85-87.
- (1910), **Verde y azul, El Cojo ilustrado** N° 477(15 de Agosto): 468-469.
- (1986), **Escritos**. Caracas, Instituto de Altos Estudios de América Latina, Universidad Simón Bolívar.
- Subero, Efraín (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.
- (1984), "El maestro Gallegos", Revista Nosotros (Lagoven). Caracas, Julio. Edición especial dedicada al 1er Centenario del nacimiento de Rómulo Gallegos.
- 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.
- 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 (2000). Entrevista personal. Caracas, 25 de Febrero.
- (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).

CAPÍTULO 5

LOS CAMBIOS DEL TEATRO EN SOMBRAS: 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 realistas pero, por sobre todo, que no podrían reconocerse como sainetes, como sería el caso de los autores que a continuación se analizan.

Udón Pérez (1871-1926, seudónimo 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 deshonoraría 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).

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, muestran su energía 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 adiós 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 mí, 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; luego 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.

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 toda 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 a 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 al 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 dramático 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 puesto 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 le dio 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).

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 su obras completa, 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 O,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 recuperada 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 recuperado existen serias diferencias con esta fábula. En efecto, en el texto recuperado 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 incluyen 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 Eloy 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 Eloy 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 pérdidas, 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; habládme 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 a 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 lanza 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 la 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: *sacalapatallaja*" (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! ¡sacalapatallajá!*".

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 Pelicano -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 presente 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, Eloy 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. Mook (Chile), L. Osorio (Colombia), Diez Barroso y F. Monterde (México) y Eloy Blanco en Venezuela.

Eloy 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, Eloy 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 medida, 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 Eloy 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 Usler Pietri

No hay duda que la obra dramática de Arturo Usler 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 el 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 el 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 Riales** (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 existencia, 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 Antero Albán** (1958), en tres actos y diez cuadros, muestra a este personaje común de la vida caraqueña, humilde, cuyos sueños es 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 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 Mandarinó (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 Eloy Blanco como de Uslar Pietri pueden ser consideradas, con pocas dudas, como el teatro de experimentación que ocurriría desde los años veinte y que también se produjo en el resto del continente.

Referencias bibliográficas.

- Alvarado, Morella (2001), “Del Mont Gaudi al Valle del Ávila. Obra dramática de Uslar Pietri-1927/28”, **Revista Extramuros** N° 15, pp.227-247.
- 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", **Rev. Venezuela Contemporánea**, No. 5.
- (1950), **Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena**, Caracas, El creyón,
- (1979), **El teatro venezolano y otros teatros**, Caracas, Monte Ávila.
- Azparren Giménez, Leonardo (1996), Documentos para la historia del teatro en Venezuela, Caracas, Monte Ávila.
- 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.
- 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.
- Britto García, Luis (1997). "Andrés Eloy Blanco, populista y utopista", *El Nacional* (Caracas), 7 de diciembre de 1997, p. C-2.
- Ferrari, Miguel (1997), Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo. Tesis de grado, Caracas, Inst. Univ. de Teatro.
- Fuenmayor, Ángel (1912). **Gesta Magna**. Caracas, Tipografía El Cojo.
- Gálvez A., Marina (1988). **El teatro hispanoamericano**. Madrid, Taurus.

- Loreto, Edgard (2001). El teatro de Ángel Fuenmayor. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.
- 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.
- Márquez, Carlos (1996). **Juana Sujo**. Impulsora del teatro venezolano. Caracas, Fundarte.
- Martínez, Leoncio (1934). "Prólogo", En: Leopoldo Ayala Michelena (1950), **Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena**, Caracas, El creyón, 430 p.
- Monasterios, Rubén (1975), **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Avila.
- Pérez, Udon (1998), Udon Pérez, Diccionario Historia de Venezuela, Caracas Fund. Polar.
- (1904), "**Frutos naturales**" Maracaibo, Imp. Americana.
- 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.
- Salas, Carlos (1967). **Historia del teatro en Caracas**. Caracas, Imprenta Municipal.
- Subero, Efraín (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.
- 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.

CAPÍTULO 6

TEATRO EN SOMBRAS: LOS NUEVOS CAMINOS DEL 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 decrepita*, 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 al 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 sería 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 considerado 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); **Obsenaba** (1957); **Ifacuana** (1960); **Cuaricurián** (1957) y **Chiricuramay**, cuyo centro temático será la etapa de la Conquista. Además, se pueden mencionar **Soga de Nieve** (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 Dejo 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, tanto en número como en proyección, 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** (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 Conejas** (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 variados, entre las que figuran, entre otras, **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 denominó 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 dramática 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 crítica 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 última 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 sería 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 iba dirigido 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 propicia 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 Fernández 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.

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.

Miguel Otero Silva, seudónimo Mickey (1908-1985)

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 vuelva 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 actividad 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 encargarse de 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.

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 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 decide internarla en una clínica para enfermos mentales, engañándola, declarándola loca y proporcionándole un tratamiento para devolverla a su status social (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 a los dos bandos, desea 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 que se abre pasos 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 ya 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.

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 Leningrado**, 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 sobre la obra 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. 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 como se funde la realidad en la ficción, lográndose un efecto de distanciamiento y deformación de la realidad, con lo 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,

(Morrocoborro 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?

Morrocoborro: Y en Lagunillas y en Coro
Donde ya el petróleo apesta
Morrokfeller me contesta:
Venezuela huele a oro

...

Morrocoborro.- 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 obra **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 sé 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 esta 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 obra 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 Adela, 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.

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 los nuevos valores.

Referencias bibliográficas

- Arcila, Eduardo (1974). **Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974**. Caracas, Min de Obras Públicas.
- Azor Hernández (1980). "Conversando con César Rengifo" **Conjunto** N°43, pp. 31-35.
- Azparren G., Leonardo (1980). "Las mariposas de la oscuridad", *El Nacional* (Caracas), Diciembre, p.E-2.
- 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.
- Bravo-Elizondo, Pedro (1981). "César Rengifo, 1915-1980". **Latin American Theater Review (LATR)** 14/2(1981):26.

- Chesney Lawrence, Luis (1987). **El teatro popular en América Latina**. Caracas: CELCIT. Cuadernos de Investigación N° 25.
- Doiminici, 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**.
- Espinoza, D. Carlos (1975). "Entrevista con César Rengifo", **Conjunto** N° 26: 69-82.
- Giusti, Rosa Celina (1946), "Estudio histórico-literario del teatro venezolano en el siglo XIX y apreciación de su actualidad", **Revista del Liceo Andrés Bello**, N° 2, pp. 34-63.
- Guevara N., Eliécer (2001). "Teatro venezolano de los años 50. Pedro César Dominici: **Amor rojo** (El drama de las multitudes)", **Revista Dramateatro** N° 5; www.dramateatro.arts.ve (20-01-03).
- Hernández, Ramón (1980). "César Rengifo: sufrimos una tormenta de lodo y detritus", **El Nacional** (Caracas), 8-Junio, p. C-1.
- Nieto, Claudia (1999), **La dramaturgia de Víctor Manuel Rivas**. Trabajo de grado. Escuela de Artes. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Otero Silva, Miguel (1983). **Tiempo de hablar**. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- (1976). **Obra humorística completa**, Caracas, Seix Barral.
- (1962). **Sinfonías tontas**. Caracas, Casa del Escritor.
- y A. Eloy Blanco (1942). **Venezuela güele a oro**, Caracas, Cooperativa de Artes Gráficas.
- Rengifo, César (1989). **César Rengifo. Obras**. 6 Tomos. Los Andes (Venezuela), Univ. de Los Andes.
- (1982). "Panorama general del teatro venezolano", Barquisimeto, El Impulso, 1982.
- (1980), **Las mariposas de la oscuridad**. Caracas: Ed. Consucre.
- (1978). "Prólogo", en: Aquiles Nazoa, **Obras Completas**. Teatro. Tomo I, Vol.1. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

- (s/f). "Panorama general del movimiento teatral en Venezuela". Boletín Instituto Internacional del Teatro. Caracas (ITI) N° 1:3-7.
- Rivas, Víctor Manuel (1970). **La antesala**. Caracas, Ed. Círculo Musical.
- (1968). **La cola del huracán**. Madrid, Ed. Cocolsa.
- (1933). **El puntal**. Caracas, Ed. Sur-América.
- (s/f). **El pueblo**. Caracas, Ed. General Rafael Urdaneta.
- Rodríguez B., Orlando (1988). "1900-1945: Una herencia largamente prolongada", **Escenario de dos mundos**, Vol. 4, pp. 234-249.
- (1988). El teatro venezolano entre 1900-1930. Caracas, CELCIT.
- (1980), "Prólogo", en: C. Rengifo, **Las Mariposas de la oscuridad**, pp.7-10.
- Salas, Carlos **Historia del teatro en Caracas**. Caracas, Imprenta Municipal.
- 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).
- Suárez Radillo, Carlos M. (1972). "Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de de César Rengifo", **Latin American Theater Review (LATR)** 9/2, pp.53-59.
- Vázquez T., Mireya (2002). **Venezuela güele a oro**, XXVIII Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana. Sartenejas, del 30 de octubre al 01 de noviembre.

CAPÍTULO 7

TEATRO VENEZOLANO EN SOMBRAS: EL TEATRO POPULAR Y LOS GRUPOS DE LOS AÑOS CINCUENTA.

Durante los años cincuenta el teatro venezolano experimentó diferentes cambios en un intento por acomodarse a las transformaciones que habían surgido en el seno de su propia sociedad. Entre éstos, el surgimiento de una escena popular y de grupos que se han hecho cada vez más evidentes e ilustrativos de lo que aconteció en ese contexto. La incorporación de dramaturgos, directores, actores, movimientos y estudiosos con una visión distinta del hecho teatral y de sus objetivos, así como las posibilidades para manifestar estas expresiones, terminaron por asentar esta vertiente de la escena nacional muy poco estudiada.

Pareciera ser, por tanto, que a partir de los años cincuenta comienzan a aparecer en el país también estas nuevas expresiones de su teatro, las que abren, no obstante, un amplio debate sobre sus bases conceptuales y en torno a sus expresiones, el cual se ha prolongado hasta estos días. Esto último se evidencia en una serie de manifestaciones relevantes que son el motivo de estudio de este capítulo.

El teatro popular

Las propuestas del teatro popular, expresiones legítimas de una cultura amplia, generalmente son levemente consideradas en el estudio del teatro tradicional, o bien son desviadas de sus

objetivos centrales. En la práctica esto se manifiesta en que su bibliografía es escasa y muchas veces efectuadas por críticos que no conocen su problemática, como se apreciará más adelante. Los proyectos de investigación iniciados en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela a partir de los años ochenta, han entregado nuevos antecedentes y visiones que han servido para producir un buen acercamiento al tema, centrado especialmente en un análisis dramático.

Este estudio, por tanto, intenta explorar un área difícil dentro del teatro venezolano, aun cuando su sentido pueda ser más o menos claro. En efecto, lo popular pareciera no coincidir con lo que normalmente se asocia a las tradiciones, bien sean éstas formas de entretenimiento masivo, expresiones costumbristas o manifestaciones folklóricas. Tampoco es el teatro político, que tiende a recordar las propuestas de E. Piscator. Naturalmente que hay superposiciones con todas estas expresiones. Todas han girado, de alguna forma y en diferentes épocas, alrededor del concepto de "pueblo". Pareciera ser, más bien, que este teatro popular ha definido sus expresiones 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 (Chesney, 1987).

La herencia teatral.

Las razones que explican su emergencia y predominio en la escena desde los años cincuenta no son simples de explicar. La diversidad sociopolítica que ha caracterizado el país desde sus estados coloniales, pasando por la época de república independiente hasta las etapas actuales, que de alguna forma dan cuenta de la fricción y enfrentamiento que se ha producido entre una cultura impuesta y otra que resiste y se nutre en fuentes propias.

Desde la colonia misma, con su fuerte influencia hispana en las zonas habitadas por los indígenas venezolanos, se impuso un esquema dramático barroco contenido en aquellas, de las que ha quedado patente para nuestro teatro ese sello de sátira con el que constantemente se alude a situaciones de la vida real, a personas o a temas de importancia nacional. Esto no deja de ser un factor crítico del teatro criollo que aquellos tiempos han dejado y que se combinó con esa potencialidad humorística que siempre muestra el país. De la estructura de personajes típica de la comedia lopista (dama-caballero-cómico) es interesante notar que el personaje cómico tuvo que impactar definitivamente a la audiencia criolla y, consecuentemente, transformarse en la primera imagen dramática en que nuestros autores se vieron reflejados.

Años más tarde, ya a finales del siglo XIX, luego que Venezuela pasara por las influencias del neoclasicismo y romanticismo, cuando surge la estampa teatral costumbrista, volverá a resurgir

esta imagen del personaje cómico de la Colonia como centro del espectáculo. En efecto, el personaje típico del sainete costumbrista venezolano (el "vivo", el "tercio", el cura, el galán, el "patiquín", el político o el militar retirado), de tan acentuado gusto popular en las primeras décadas del presente siglo podría asimilarse a una ingeniosa combinación teatral de aquel caballero y del cómico de la comedia lopista de antaño. De igual forma, y para completar este patrón de personajes populares, la dama de la comedia se transformó en la viuda criolla, en la señorita, en la vieja o la vecina del sainete criollo.

Poco a poco estas expresiones fueron desapareciendo y dando paso a un teatro más remozado. No obstante, habrá que decir en favor de todos estos espectáculos populares de la Venezuela de comienzos de siglo, que ellos fueron (y tal vez, todavía lo son) parte del mundo del teatro nacional. Su audiencia fue masiva, era gente de todos los niveles y de todo el país que pagaban su ticket por ver a estos actores y a sus compañías. Y en el mejor sentido del término, fueron una audiencia activa, no pasiva, que participaba en lo que veía, que reía con sus chistes y maneras de actuar, que estuvo cercana al escenario respondiendo a las bromas con picardía. Los actores, a su vez, alentaron esta participación y tomaron estas iniciativas como "ganchos" dramáticos para enriquecer sus espectáculos deliberadamente.

En suma, fue un teatro que entretuvo tanto a sus actores como a su audiencia, fue más real que el mismo realismo, 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.

El teatro contemporáneo venezolano parece tener antecedentes de importancia y con una relativa persistencia desde los años cuarenta, en donde se dio un importante paso para salir del costumbrismo, creándose escuelas de teatro e incorporando las nuevas técnicas provenientes de Europa, como lo fue el método de Stanislavski o expresiones del propio continente. Igualmente, se produjo la llegada de instructores extranjeros con experiencia teatral que desarrollaron diversas líneas dramáticas entre los jóvenes intérpretes de aquella época, cuya influencia se revisará en la última parte de este trabajo. Pero, por sobre todo, se fomentó una dramaturgia cuya proyección no sería posible de constatar sino hasta los años sesenta y setenta. (Hernández, 1979).

El hecho de que la constitucionalidad democrática del país se interrumpiera en 1948, tendió a robustecer la corriente del teatro popular. En 1951, se fundó el grupo Máscaras, impulsado por un grupo de intérpretes comprometidos que encabezó el mismo Cesar Rengifo. Este grupo puso en escena obras de contenido social y político que eran llevadas a los barrios, cárceles y

recintos sindicales. Era ese un tiempo difícil, con otro gobierno dictatorial, lo que les obligó a hacer un teatro metafórico, pero ideológicamente claro, cuyo objetivo, señalado por el propio Rengifo, era el de "llevar al pueblo la necesidad de combatir la tiranía" (Espinoza, 1975, p.81).

Con el retorno de la democracia al país, en 1958, comienza la última etapa del teatro moderno venezolano. Llegan las influencias europeas que desarrollan un teatro experimental, y comienzan los festivales nacionales e internacionales en los que se observaron estas influencias. En los años setenta, hará su aparición un nuevo grupo de dramaturgos que retoman la búsqueda de su realidad y el compromiso con los graves problemas nacionales, como se verá en la última parte de esta presentación.

El teatro nacional popular.

Los primeros pasos que dio el teatro popular en Venezuela siguieron las orientaciones que emanaban de los movimientos similares europeos, especialmente el francés. La fórmula empleada fue la de otorgarle al estado la función de dar teatro, de hacerlo accesible al pueblo, de presentar programas con obras de la cultura universal y a precios reducidos o gratis. Estos fueron los ejemplos que daban los TNP de París, de Milán o el de Worms y que en toda Latinoamérica durante los años cincuenta se repetirán, incluyendo su nombre. Así el TNP de Venezuela, con arreglo a estos esquemas sería un movimiento difusor del teatro, definido "para" el

pueblo y que reafirmó los valores de la cultura universal así como los de democracia y de reformas sociales.

En 1939, y dependiente del Ministerio de Trabajo, se crea el Teatro Obrero, dirigido por Celestino Riera. En 1946 se reorganiza bajo la dirección de Luis Peraza y toma el nombre de Teatro del Pueblo, hasta 1958, en que se hace cargo Román Chalbaud y pasó a denominarse Teatro Nacional Popular (TNP), cuyos objetivos eran los de "llevar el arte teatral, la cultura a las mayorías, a las clases menos pudientes y en forma gratuita" (Teatro Nacional Popular de Venezuela, 1963). En su repertorio se contó con obras de García Lorca, César Rengifo, Román Chalbaud, José I. Cabrujas, Moliere y otros. Luego, el grupo fue adscrito al Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes (INCIBA), nombrándose como su nuevo Director al dramaturgo José Ignacio Cabrujas. Este se propuso como objetivos del teatro popular la "incorporación de nuevas audiencias" al teatro, crear las "bases de una profesionalización del hombre de teatro", desarrollar el teatro en la provincia, apoyar la dramaturgia nacional, elevar las condiciones teatrales del espectáculo y hacer participar al teatro en los medios de comunicación masivos (Tarre Murzi, 1972, p.168). En suma, se pretendía crear un teatro oficial, similar al TNP francés o al National Theatre de Inglaterra.

Sería el propio Cabrujas quien, luego de los ocho meses (Enero a Agosto de 1972) que logró sobrevivir, resumía la experiencia como

“frustrante e inconexa”, al expresar con amargura que “concebido como un adorno cultural el teatro ha soportado su propia inutilidad... Adorno al fin, el teatro en los últimos veinte años presentado como reglón del presupuesto nacional no tiene la jerarquía del capítulo ‘coktailes y agasajos’... Se trataba, en efecto, de un ‘Teatro’ impedido de hacer teatro; ‘Nacional’, sin ninguna posibilidad de recorrer el país y ‘Popular’, sin espectadores”. Verdadero absurdo que tampoco podía eliminarse porque era “imposible presupuestariamente su desaparición” (Ibid., p.176).

El TNP venezolano en su corta existencia sólo alcanzó a presentar cuatro obras: **Ricardo III**, **Cementerio de Automoviles**, **Sueño de una noche de verano** y **Ubu Rey**. Debido a estas obras recibió fuertes presiones del mismo gobierno que veían en el Duque de Gloucester la síntesis de un personaje político local, la prensa vio a estos montajes en términos “sacristanescos”, casi religiosos, con fuerte intolerancia y hasta en los propios organismos del Estado vieron a estos montajes como un peligro, a tal punto que el texto de **Ubu Rey** fue cortado y censurado. Esta experiencia sería retomada diez años más tarde por el propio Cabrujas cuando planteó la creación del Teatro Nacional de los Trabajadores, en convenio con la Central de Trabajadores de Venezuela, con resultados similares.

Otras de las experiencias que se inscriben en este concepto del teatro popular la constituyó

el denominado Teatro de los Barrios. A fines de 1970, y por iniciativa de Carlos M. Suárez Radillo, quien ya había tenido un proyecto similar, logró el respaldo oficial de cinco instituciones del Estado que firmaron un convenio para realizar este proyecto (INCIBA, Fundateatros, Instituto Nacional de Capacitación y Recreación de los Trabajadores, INCRET, y Secretaría Nacional de Promoción Popular dependiente de la Presidencia, que en ese momento era de inspiración socialcristiana). El objetivo del Teatro de los Barrios era el de crear actividad teatral “en las comunidades populares que se convierta en el eje de un amplio movimiento de culturización mediante la participación de dichas poblaciones marginales” (Suárez Radillo, 1978, p.352).

La idea subyacente en este esquema de “promoción popular”, tan en boga en aquellos años en Latioamérica, era la de producir un acercamiento a las capas marginales a través de la cultura para transformarlas y crear una conciencia colectiva de sus problemas y una conducta positiva en la solución de los mismos. El teatro en este caso se convertía en un instrumento de penetración cultural. El trabajo se efectuó en doce barriadas y consideró un repertorio de obras clásicas (Cervantes, Moliere, Shakespeare), grandes autores universales (Pirandello, Casona, Gogol, O’Neill), autores latinoamericanos (Dragún, Carballido, Cuzzani) y autores venezolanos (Rengifo, Michelena, Guinand), además de incluir obras infantiles, títeres y lectura de poemas.

El balance de su primer año de realizaciones era positivo, concretaron doce estrenos que fueron puestos en escena por once grupos comunitarios, contando con treinta y siete personas en su producción. También era un éxito el haber logrado reunir y hacer funcionar a cinco instituciones oficiales en torno a un proyecto de teatro popular. Mas, en los últimos meses de la fase piloto del proyecto cambiaron las cosas: apareció la indiferencia de los organismos, la falta de cumplimiento en los compromisos económicos y la burocratización administrativa que atentaron contra su continuidad.

Tal vez, lo más grave de todo fue que al abrirse un medio para la expresión y comunicación popular, comenzaron a manifestarse sus problemas locales y el teatro se transformó en el canal de expresión crítica y renovadora de una situación social insostenible. Esto, naturalmente, lastimó intereses del gobierno que ejercían el poder y mantenían el proyecto, lo cual trajo consigo presiones y limitaciones que obligaron a sus autores a abandonarlo.

Quienes pensaron desarrollar un auténtico teatro popular y un generador de nuevas formas de comunicación y apreciación cultural tuvieron que claudicar ante la evidencia de una realidad que no pudieron superar, la cual ellos mismos constataron al expresar que "a lo sumo ha fracasado un sistema que, aunque teóricamente preconiza la participación del pueblo en las decisiones, en la práctica pretende limitar esa

participación ... imponiéndole al pueblo valores, predeterminados también, que no tienen por qué ser necesariamente los suyos" (Ibid., p.362).

El teatro universitario.

El teatro que se realiza en las universidades no sólo es una tradición muy acentuada en el medio académico europeo desde el siglo XII de la Edad Media, sino que también ha logrado jugar un rol importante en los movimientos escénicos nacionales. Esto es porque lo de universitario es un adjetivo que se asocia a una práctica artística muy importante en la historia, cual es la de ser esencialmente teatro, en donde quiera que éste se realice. Es una actividad teatral que se relaciona con una experiencia existencial vital y que transmite valores, ideas, cultura y muchas otras cosas más.

Por estas razones en Latinoamérica los grupos de teatro universitarios han querido ser tanto teatro, como universitarios, dejando de esta forma una huella muy profunda en el acontecer teatral y cultural de sus propios países. Tal ha sido el caso de los Teatros universitarios de Córdoba o de La Plata, que en 1918 propiciaron no sólo una reforma universitaria de alcance continental, sino que también marcaron con letras mayúsculas el paso del siglo, propiciaron la renovación del teatro argentino, y así se convirtieron en grupos intelectuales que impulsaron una misión fundamental para el teatro de esos años y del futuro, proyectar lo social y lo artístico. Años más tarde, en los años cuarenta, ocurriría lo mismo con

los teatros universitarios de Chile, Venezuela y otros países -aunque habrá que resaltar que el Grupo del Instituto Pedagógico Nacional, en Caracas, se iniciaba en 1936-, o de México en los años cincuenta (en Guanajuato), entre otros, que sobresalieron por su calidad.

Dentro de este contexto cultural se ubican los teatros universitarios venezolanos que han marcado con sus propuestas un hito muy importante en el ambiente de la renovación del teatro moderno venezolano. En esta presentación se hará mención a sólo dos de estos casos, al Grupo Sábado asociado a la Universidad del Zulia (LUZ) y al Grupo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en su denominada "época de oro". Esta investigación forma parte de un proyecto más amplio denominado Memoria y Relectura del teatro venezolano contemporáneo que intenta aportar nuevos antecedentes y argumentos que expliquen su evolución, utilizando los testimonios de primera mano de quienes fueron realmente sus principales actores. En este sentido, aquí se utilizarán las entrevistas filmadas a la Prof. Inés Laredo del Grupo Sábado y al Prof. Nicolás Curiel del teatro UCV, quienes entre los años cuarenta al sesenta constituyeron avanzadas importantes de búsquedas y propuestas dramáticas de relieve nacional, las que aún en estos años no han sido lo suficientemente registradas -de hecho éste es el primer ensayo que se hace sobre el grupo Sábado-, ni reconocidas.

El grupo Sábado.

Este grupo formado en 1950 por la Prof. Inés Laredo, a iniciativa de estudiantes de la LUZ, 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.

La Profesora Laredo se había iniciado en el teatro desde sus estudios 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 en su desempeño como maestra en el pueblo de Villa Alemana se dedicó a enseñar teatro y títeres. Luego, en 1944, fue llamada a la capital para dedicarse exclusivamente al teatro juvenil en el Centro Cultural Experimental Pedro Aguirre Cerda, que honraba la memoria de este insigne educador y recordado Presidente del país por sus aportes a la cultura. Esta es la ocasión en que llega a una intersección de su vida que tendría muchas consecuencias en su futuro.

En primer lugar, se inscribió como estudiante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), allí tuvo clases, entre otros, con Pedro de la Barra de dirección teatral, graduándose de actriz. En estas funciones trabajó en el grupo sindical del grupo montando farsas y haciendo teatro popular. Así, recibió el apoyo del gran autor chileno Acevedo Hernández, quien elogió su trabajo y le auguró un

gran futuro en el teatro. En segundo lugar, conoció a un pintor de Maracaibo, Carlos Añez, estudiante, que le ayudaba con la escenografía, el que luego fue su novio, esposo y quien la entusiasmó diciéndole que ese mismo trabajo lo podría realizar en Venezuela. En tercer lugar, estudiando teatro en el TEUCH fue que también conoció a la Prof. Josefina Urdaneta, quien fue su compañera de estudios en 1946 y a quien volvería a encontrar dos años más tarde en Maracaibo en la emisora Ecos del Zulia, mientras hacía radioteatro desde su llegada en 1948.

También colaboró en su decisión de trasladarse a Venezuela el cambio en el contexto político chileno, 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, así como también a reducir los presupuestos para la cultura.

El difícil inicio (1950).

Su llegada en 1948, antes del Carnaval, le facilitó conseguir un rol en la radionovela del Nazareno, nada menos que como la Virgen María, aparte de enseñar en un liceo de Maracaibo. En búsqueda de trabajo se entrevistó con el entonces Ministro de Educación, su colega el Maestro Prieto Figueroa, quien le expresó “yo estoy muy contento (de su

venida), porque necesitamos gente que trabaje por la cultura”, y quien ya había contratado un año antes al mexicano Jesús Gómez Obregón para formar la Escuela de Capacitación Teatral, que enseñaría y generalizaría la enseñanza del método de Stanislavski en el país. Pero, aquí en ese mismo año cayó el gobierno de Rómulo Gallegos y las cosas se complicaron aquí también.

A pesar del cambio éste no se dejó sentir todavía en Maracaibo. De esta forma comienzan los ensayos de la primera obra que montaría, **El 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 viene el nombre del grupo, “del ensayo el sábado”. Además, se complementaban estas sesiones con cursos de actuación para los estudiantes. El 5 de Julio de 1950 y fue un éxito extraordinario, obra que fue llevado en gira por Barquisimeto, Valencia y Caracas, en esta última tuvo dos presentaciones en el Teatro Nacional elogiadas por la prensa, aunque en un claro ambiente de represión por las circunstancias políticas del momento, como lo recuerda Inés Laredo:

Sábado entra a la luz (1950-1953)

Luego de este reconocido éxito la Universidad del Zulia (LUZ) les propuso que pasaran a formar parte de esa casa de estudios y esto significó la primera lamentable división del grupo. Una parte encabezada por Inés Laredo, aceptó entrar a la universidad, y otra, encabezada por J. Urdaneta, decidió seguir en forma independiente y así formaron el grupo Retablo. En la Universidad el

grupo 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 comienzan a representar un repertorio de entremeses y obras 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, tal como recuerda Inés Laredo:

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)

Sábado en el teatro baralt (1953-1957).

Una nueva etapa, la segunda, se inicia para Sábado, esta vez de éxitos crecientes, desde fines de 1953, cuando deben abandonar la universidad, se cierra la cátedra de teatro y se instalan en los locales de la Escuela de Artes Plásticas que dirigía el esposo de Inés. 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. Este costo lo cubría normalmente la venta de los tickets. 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 7 obras estrenadas y 4 más preparadas para la televisión. Entre los autores escogidos figuraron Casona, Tennessee Williams, Lenormand, Alfonso Paso, Ayala Michelena, y Kesserling. Pero, en 1958, cae la dictadura, y se inicia un largo período democrático que marcará la tercera etapa de Sábado.

Sábado regresa a la luz (1958-1968).

La Universidad del Zulia sufre un profundo cambio luego de diez años de dictadura, y era el momento oportuno para el regreso del grupo. A petición de sus actores, estudiantes y nuevas autoridades universitarias que reconocían su labor, Inés Laredo fue nuevamente reconocida como Directora del teatro universitario Sábado 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 y en devenir contó con tres generaciones de actores graduados. Más adelante se creará el Concurso de Dramaturgia de la universidad, que en su primera edición lo ganará Rodolfo Santana. Esta será la etapa en que más crece su actividad.

En su nuevo repertorio ahora figuran obras de Miller, Moliere, Chejov, Robles, Figueiredo, Calderón, Chocrón, Ionesco -en 1962, con un éxito descomunal, incluyendo a Caracas -

, Lope de Vega, Dragún y García Lorca, muchos de ellos fueron conocidos por primera vez a esa audiencia regional en una cómoda sala que ahora tenían.

En el año 1967, sin embargo, derivado también de intrigas políticas dentro del universidad, el grupo comienza a ser marginado y a serle incómodo a la universidad, justo en el momento en que las promociones de la Escuela de Teatro comienzan a producir obras de Buenaventura, Agüero y Silva. En vista de esta situación, Inés Laredo presentó su renuncia a la dirección del grupo en Diciembre de 1968.

Epílogo. Sábado reaparece (1972-2000).

A pesar de lo relatado, 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. Ahora se estrenaron a René Marquéz y a Markuree.

Por otra parte, a fines de los años setenta, el gobierno regional, como homenaje a Inés Laredo, y a instancias de ex integrantes del grupo que ahora ocupaban cargos de dirección, se crea la Escuela de Teatro Inés Laredo, que ha formado los actores que hoy constituyen el movimiento teatral del Estado Zulia. También le fue concedido el Premio Ciudad de Maracaibo.

En 1998 y en el 2000, vuelve nuevamente **Sábado** con sus viejos actores y su directora a presentar sus más renombradas obras, las que son

recibidas con ovación cuando cada uno de ellos entra en escena y el público recuerda aquellos años del teatro universitario. Los actores de la Escuela Inés Laredo formaron el grupo Tablón en 1980 y se han declarado los continuadores de Inés Laredo y de Sábado.

El teatro de la Universidad Central de Venezuela (UCV)

Los inicios del teatro de la UCV (TU) se remontan a principios de los años cuarenta, cuando un grupo de estudiantes denominados la Farándula Estudiantil realizaban actividades escénicas, lo que en los archivos de la universidad no ha quedado bien reseñado. 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, hecho que ocurrirá en junio de 1945 con el montaje de **La Vida es sueño** de Calderón de la Barca, dirigido por Luis Peraza, relevante miembro del teatro nacional en ese entonces (1).

Los cambios políticos ocurridos entre 1945 y 1948, plantearon cambios en la Universidad que hicieron que su teatro no tuviera continuidad, aunque lo que parece haber predominado fue la presentación de los propios estudiantes con sketches imitando a personajes políticos, a Cantinflas o improvisaciones de humorísticas.

Esto cambiará en 1946 cuando se crea la Dirección de Cultura y se nombra como su Director al escritor Mariano Picón Salas. En 1947

se crea la Cátedra de Capacitación Teatral dirigida por Jesús Gómez Obregón, quien también asumió la dirección del Teatro universitario. Este director venía procedente de México en donde había estudiado con el Maestro Seki-Sano el método de Stanislavski y que ya había sido introducido por él mismo en el país. Con la pieza **Interiores** de Materlink, dirigida por Obregón, se rompió por primera vez en el país la división entre audiencia y actores, al surgir éstos de entre el mismo público.

Por diferencias políticas surgidas con las autoridades militares que gobernaron a Venezuela desde 1948, Obregón se vio obligado a abandonar el país en 1952. En efecto, en 1948, se produjo un golpe de estado que derrocó al Presidente Rómulo Gallegos y se constituyó una Junta de Gobierno militar que inicia diez años de autoritarismo.

Entre 1949 y 1951 dirigió el teatro Manuel Rivas Lázaro, con el cual se intenta acercarse a un repertorio universal pero que culmina con muchas reposiciones y pocos estrenos. Luego de este año, el TU cesa sus actividades por cuatro años debido a la situación política del país. Comienza a sentirse en el país la dictadura militar con su ola de represión, terror policial y represión contra los estudiantes, lo que hizo que el gobierno cerrara la universidad desde 1951 hasta 1956, cuando se comienza a organizar de nuevo su teatro. Durante este período fue nombrado director el dramaturgo Román Chalbaud (1953),

quien no puso en escena ninguna obra, y en 1955 es nombrado Guillermo Korn –quien venía con antecedentes de haber trabajado en el Teatro de la Universidad de La Plata, en Argentina-, quien desarrolla una labor meritoria y tiene como logro el haber consolidado el teatro universitario, contabilizándose 7 estrenos en sus dos años de actividad, en un ambiente de apoliticismo obvio, que lo llevó a hablar de un “teatro de arte” en aquel contexto, la creación de cursos de formación de actores –suspendidos en 1955-, y algunos estrenos que se recuerdan como el **Mirandolina** de Goldoni o de **Don Juan Tenorio** de Zorrilla, en el que se observan signos de búsquedas interesantes.

El ambiente político efervescente existente, que ya pedía la salida del régimen militar y el avance de las ideas de la izquierda marxista en la universidad, requerían de otro tipo de teatro más acorde con la realidad, lo cual hizo que en abril de 1957 se realizara su cambio por parte de las autoridades universitarias.

La época de oro: 1957-1968-

En 1957, en plena actividad política, es nombrado Nicolás Curiel como Director del teatro. Curiel era un joven venezolano que se había iniciado en el teatro de su liceo con Alberto de Paz y Mateos en los años de 1945, destacándose como actor y diseñador, y que habiendo realizado también actividades políticas estudiantiles –pertenecía al Partido Comunista venezolano-, luego de 1948 debió abandonar el país e irse a Francia en donde

aprendió de Jean Vilar los principios de un teatro social, popular, el TNP francés, y comprometido con su sociedad, así como también de su asistencia a los espectáculos del Berliner Ensemble, con Brecht como director, que marcan sus principales influencias.

Al regresar a Venezuela en 1957, se comentaba en la universidad acerca de esta joven promesa, formado en Francia, y esto produjo una corriente de simpatía alrededor de su nombre que tuvo fuerte raigambre en la universidad y con los movimientos progresistas de la época que enfrentaban a la dictadura, que lo hicieron un candidato propicio para su teatro, y así fue como se le invitó a ser su director.

Su sólo nombramiento produjo un movimiento de jóvenes estudiantes que “invadieron” el teatro universitario para ser actores y apoyar las ideas políticas y estéticas de Curiel, que en poco tiempo desbordó a la propia casa de estudios. Pero, durante ese año de 1957, la universidad estaba bajo férreo control militar y se obstaculizaron sus intentos de poner en escena su primera obra, **Don Juan Tenorio** de Zorrilla, la misma que se había ya dado en aquel teatro. Al final se pudo estrenar la obra, con gran impacto nacional por la intervención que tuvo la policía política del régimen militar.

Ya derrotada la dictadura, en 1958, comienza la democracia y es el momento en que Curiel decide poner en escena **Los fusiles del**

Madre Carrar de Brecht, **Los miserables** de V. Hugo, **Llanto de por Ignacio Sánchez** de García Lorca y **El día de Antero Albán** de Uslar Pietri, en un evento que se denominó el Primer Festival de Teatro Universitario, que era en definitiva una muestra de fuerza del teatro universitario y un desafío a las nuevas autoridades democráticas para resolver los graves problema del país, como lo comenta Curiel.

Curiel 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 aporte se dio en su propuesta de un programa de formación cultural y teatral, así como en la puesta en escena de autores modernos con un sentido menos rígido del compromiso que otros grupos existentes, conformando una estética de "teatro para las mayorías". La influencia del Teatro Popular Francés de Villar, lo hizo atractivo para la nueva juventud intelectual y contestataria nacional. Aunque se le reconoce como el director que introduce B. Brecht, -éste ya había sido montado en 1955 por el Grupo del Instituto Pedagógico-, su opinión era de que este autor era "lo menos propicio para nosotros", y en consecuencia se le presentó en forma básica, popular, musical y teatral, que él mismo ha reconocido con el nombre de "cóctail Brecht" (Sánchez y Parra, 1990, p.62).

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 la observación de la policía política del régimen dictatorial. Entre sus montajes se cuentan los de autores como Zorilla, V. Hugo, Brecht, García Lorca, A. Uslar Pietri, W. Shakespeare, A. Lizarraga y J.I. 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.

Además, aquí se formaron directores como Alberto Sánchez (con cierta influencia de Grotowsky), Eduardo Gil, German Lejter, Juan Gutierrez y Alvaro Rossón, que tuvieron una importante actividad en décadas posteriores en el mismo teatro universitario e. incluso a nivel nacional.

En noviembre de 1967, Curiel dirige su último montaje, **Los siete pecados capitales** de Brecht y Weil, considerado su montaje más maduro y su más alta realización. En 1968 se retira de la Dirección del teatro. La borrasca del mayo francés mal entendida en el país y la crítica de la misma izquierda que quería hacer del teatro un arma directa lo alejan de las tablas, dejando el paso a sus actores y compañeros el mismo teatro, quienes tomaron la riendas de él en los años siguientes y hasta ahora. Curiel ha dicho sobre este hecho, "abandoné el teatro universitario en 1968, cuando el socialismo europeo comenzó a resquebrajarse, a quitarse la cartea. Salí de la UCV en medio de una tormenta política, de una verdadera pelea de carácter ideológico con mis compañeros" (Zamora, s/f).

A partir de su salida, el TU irá decayendo poco a poco y más nunca volverá a tener la presencia, contenidos y continuidad que le dio Curiel en esos años, constituyéndose a partir de entonces en el mejor ejemplo de lo que pudo haber sido un verdadero teatro universitario.

El grupo máscaras.

El origen de este famoso grupo deviene del año 1953, cuando sus simulares Proa y Yare estaban desapareciendo y algunos de sus integrantes comienzan a nucleares 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 del hacer teatro.

Para los teatreros del Máscaras, el constituir un grupo tenía connotaciones especiales por cuanto lo relacionaban directamente con los postulados del Teatro de Arte de Moscú, en el sentido de ser un teatro colectivo, con contenido social, como bien expresa la investigadora Nidia Moros (1998, p. 28) en su significativo y exhaustivo estudio sobre el grupo, que también lo asociaba con Stanislavski y a Gómez Obregón. También lo respaldaban sus ideas políticas de izquierda y su cercanía al Partido Comunista de Venezuela.

Debido a esto, explica Moros, ellos deciden denominarlo con el calificativo de

“experimental”, segundo grupo de esta época de la renovación que lo asumía (el anterior fue el del Liceo Fermín Toro, con de Paz y Mateos), recordando también, de paso, a aquellos grupos similares de las universidades chilenas, cubanas, ecuatorianas y puertorriqueñas de los años cuarenta que iniciaron las renovaciones teatrales en sus respectivos países, sentando una diferencia con lo dicho por Rubén Monasterios (1990, p. 77), quien lo relaciona con el fenómeno de la experimentación de los años sesenta en el país, aun cuando ambos fueron momentos críticos pero con diferente perspectiva. En el caso de Máscaras, este concepto fue ala 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 Roman Rolland, de acercar la cultura la pueblo, de llevar mensajes políticos y diferenciarse del teatro costumbrista ya en retirada. Los principios expuestos en su acta constitutiva así lo manifiestaban 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 los vernáculo integrado en su folklore, y 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, Osvaldo Guerra, 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. Álvarez. 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, y luego con Rengifo, haciéndolos a ambos famosos durante la década de los años cincuenta. Luego, podrían en escena obras de Enrique Groscors hijo, Izaguirre, Orsini, Chéjov, Pirandello, Saroyan, Odets, Williams y Casona (dirigido por Romeo Costea).

En 1956, al presentarse en Ciudad Bolívar, celebraron sus 110 representaciones en tres años, record en la historia del teatro nacional (Ibid., p. 45). En 1958 se retira Rengifo para dedicarse a pintar una serie de murales caraqueños. En 1959, al regreso de una gira de estudios teatrales por Europa y Asia, Orsini se hace cargo del grupo, comenzando la que se ha denominado “la mejor etapa del grupo”, de la cual se recuerdan los éxitos de **Ana Frank** de Frances Goodrich y **Una libra de carne** de Agustín Cuzzani, dirigidas por el mismo Orsini. Su último estreno fue **Movilización general** de Manuel Trujillo, en agosto de 1963. Su cierre fue motivado, aparentemente, por problemas de deudas que arrastraban y también porque algunos se separaron voluntariamente

cuando se integraron a la política contingente, uniéndose al movimiento guerrillero que entonces se iniciaba en el país, en el cual fallecieron Burguillos y Guevara.

Notas.

(1) 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 Br. Enrique Vera Fortique, dedicado al teatro, el Prof. Horacio Venegas 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 del teatro con la intención de inaugurarlo en Enero de 1945. Continúa diciendo 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 destinaron la suma de Bs. 12.800 (8,6%) del presupuesto de OBE -que ascendía a Bs. 149.059.

Referencias bibliográficas.

- Aranda, Sergio (1977). **La economía venezolana**. Bogotá. Ed. Siglo XXI.
- Azor Hernández, Ileana (1980). "Conversando con César Rengifo" **Conjunto** N°43 (1980):31-35.
- Azparren, G., Leonardo (1980). "Las mariposas de la oscuridad" *El Nacional* (Caracas), Diciembre -1980, p. E-2.
- (1967). **El teatro venezolano**. Caracas: INCIBA.
- Bravo-Elizondo, Pedro (1981). "César Rengifo, 1915-1980". **Latin American Theater Review(LATR)** 14/2:26.
- Castillo, Susana (1981). "Un friso histórico:la obra de César Rengifo". **Conjunto** N°49: 35-46.
- (1980). **El desarraigo del teatro venezolano**. Caracas. Ed. Ateneo.
- Chesney L., Luis (1987). **El teatro popular en América Latina**. Caracas. CELCIT, Cuadernos de Investigación N° 25.
- (1990). **Balance de la creación colectiva en América Latina**. Caracas. CELCIT, Cuadernos de Investigación N°34.
- Curiel, Nicolás (2000). Entrevista con el autor el 4 de Junio, 2000. Video.
- Espinoza, D. Carlos (1975). "Entrevista con César Rengifo". **Conjunto** N°26 (1975):69-82.
- Hernández, Gleider (1979). **Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J.I. Cabrujas e I. Chocrón**. Caracas: Ed. El Nuevo Grupo,
- Hernández, Ramón (1980). "César Rengifo: Sufrimos una tormenta de lodo y detritus". *El Nacional* (Caracas), 8-Junio-1980, p. C-1.
- (1976). **Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo**. Caracas. Ed. Equinoccio.
- (1972). "Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de de César Rengifo" **Latin American Theater Review (LATR)** 9/2(1972):53-59.
- Laredo, Inés (2000). Entrevista con el autor el 11 de Agosto, 2000. Video.
- Luzuriaga, G (1978). **Popular Theater for Social Change**. Los Angeles: UCLA.

- Monasterios, Rubén (1990). **Un enfoque crítico del teatro venezolano**. Caracas, Monte Ávila, 2ª edición.
- 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).
- Rengifo, César (s/f). "Panorama general del movimiento teatral en Venezuela" Boletín Instituto Internacional del Teatro. Caracas (III) N° 1:3-7.
- (1989). **César Rengifo. Obras**. 6 Tomos. Los Andes (Vzla.):U. L. A.
- (1980). **Las mariposas de la oscuridad**. Caracas. Ed. Consucre.
- Rodríguez, B. Orlando (1980). "Prólogo", en: C. Rengifo, **Las Mariposas** (1980), pp.7-10.
- Sánchez y Parra (1990). "Nicolás Curiel: un llamado teatro universitario". **Revista Escritos** (Venezuela, Univ. Central de Venezuela) No. 6, pp. 57-64.
- Suárez Radillo (1978), Carlos. "El teatro de los barrios en Venezuela", en: G. Luzuriaga, **Popular Theater::** 49-362.
- Zamora, María T(s/f). "El TU Historia del Teatro Universitario de la UCV. Desde su nacimiento hasta 1985.Tesis Esc. de Artes, UCV
- Tarre Murzi (1972). A. **El Estado y la Cultura**. Caracas: Monte Avila.
- Teatro Nacional Popular de Venezuela (963). Folleto del Ministerio del Trabajo. Dirección de Cultura y Bienestar Social.