



diccionario biográfico

de dramaturgos venezolanos. Siglo XX

ESCENA I

JUAN FRANCISCO DE LEÓN

de José Ignacio Cabrujas.

Esta ha ingresado hoy?
 Si, esta mañana.
 Es otra... de la misma sala?
 Es otro caso. No es el Heracilio
 Cabalmentre? más curio
 Ya, ya... mundo.

PERSONAJES: (por orden de aparición)

- SERENO.
- GUARDIA I
- GUARDIA II
- CUERVO, un notable
- MARQUES DE CASA
- BURGUES I
- BURGUES II
- BURGUES III
- FUNCIONARIO I
- FUNCIONARIO II
- ESTUDIANTE A
- ESTUDIANTE B
- CRIADO
- JUAN FRANCISCO DE LEÓN
- MARTIN DE ECHEVERRIA
- ALCALDE
- MUJER I
- MUJER II
- MARTAS

"Bolívar"

*Con el diálogo, el objeto que es un
 parte de la reprocha a B. que ha
 pretendido soberbiamente deshacer
 su orden, meter las manos en la
 obra de Dios y que tantos muertos
 y destrucción con el resultado de
 rebelión salamónica -
 vio en 1812 cuando
 por el terremoto*

*de
 Es?*

diccionario **Dramaturgos**
biográfico de **Venezolanos**
siglo **XX**

Luis Chesney Lawrence
(Coordinador)
Milagros Muller
Orlando Rodríguez B.



CONSEJO DE DESARROLLO
CIENTÍFICO Y HUMANÍSTICO



ESCUELA DE ARTES



FACULTAD DE HUMANIDADES
Y EDUCACIÓN

PROYECTO No. PG-07-6853-2007
ISBN: ISBN:1492130605
Amazon Digital Services, LLC

Caracas, 2012

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	
INVESTIGADORES Y DRAMATURGOS ESTUDIADOS	
Ayala Michelena, Leopoldo	1
Sor Elena Salazar	
Blanco Meaño, Andrés Eloy	10
Luis Chesney Lawrence	
Caballero, Néstor	22
Mireya Tabuas	
Cabrujas, José Ignacio	32
Luis Chesney Lawrence	
Chalbaud, Román	45
Milagros Muller	
Chocrón Serfaty, Isaac	54
Orlando Rodríguez	
Dominici, Pedro César	64
Eliecer Guevara	
Fuenmayor, José Ángel	68
Yelitza Ramírez	
Gallegos, Rómulo	76
Luis Chesney y Rafael Godoy	
Lasser, Alejandro	91
Yelitza Ramírez	
Martínez, Leoncio	104
Mireya Vázquez	
Meneses, Guillermo	114
Graciela Robles Etchevers	
Nazoa, Aquiles	128
Mireya Vázquez Tortolero	
Núñez, José Gabriel	139
José Leonardo Ontiveros	

Orsini, Humberto	151
Orlando Rodríguez	
Otazo, Rafael	161
Luis Chesney Lawrence	
Otero Silva, Miguel	174
Luis Chesney Lawrence	
Peña Bastardo, Edilio José	183
Sor Elena Salazar	
Peraza, Luis	195
Milagros Muller	
Pimentel Agostini, Francisco	206
Mireya Vásquez Tortolero	
Pinto, Gilberto	218
José Leonardo Ontiveros	
Planchart Loynaz, Julio	238
Luis Chesney Lawrence	
Rengifo, César	249
Orlando Rodríguez B.	
Rial González, José Antonio	270
Graciela Robles	
Rivas, Victor Manuel	289
Sor Elena Salazar	
Romero, Mariela	300
Ligia Álvarez de Ortega	
Santana, Rodolfo	309
Luis Chesney Lawrence	
Schön, Elizabeth	321
Penélope Hernández	
Sojo, Juan Pablo	333
Hector León	
Úslar Pietri, Arturo	341
Luis Chesney Lawrence	

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 no es menos cierto también que la presencia teatral que hoy se le reconoce deviene de una extensa trayectoria que en general alcanza todo el siglo XX, y que culmina con esta consolidación creadora que ahora se le reconoce.

Este recorrido es realmente el proceso lógico y natural en que se fue desarrollando el teatro y que se constituye a la vez, en autonomía e identidad del quehacer y producción artístico dramático nacional. 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 ya la caracteriza. Es, en términos estéticos, un registro de ideas, anhelos, sueños y frustraciones de múltiples dramaturgos que en un ardoroso devenir fueron configurando una poética dramática propia, a la vez que hacían su propia historia.

Sin embargo, a pesar de esto, también se deben reconocer las duras condiciones en que se ha desarrollado la vida en el país, lo cual sin duda ha dificultado no solamente la actividad teatral sino también la difusión, conocimiento y acceso a las obras que ya forman parte del patrimonio cultural del país. Si para la propia crítica de este país ha sido difícil conocer la producción dramática específica de sus autores, se podrá imaginar también que mayor aún es la dificultad para quienes desde otros dominios del conocimiento o disciplinas, y aún de otras latitudes buscan aproximarse a ella. Esta es la razón por la que se hace cada vez mayor la urgencia de enfrentar la tarea histórica de registrar, fijar, sistematizar y hacer circular los nombres y los textos de los dramaturgos que constituyen el patrimonio teatral y cultural pasado y presente de Venezuela.

Este *Diccionario biográfico de la dramaturgia venezolana. Siglo XX*, surge como la necesaria respuesta de la investigación de un equipo de la Universidad Central de Venezuela a la creciente demanda de la propia realidad artística nacional que exigen tener una clara, lúcida y apropiada pertinencia académica con la realidad teatral en que se inserta. Esto es muy importante de destacar, porque si bien es cierto que se puede evidenciar la madurez y peso nacional e internacional que tiene el teatro venezolano, también no es menos cierto y evidente que no se cuenta aún con un texto satisfactorio y sistemático que le permita a un lector interesado, sea de cualquier disciplina o lugar del mundo, encontrar con facilidad la información y el conocimiento que lo guíe hacia un campo artístico tan específico como lo es el teatro, el que por lo demás, no deja de presentarse como un vasto, complejo, dificultoso y diverso conjunto de autores y obras dramáticas.

De esto trata este Diccionario, de presentar con rigurosidad científica y metodológica una obra que pueda cumplir las funciones de ser un instrumento del conocimiento fiable de consulta y que entregue información profunda e incontestable sobre los principales autores del teatro venezolano seleccionados por el Comité Académico de libro. En otras palabras, aquí se entrega un corpus de información factual sobre parte de la dramaturgia nacional contemporánea, presentado de manera sistemática, diseñado, elaborado y revisado por la opinión autorizada de investigadores reconocidos en esta área de estudios y en estos autores en particular, incluyendo también a jóvenes investigadores de alto nivel que se incorporaron en su elaboración.

El alcance de este *Diccionario biográfico de dramaturgos venezolanos. Siglo XX*, ha sido el de producir una obra vasta y ambiciosa que reúna información en profundidad sobre un grupo selecto de los dramaturgos venezolanos. Como *diccionario biográfico*, es una obra mayor de referencia (acepción de *diccionario*), acerca de autores dramáticos (referido a *dramaturgos*) y que presenta en forma escrita completa y profunda, investigaciones hechas sobre las relaciones de estos autores con sus vidas, carreras teatrales y sus obras (esto referido a lo *biográfico*).

Se estima que este Diccionario, en términos generales, aporte a cualquier usuario interesado en el mundo los elementos de orientación para una consulta general y para un eventual conocimiento amplio y en detalle sobre el estudio de los dramaturgos que se presentan.

La obra ha sido concebida como una empresa intelectual con rigor científico y académico, que no sólo se articule a una necesidad urgente y real, sino que materialice la debida pertinencia con su realidad artística y teatral y que, al mismo tiempo, sea una respuesta histórica de la academia venezolana a sus propias demandas de autoconocimiento y de amplia proyección cultural.

La selección de los autores se efectuó por parte del Comité académico del proyecto, con consulta a especialistas del tema, atendiendo a diversos criterios, entre los que se encuentran para obras y/o autores: proyección nacional, relevantes pero poco conocidas, hitos de la dramaturgia venezolana, propuestas estéticas interesantes y/o novedosas, relacionadas con el ámbito social en diferentes épocas, aportes dramaturgicos nuevos, tratamiento inapreciable de temas étnicos, proyección internacional (universalismo), necesidad de su difusión y obvias limitaciones en la extensión para efectos de la publicación final. Con todo, es una aproximación escogida, y no hay duda de que siempre se estará en deuda con muchos otros autores que esperamos pronto puedan ser estudiados con igual o mayor intensidad, para la comprensión de una audiencia cada vez más ávida de conocer y entender el proceso del teatro venezolano. Por esta razón esta obra debe ser considerada como la primera investigación de una serie a ser completada en el futuro, como es el deseo de los autores de esta edición.

Este trabajo ha sido elaborado y diseñado como una actividad en la que la responsabilidad de su realización ha sido individual y colectiva; individual por su investigación inicial y colectiva en la toma de decisiones generales sobre su elaboración final, lo cual representa de alguna manera un desafío a la capacidad y el esfuerzo de todos los investigadores que colaboren.

Los investigadores-colaboradores de este Proyecto creen firmemente en el porvenir de Venezuela y consideran que el conocimiento de su arte, cultura y, especialmente del teatro, son elementos importantes en un proceso de realzar su identidad, integración y construcción de un país espléndido del mañana. Este libro es una manera precisa y concreta de asumir esa responsabilidad y es también un modo de contribuir a conocer mejor al país y a sus artistas, al tiempo que se conocen y dan a conocer.

La Dirección del Proyecto estuvo a cargo del Prof. Dr. Luis Chesney Lawrence, contando además con la participación de tres co-investigadores de alto nivel y prestigio con los cuales se conformó un Comité académico, contando además con la valiosa colaboración de otros investigadores de similar nivel. El Comité académico lo completan los Profesores Orlando Rodríguez B., la Dra. Milagros Muller y el Dr. José Leonardo Ontiveros, ampliamente conocidos, y entre los asesores se contó con los Profesores Einar Goyo (UPEL), Humberto Orsini (Director del Centro de Información del Instituto del Teatro. IUDET), Alba Lía Barrios (UCV) y otros investigadores de similar estatura académica.

Luis Chesney Lawrence
Coordinador del Proyecto

INVESTIGADORES

Alvaréz de Ortega, Ligia. Lic. en Idiomas modernos. Master en Literatura venezolana. Ph.D. en teatro venezolano. Profesora de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Pedagógica Libertador (UPEL).

Chesney Lawrence, Luis. Ingeniero. Lic. en Artes. M. Phil., Ph. D. Profesor titular de teatro latinoamericano y venezolano de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Dramaturgo.

Godoy, Rafael. Médico. Master en Literatura venezolana, especialista en teatro. Profesor de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Guevara Navas, Eliecer. Licenciado en Artes Escénicas. Master en Teatro Latinoamericano. Profesor en la Universidad Católica del Táchira.

Hernández, Penélope. Licenciada en Artes. Master en Estética. Candidata a Ph. D. Profesora de la Universidad Pedagógica Libertador (UPEL).

León, Héctor. Licenciado en Letras. Magister en Literatura latinoamericana. Candidato a Ph.D. en Arte y Cultura Latinoamericana. Profesor de la Universidad Pedagógica Libertador (UPEL).

Müller, Milagros. Arquitecta. Lic. en Artes. Master en Artes. Ph. D. Postdoctora. Profesora Titular de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Ontiveros, José Leonardo. Lic. en Artes, Master y Ph.D. en teatro. Profesor de teatro latinoamericano de la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Ramírez Díaz, Yelitza. Lic. en Artes, con componente docente. Magister Scientiarium en Estudios del Discurso. Doctoranda en Estudios del Discurso.

Robles Etchevers, Graciela. Licenciada y Magíster en Literatura Venezolana. Profesora de la Universidad Nacional Abierta (UNA) y de la Universidad José María Vargas (UJMV).

Rodríguez, Orlando. Licenciado en Artes Escénicas. Maestro del teatro latinoamericano. Profesor de teatro latinoamericano y venezolano de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y en Universidad de las Artes (UA).

Salazar, Sor Elena. Lic. en Letras. Maestría en Literatura latinoamericana. Ph.D. en Teatro. Profa. de Literatura de la Universidad Pedagógica Libertador (UPEL).

Tabuas, Mireya. Licenciada en Comunicación Social, con estudios en la Maestría de Literatura Venezolana. Profesora universitaria. Premio Nacional de Periodismo 1996. Es autora de Literatura Infantil.

Vázquez, Mireya. Lic. en Letras. Master en Literatura venezolana e investigadora de teatro venezolano.

LEOPOLDO AYALA MICHELENA, (1897-1962)

Sor Elena Salazar

INTRODUCCIÓN

La infancia de Ayala Michelena que estuvo marcada por una gran carencia económica, va a transcurrir entre las populosas barriadas de El Valle y Puente Hierro, en Caracas. Aprendió a leer y a escribir en la escuela de Prudencio Diez, un respetable maestro caraqueño. Desde muy joven comenzó a desempeñarse como cobrador de una Agencia de casas para alquilar. Este oficio le permitió conocer las diferentes clases sociales de la ciudad. Es así como los temas, los argumentos, los personajes y los ambientes que ilustran sus escenas dramáticas parten de ese transitar caraqueño, de la vecindad y de la parroquia. Pese al trabajo nada artístico y el poco roce literario lee a grandes escritores: Henrik Ibsen, Emile Zola, William Shakespeare, August Strindberg, José Echegaray, Moliere y otros. Pero el que mayor influencia tendrá en su literatura dramática será la del noruego Henrik Ibsen.

PRODUCCIÓN DRAMATÚRGICA DE AYALA MICHELENA

Ayala Michelena antes de cumplir sus veinte años y, en los albores de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), escribe sus primeros textos: *Al dejar las muñecas* (1914), comedia; *Emoción*, comedia de costumbres; y *Eco*, fantasía dramática. En colaboración con el cuentista Julio Rosales escribe *Las niñitas*, sátira social en tres actos; y *Las mesadas*, comedia en dos actos. La primera fue estrenada en 1916 por la compañía Serrador Mari en el Teatro Calcaño (Salas, 322), diez años después, 1926 fue presentada con *Las mesadas* en el mismo Teatro Calcaño.

Ayala Michelena estrena en 1921, en el Teatro nacional *Amor por amor*, llamada por él “Paso de comedia en un acto”; *Dánosle hoy*, *La taquilla*, “saineterías en un acto” y *Almas descarnadas*, comedia dramática, realizada para festejar la creación de la Sociedad de Autores y Actores nacionales.

En 1922, Ayala Michelena en compañía de Leoncio Martínez (Leo) (1888-1941) funda y dirige la Compañía Nacional de dramas y comedias. En esta misma década colabora en el periódico El Nuevo Diario y en el semanario *Fantoches* a través de sus columnas “Momentos sin Dormir” y “Gárgaras”. Sus dos bocetos de comedias, *Noche esperanzada* (1923) y *Pequeños negocios* (1924) son publicados por primera vez en la revista *Fantoches*, recopilados recientemente en *Las Máscaras de lo Universal en Gallegos y Ayala Michelena* (Salazar, 2006). Estos cortos pero significativos dramas resumen el tono moral y didáctico que caracteriza el teatro de Ayala. *Noche Esperanzada* se distingue por mostrar una caricatura de la clase aristocrática caraqueña, con su hipocresía, su decadencia moral, sus vicios, sus desvaríos y engaños de alcoba. En *Pequeños Negocios* asistimos a una parodia de la sociedad ridícula y grotesca, donde las apariencias están por sobre las verdaderas necesidades del ser humano. El doctor Anselmo y Aminta, su esposa tienen criada y chofer, pero forman parte de una clase venida a menos, preocupada por el escaso dinero que poseen y desesperados por no caer en la más absoluta miseria, lo que los equipararía con una clase que desprecian.

En el mismo año de 1924, presenta en el Teatro Calcaño *La perra*, juguete cómico, el sainete en un acto *La barba no más* y la comedia *La Alquilada*. Esta fue posteriormente reestrenada en el mismo teatro por Antonio Saavedra y Eugenia Zuffoli. *La respuesta del otro mundo*, sainete caraqueño, fue presentada en 1926 por la compañía de Rafael Guinand en el Teatro Nacional.

Otros textos de Ayala son *Bagaz*, estrenada el 23 de marzo de 1933; *Esclavos modernos*, presentado por la compañía de Eugenia Zuffoli el 13 de septiembre de 1941 en el Teatro Nacional; *El galardón de Bárbula*, obra escrita en colaboración con Luis Peraza, estrenada en el Teatro Municipal el 24 de junio de 1947. Hubo un reestreno de esta obra en el Teatro La Comedia, en junio de 1960, dirigido por Eduardo Calcaño. Muchas veces fue re-escenificada en el Teatro Nacional. Uno de los montajes que más se recuerda es la del 1 de junio de 1960 en el Círculo de las Fuerzas Armadas, bajo la dirección del profesor Calcaño.

Obras de las que no se tienen noticias, y de las cuales el propio Ayala Michelena anunciaba sus títulos y géneros dramáticos/teatrales en la última página de la 1era edición de La taquilla son: *La(s) amorosa(s)*; *Los molinos*, comedia dramática en un acto; *Leyendo la historia*, cuadros patrióticos; *Cuando la carne duerme*, drama; *La redacción*, sainete, *La yegua*, entremés, y otras también desconocidas y sin fecha como: *Los explotadores de la flojera*, *Gato enmochilado*, *Estela de caracol*, *La soltera casi viuda*, *La última limosna*, *Mancha limpia* y *Las hijas casaderas*. Con estas se completarán las 32 obras escritas por Ayala Michelena.

De su primera etapa resaltan *Al dejar las muñecas*, estrenada el 22 de julio de 1914 en el Teatro Caracas con la actriz Emma Soler en el papel de Doña Eufemia. Una segunda presentación fue el 28 de julio de 1915 (Salas, 126), y el 10 de julio de 1921 en el Teatro Nacional. En los siguientes meses se estrenaron *Emoción* y *Eco*.

Al dejar las muñecas, inspirada en la Caracas pre-petrolera y confeccionada en un solo acto con didascalias que remiten a una escenografía de corte rural (máquina de coser y un bastidor para bordar con estambres) resume la ilusión y el desengaño amoroso de una niña de doce años:

abunda en ésta el espíritu de apacible y sabroso ambiente de familia, saturado de todos esos pormenores íntimos, tradicionales, romanados, en medio de los cuales la vida del hogar era antaño una verdadera realidad. En este sentir, *Al dejar las muñecas* y alguna otra obra de Ayala Michelena van a ser muy pronto documentos de gran valor en la historia de nuestro tiempo pasado (Barnola, 41).

La diégesis del relato que distingue *Al dejar las muñecas* no es más que un himno a la familia venezolana de aquella época, a la vida íntima: los amores platónicos de unos adolescentes, las fiestas patronales del pueblo, los prejuicios familiares, y otros elementos propios de una estructura social pintoresca y provinciana. Ayala Michelena en esta obra revela a través de los personajes determinadas situaciones en estrecha relación con el contexto histórico particular del cual se derivan.

Como es de suponer la selección y confección de los personajes en esta obra primigenia no resulta arbitraria. Los personajes escogidos actúan como elementos estereotipados. Remberto y Eufemia representan, en el discurso diegético, la autoridad, el respeto familiar; Otilia simboliza la ingenuidad de la adolescencia, la candidez y pureza de la época. Alicia encarna la sumisión y los

valores tradicionales de la esposa. En esta última se corrobora aún más su rol mediante emblemas anotados por el autor: el jardín y la máquina de coser. Estos objetos se desplazan como elementos metafóricos que funcionan como móviles operantes en la formación del estereotipo de la mujer de aquella época. La dimensión semántica de los objetos adquiere, de esta manera, un valor simbólico en el texto dramático de Ayala Michelena.

Las primeras notas de *Al dejar las muñecas* fueron escritas en la corteza de los talonarios mientras realizaba su trabajo de cobrador. Y es el entusiasmo de su primo Juan Pablo Ayala: “hombre de relaciones intelectuales, elegante taquillero del Teatro Caracas. Y es Leoncio Martínez quien con otros pone sitio al áspero comediógrafo, al arisco pájaro” (Peraza, XIII).

Dentro de esta primera etapa se hallan *Emoción* y *Eco*, obras de un solo acto. *Emoción* fue estrenada el 12 de agosto de 1926 en el Teatro Ayacucho. Es una comedia de costumbres cuya acción transcurre “en una carretera, a la verja de una quinta en el Recreo” (como lo acota el dramaturgo). Sus personajes hablan en jerga. Los refranes, el idiolecto, las expresiones, los proverbios, los equívocos, y el habla particular de cada uno de ellos resumen lo típico y lo criollo del momento. El texto caricaturiza las costumbres y modalidades de la parroquia y de la época, centrando su atención en los amores platónicos de un paralítico con la joven Elsa, hija de los dueños de la quinta. El paralítico apoyado en muletas merodea la casa de la joven para contemplarla. Esta sonriendo en la verja de su jardín se esconde en la arboleda para verle desde lejos. La comedia finaliza cuando ésta al besar la cara del muchacho sale corriendo.

En esta misma etapa un dato importante de Ayala Michelena es la presencia del desgastado código modernista en *Eco*, su tercera obra, llamada por el dramaturgo “fantasía dramática”, estrenada por la compañía de Jesús Izquierdo en el Teatro Caracas en 1915. La obra rinde homenaje a la “Balada del Rey Ausente” del escritor español Emilio Carrere. Es a sí como el único acto de *Eco* será precedido de la extensa balada decadentista. La fantasía de Ayala Michelena resume la tristeza, la soledad y la nostalgia de la Reina por la muerte de su esposo, el Rey. El lenguaje de la obra responde al lenguaje preciosista, culto, evasivo del modernismo. La retórica del texto es rica y abundante en arcaísmos, neologismos, en vocablos alusivos a la mitología de las más diversas culturas. Mientras en las demás obras de Ayala Michelena destaca lo cotidiano, lo social, la sátira, la vecindad, la parroquia, en esta domina el símil del castillo señorial aislado de la gran ciudad. Palabras como cisnes, bufón, castillo, princesa, rey, brial recrean la escena de la obra.

Otra obra que pertenece al primer grupo de textos confeccionados en un solo acto es *Amor por amor*, que tiene como tema la expresión juvenil, resume la cotidianidad familiar de la clase media que ve sus esperanzas de triunfo en la elaboración de un plano y éste es dañado por Rita, la niña de siete años (enferma de meningitis), que accidentalmente derrama el frasco de tinta sobre el plano de su padre, Guillermo. La niña para remediar el mal le dice al padre que rompa su único juguete: la muñeca.

En este mismo orden nos encontramos con *Dánosle Hoy* (1921), definida por Ayala como un drama “guiñolesco” en un solo acto. El texto tiene como referente la precaria situación económica de la clase más desposeída de la sociedad, el hombre, la pobreza, el desempleo, la prisión y el consumo y

venta de la coca y la marihuana. Este último aspecto, como único medio de salir de la pobreza, es manejado en el texto para mostrar la moral incorruptible del hombre que a pesar de las penurias y del hambre que lo caracteriza, prefiere morir antes que vender drogas. Ayala, en este drama, además de mostrar el patetismo de la miseria familiar, deja sentir sus dotes moralistas a través de dos personajes, Alfredo y Graciela. Alfredo es un ex-recluso que no encuentra empleo, y Martín, compañero de celda le ofrece vender drogas. Alfredo se opone y Graciela, su esposa lo felicita por exactitud. La pobreza de la familia, originada en parte como consecuencia del desempleo del jefe de la casa, llega al límite de empeñar una reliquia familiar, un crucifijo de marfil y oro para cubrir las necesidades. Lo dramático del texto no radica en la presentación del ambiente, que resulta de un suburbio hostil y denigrante, ni de las propuestas humillantes de vender marihuana para subsistir. La escena que identifica el clímax de la obra, la más conmovedora es el accidente del hijo de Alfredo, atropellado por un vehículo cuando se dirige en busca de un fiador para su crucifijo.

Buena parte de la dramaturgia de Ayala Michelena muestra las ideas dramáticas y moralizantes con una marcada crítica en la sociedad de la época, especialmente la caraqueña. Un texto con explícita referencia hacia esas ideas lo constituye *Almas descarnadas* (1921), comedia que en forma jocosa dramatiza los ideales y frustraciones de la pequeña burguesía caraqueña que lucha por mantener su estatus pese a ciertas circunstancias adversas.

El conflicto central de la comedia no es más que la escenificación parcial de un problema social y económico del cual el dramaturgo, a través de su visión de mundo, construye todo un universo simbólico. Doña Rosa, personaje principal funge como la jefa de familia, lidia constantemente por conservar sus valores y su statu. Una de las formas de lograrlo es casando a su hija, Catalina, con el millonario Gaspar Sarrió. Proyecto que es impedido por uno de sus hijos: Antolín, considerado por ella como “un rebelde, imbecil y mala pécora”. Antolín, quien no desea el matrimonio de su hermana con el millonario de Sarrió sino con Miguel Yélamo, representa un adversario para los planes de su madre. Esta tiene que enfrentar un duelo con su antagonista, su propio hijo para alcanzar la consolidación de su objetivo. En fin el dramaturgo:

Maneja la trama con dominio en la estructura dramática y la concatenación de las secuencias. Pero no sabe resolver el conflicto y, mediante un recurso reminiscente del deus ex machina logra un final feliz, inverosímil, al que se agrega un cambio de conducta en uno de los personajes protagónicos (...) Esta falla se encuentra en varios de los textos de Ayala. Un afán didáctico y moralizante le lleva a alternar el transcurso lógico de los acontecimientos” (Rodríguez, 16).

Igualmente, la obra *Almas descarnadas* se distingue por diferentes tipos de conflictos, que aprovecha el dramaturgo para interponer, de manera muy sutil sus inclinaciones morales.

Las ideas didácticas y moralistas, destacadas en la producción escénica del dramaturgo (...) nos remiten a la influencia que recibió Ayala de las lecturas de Ibsen. Por ejemplo, un texto que puede considerarse fundamental para entender mejor las estructuras de los dramas de Ayala es *Las columnas de la sociedad*, también llamado por sus traductores *Los pilares de la sociedad* (1877)” (Salazar, 82).

Mientras en *Almas descarnadas* el dramaturgo insiste en mostrar la degradación de la pequeña burguesía en *Dánosle hoy* refiere lo cotidiano, lo particular de la marginalidad a través de la

pobreza (el hambre), el desempleo, la prisión y el consumo y venta de la coca y la marihuana. Este último aspecto, como único medio de salir de la pobreza:

Es de hacer notar- como dato curioso (...) que ya se vislumbra como uno de los delitos más terribles de éste siglo: el tráfico y consumo de drogas. Éste no sólo se registra como un vicio más del momento, sino que además se manifiesta como una solución económica, como el posible medio de subsistencia para una familia de pocos recursos, donde el jefe de la casa está marcado por antecedentes delictivos.(...) Como aspecto interesante, la presencia de la droga, aparece en la dramaturgia venezolana, por primera vez, en la *Gesta magna* (1912), de Ángel Fuenmayor.” (Salazar, 86).

El sainete de Ayala que mejor demuestra un acercamiento a la clase popular, o la plebe, que es a su vez un conocimiento profundo de su propia clase es *La taquilla* (1921). Uno de sus personajes principales, un campesino en la ciudad –recordándonos aquel prestigioso sainete, *Un llanero en la capital* (1875) de Juan Vicente Camacho-, que vive en los Valles del Tuy, se dirige a Caracas para el matrimonio de su hija y aprovechando su estancia en la capital decide conocer el teatro. El campesino, Comprador, se dirige al teatro y habla así:

Aquí venimos pal tiatro. Ay, mi mangoi Hay que aprovechá, hermanito! Una hija desta... y mía también, por siacaso, que se tarjo una familia del Tuy --¡porque nosotros somos tuyeros!-- va pa cuatro años, se enfiestó con un patiquincito, no sé si usté lo conoce, de apelativo Robledales que trabaja en la alpargatería del señor Morales... vino y se enfiestaron, y la muchacha como era de avería porque el muchacho mordió empeine y antier se casaron; (...) Nos venimos p’asistí a los sacramentos y hoy le dije a éstos, hay que aprovechá muchachos ¡ Ay, mi mango!

(Ayala Michelena, 331).

La variedad de frases sentenciosas, los dichos populares, refranes, creencias, arcaísmos y expresiones típicas de las regiones lo observamos en muchos de los personajes en la fila de la taquilla para entrar al teatro. En este sentido, asistimos a un desfile de retratos de tipos humanos, que demuestra las cambiantes relaciones con una sociedad - la caraqueña, sobre todo- que comienza a ser importante por los cambios económicos, políticos y sociales de la modernidad venezolana.

Otro sainete en un solo acto que merece una reseña en la dramaturgia de Ayala es *La Barba no más* (1924). Este trata las diferentes situaciones, acciones que pasan en una barbería de la capital; la confianza y el respeto del barbero con sus clientes, la hospitalidad, las atenciones, los chistes, etcétera. El texto, si bien es cierto se distingue por describir las particulares escenas que se puedan suscitar en una barbería de la época, también alude a la moral y a la solidaridad. Don Caralampio, el propietario de la barbería, hombre hospitalario y generoso emplea en su trabajo a Rosendo, un ex-recluso, amargado por la muerte de su hermano y resentido por la infidelidad de su esposa. “La barba no más no sólo destaca un grupo social trabajador, reivindicado mediante la figura de Caralampio, sino insiste en mostrar una actitud moralizadora ante conductas erradas “(Salazar, 99).

En esta primera etapa también se halla *La Perra* (1924), estrenada en julio de 1921 en el Teatro Nacional. El dramaturgo lo tituló un juguete cómico en un acto de forma jocosa y de argumento

simple, refiere la presencia de un animal, una perra en la casa de unos recién casados, donde la atención del esposo se centra en el animal. La criada renuncia al trabajo por los desastres de la perra y Lucía la esposa de Onofre al quedarse sin sirvienta empieza a protestar por los oficios del hogar hasta lograr que su esposo venda la perra.

Un detalle a destacar en las obras del primer grupo es *La Alquilada* (1924), escrita en dos actos, con un "Prólogo Pantomímico" caricaturiza las relaciones matrimoniales del banquero Eduardo Stüve. Vestalia, su esposa lo engaña con Ullea, el socio de su esposo. Vestalia es chantajeada por su propio hermano Torvaldo, falsificador, pícaro, zángano y "parásito social". Éste es anunciado desde la primera didascalía del texto como un cínico, aprovechador espiando las salidas de su hermana y "Aparece por entre los troncos cautelosos, sonriendo satisfecho, mientras guarda una cámara fotográfica". El texto finaliza con el descubrimiento del engaño y el chantaje de Torvaldo.

Si intentáramos clasificar su producción dramática en esta primera etapa que va desde la creación y representación escénica de la comedia *Al Dejar las muñecas* (1914) hasta el estreno del sainete *La respuesta del otro mundo* (1926), detectamos que su dramaturgia apunta hacia la confección dramática de la comedia y el sainete; por eso resulta necesario mencionar algunos dramaturgos contemporáneos a Ayala que también fueron excelentes productores de sainetes y comedias: Manuel Antonio Díez (1838-1928), quien se estrena en el teatro con su entremés *Tiro seguro* (1910). Se dedicó básicamente a la escritura de comedias; entre ellas figuran *Carnaval en Caracas* (1911), *Fotografías Parlantes* (1912), y otras; Ángel Fuenmayor (1883-1954) se inicia con *Gesta Magna* (1912), Rafael Guinand (1881-1957) se estrena como sainetero con *El Pobre Pantoja* (1914) y su amigo Leoncio Martínez comienza con *Menelik* (1914).

Para 1924, Juan José Churión, uno de los pocos críticos teatrales de la época, afirmaba que:

En el presente siglo hasta nuestros días, la producción teatral aunque muy estimable no es por cierto, un movimiento ya rectamente encauzado por senda de inconfundible valor artístico; no guarda relación con el movimiento literario de otros órdenes. Enrique Soublette, Ayala Michelena, Eduardo Innes, Teófilo Leal, con su drama "Caín", Barceló, con "El hijo de Agar", Rómulo Gallegos, Julio Rosales, Ángel Fuenmayor, han sido los que con mayor éxito han tratado el teatro serio y la comedia fina. (Churión, 212).

Los sainetes de un solo acto escritos por Ayala como *La taquilla* y *La barba no más*, así como el de tres actos *La respuesta del otro mundo*, son junto con *El rompimiento* (1917) de Guinand y *El Salto Atrás* (1921) de Leo, son considerados los mejores que tal vez en ese género teatral se hayan representado en la escena caraqueña del momento. *La respuesta del otro mundo*, sainete compuesto en tres actos fue estrenado por la compañía de Rafael Guinand el 13 de junio de 1926 en el Teatro nacional:

En cuyo reparto participaron Manolo Puértolas, Prisca Parra, Tula Herrera de Guinand, Angelina Oliveros, Carmen García, Rafael Padrón, Ramón Ojeda, Alejandro Gutiérrez, Edelmira Campos, Vegas, Guardia y el mismo autor, que representó el papel de un posadero italiano. (Salas, 187)

El texto se distingue por la heterogeneidad de personajes “tipos”, que reúnen las diferentes modalidades lingüísticas de una época: modismo, jergas, dialectos, refranes y expresiones coloquiales:

Ayala en esta obra supo caracterizar a cada uno de los personajes tipo de la época. Desde el muchacho bobo que sirve de mandadero, hasta los deslices románticos y clandestinos de las viudas son mostrados en esta obra. Es una de las razones que explica la proliferación de personajes en el texto. Algunos de los más destacados son Leonardo Escoriza, el tintorero, padre de familia, trabajador, pero que no puede oler una botella. Su esposa, ingenua y crédula, acude a los servicios de “la curiosa” (...) para que su marido deje de tomar; el posadero italiano (...) y que con el tiempo no ha aprendido a pronunciar el idioma; la viuda que aparenta ser fiel (...) Blanquilla o Pentanjama es el pícaro, tramposos, capaz de vestirse de brujo para conseguir el dinero fácil y las morocotas de las señoras; Restituto es su aliado y el Morocho es el criado del tintorero, quien se destaca por expresiones muy coloquiales como “en un brinquito”, haciéndonos recordar a Braulio, el tonto de El rompimiento que se distinguía por una expresión muy similar: “en un saltico” (Salazar, 99100).

La Respuesta del otro mundo, parodia aquellos aspectos de la cotidianidad que distingue a la ciudad de la primera mitad del siglo pasado y que aún se mantiene en algunas barriadas, como son las prácticas espiritistas y los creyentes. Esta falsa práctica de los personajes, de alguna manera, refleja una profunda ironía, poco tratada hasta el momento en la dramaturgia venezolana; una crítica social bastante frecuente y una intención didáctica que le confiere a sus obras un carácter un tanto diferente a los sainetes escritos en esa época.

La originalidad de Ayala Michelena no consiste sólo en reunir los detalles de la vida cotidiana de los caraqueños y fotografiarlos a través de una caricatura, sino el efecto que alcanza: el humor, lo cómico, lo burlesco, la parodia y la exageración de las anécdotas y que es lo que, en parte, hace de él un sainetero de la talla de Guinand y de Leo.

La segunda etapa dramática del autor venezolano se inicia el 23 de marzo de 1933 con el estreno de una de sus mejores obras y elogiada por la crítica teatral: *Bagazo*. Esta comedia de un solo acto (siete personajes) refiere las precarias condiciones laborales de los empleados de la empresa privada. La pieza centra su relato en la vida de Adán Martínez, uno de los trabajadores más antiguos del almacén caraqueño Tasajo & C.A., lugar donde se desarrollan las acciones. Es así como Bagazo desde su significativa y extensa didascalía que introduce el drama:

Refleja parte de una realidad social mediante algunos aspectos: la explotación del obrero y la ausencia de sindicatos. De igual forma, se muestra a través de los diálogos dramáticos de los personajes la soledad y la tristeza de un hombre que además de pasar 30 años laborando en una tienda, no conoció más que dos pequeños espacios: el de la pensión y el del almacén. Es quizás éste uno de los rasgos que resumen el estereotipo del empleado de los años treinta, escasamente preparado, que pese a su ínfimo salario y por la humildad de sus prejuicios no es capaz de enfrentarse al patrón. (Salazar, 91)

A partir de esta obra Ayala Michelena define muy bien la ideología de la clase media, su actitud y relación social: patrón-empleado. Un ejemplo que muestra la mezquindad del patrón: Don Cosme, es

cuando reconoce la muerte de su contador Adán Martínez. El acto de la obra alcanza su clímax con la muerte silenciosa del trabajador y con la frialdad del patrón, cuando irónicamente dice: “¿Con que Martínez se ha muerto tan zoquetamente? (Por delante del muerto). Haberse muerto sin siquiera calcular la factura de los machetes, y sin terminar los balances del mes!!!” La didascalia explícita del dramaturgo en la finalización del relato y de la escena, no puede ser más expresiva y significativa para el montaje escénico. Didascalias de este tipo proliferan en el único acto de la pieza. El autor simultáneamente a su escritura dramática está pensando en la escenificación y no deja de pensar en las instrucciones para el director escénico.

La confección interna de su dramaturgia es lo que lo distingue de algunos escritores del momento.

El 1 de agosto de 1942 Ayala Michelena junto a Luis Peraza, Ángel Fuenmayor y Andrés Eloy Blanco funda la Sociedad de Amigos del teatro con el objetivo de agrupar a todas las personas que hacían vida teatral, es así como el único motivo de esta Sociedad era la promoción del teatro venezolano. Durante sus cinco años de existencia difundió e impulsó el teatro nacional.

El interés por la escena en Venezuela durante la década de 40 sigue siendo prodigiosa, aunque escasamente estudiada Amor por amor es la segunda obra que al finalizar el año 1945, monta el recién creado Teatro Universitario, bajo la dirección de Luis Peraza, con un elenco integrado por los estudiantes: Guillermo Altuve, Mercedes Sanz, Gabriel Reyes Zumeta y Blanquita Manzano (Cabrera, 46).

Los últimos cinco años de la década del 40 y los primeros de la del 50 serán de marcada importancia para el teatro venezolano. La llegada del español y director teatral Alberto de Paz y Mateos en 1945; la creación de la primera escuela de cine en el país (1945) por Amábilis Cordero, cuyos antecedentes se hayan en su productora de Estudios Cinematográficos Lara (1928) (Cabrera, 46); el curso de Capacitación Teatral (1947) del Ministerio de Educación creado por su Ministro Luis Beltrán Prieto Figueroa y dirigido por el teatrero Mexicano Jesús Gómez Obregón; la llegada de la actriz Juana Sujo a Venezuela a principios de 1950 para filmar *La Balandra Isabel llegó esta tarde*, basada en el cuento del mismo nombre de Guillermo Meneses; la creación del grupo Máscaras (1951) por César Rengifo, Luis Colmenarez y Enrique Izaguirre y posteriormente la presencia de Horacio Peterson fortalecerán las bases del teatro venezolano.

El 25 de julio de 1950, día de Santiago de León de Caracas, con motivo del cuarto centenario de la ciudad y parte de las celebraciones, el Concejo Municipal rinde homenaje a Leopoldo Ayala Michelena. Y en este acto cultural representa su obra *Almas descarnadas*. El homenaje termina con la publicación de doce de sus obras en un tomo titulado Teatro Seleccionado. Con este texto recibe el premio municipal de Literatura en prosa en 1957.

CONCLUSIONES

La obra de Ayala Michelena se inscribe dentro de la poética del costumbrismo, de lo criollo, de lo nacional y su dramática depurada y concisa, admite características realistas que revelan una búsqueda de elementos universales, que comienza a desarrollar con bases más firmes la contemporaneidad del teatro venezolano. Al decir de Rubén Monasterios (p. 35), Ayala Michelena:

“Es el dramaturgo más importante de las primeras décadas del siglo y uno de los pocos que ha hecho “escuela” en la dramática Venezolana. En más de una oportunidad lo citan como “El Padre” del teatro venezolano moderno.

Ayala Michelena es uno de los más distinguidos dramaturgos de lo que se ha venido a llamar el teatro costumbrista, criollo o nacional en Venezuela, aunque el legítimo vocablo para tipificar su heterogénea producción dramática sería el de un sincretismo, que registra diferentes corrientes literarias y de pensamiento: romanticismo, naturalismo, realismo, modernismo y lo social como el leit-motiv en su obra. Ayala ha logrado confeccionar una destacada prosa dramática creadora, un teatro nacional, con características universales que marcaron importancia vital en el teatro venezolano, en la primera mitad del siglo XX. A decir de Pedro Pablo Barnola, en todas sus obras:

Hay un venezolanismo intenso, hay un ambiente muy nuestro; vemos moverse a unos personajes que, tal vez con nombres distintos, todos los conocemos desde toda la vida. En una palabra, en estos dramas y comedias, nos encontramos una Venezuela auténtica, enfocada con toda sencillez y naturalidad por un artista sincero de la palabra. (Barnola, 46)

Referencias bibliográficas

Ayala Michelena, Leopoldo (1941). *Teatro*. Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas. Editorial Elite, nº 7.

----- (1950). *Teatro Seleccionado*. Prólogo de Luis Peraza. Caracas. Editorial El Creyón. (Incluye las siguientes obras: *Al dejar las muñecas, Emoción, Eco, Amor por amor, Danóse hoy, Bagazo, Almas descarnadas, La Alquilada, La Barba no más, La taquilla, La Respuesta del otro mundo y La Perra*).

Barnola, Pedro Pablo (1945). *Estudios Crítico- Literarios*. Caracas. Impresores Unidos.

Cabrera, Erubí (1993). *Nicolás Curiel: Tiempos de Teatro*. Caracas. Conac.

Churión, Juan José (1924). *El teatro en Caracas*. Caracas. Tipografía Vargas.

Monasterios, Rubén (1974). *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*. Caracas. Dirección de Cultura, UCV.

Rodríguez, Orlando (1988). *El teatro venezolano entre 1900 y 1930*. Cuaderno de Investigación Teatral. Caracas. Celcit, nº 26.

Salas, Carlos (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas. Imprenta Municipal. Cuatricentenario de Caracas. Vol.7.

Salazar, Sor Elena (2006). *Las Máscaras de lo Universal en Gallegos y Ayala Michelena*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

BLANCO, ANDRÉS ELOY (1896-1955)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCION

La obra literaria de Andrés Eloy Blanco ha sido muy poco reconocida en su propio país y 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. Era ésa una época en que, bien por su propia iniciativa o por imperativo de la sociedad, los artistas complementaron su rol de intelectuales con la práctica de resolver los problemas de su país.

La Venezuela de comienzos del siglo XX, heredera de una corriente de caudillos y dictadores que se sucedían unos a otros, perduraría primero hasta el año 1935 y, luego, continuaría con otra serie de autoritarismos entre los años cuarenta y cincuenta. Esta fue, precisamente, la época en que actuó Eloy Blanco. Tal vez, ya se podría comenzar a hablar de compromiso o, mejor expresado como en esos años se solía decir, de la peligrosidad del pensar y, por supuesto, del valor que entonces tenía la opinión de un artista en su sociedad. En otras palabras, aquella generación del 18, a la que pertenecía este autor, aparte de su valiosa labor como artistas, también adoptó con un destino creador, todo lo político y combatiente contra las dictaduras. Todo esto lo hizo exitosamente Eloy Blanco, pero su costo fue el olvido artístico, no gratuito, especialmente el de su valor como autor dramático.

Bastaría sólo con recordar 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 publica erróneamente lo que se consideró en ese entonces sus obras completas, faltando varias de sus piezas dramáticas y, no sería sino hasta 1997, en ocasión del centenario de su nacimiento, que aparece gracias a Efraín Subero, la que podría ser considerada su poética completa, incluyendo las denominadas piezas inéditas.

De esto resalta, además, lo poco estudiada que ha sido su obra, razón por la cual en esta investigación, junto con honrar a un autor dramático, se intentará recoger parte de esta preocupación y efectuar un acercamiento panorámico a sus principales obras.

Aquí, nuevamente, cabe acentuar el aspecto político de la misma, al explicar que algunas de sus piezas fueron escritas encontrándose el autor en prisión, en 1928. En su devenir como político se cuentan innumerables hechos, fundador del Partido Acción Democrática en los años treinta, dos veces concejal por Caracas, diputado hasta 1942, Presidente de la Asamblea Nacional Constituyente

en 1946, Canciller del Presidente Rómulo Gallegos en 1948, y exiliado en Cuba y México a partir de 1949, período que duraría hasta su muerte.

Igual podría decirse de su conocimiento fuera de las fronteras de su país. Así, en la *Encyclopedia of Latin American Literatura*, editada por Verity Smith (Inglaterra, 1997), no aparece entrada alguna referida a Eloy Blanco, bien como poeta o dramaturgo, como tampoco referido a alguna de sus obras poéticas, dramáticas o políticas.

EL TEATRO DE ANDRÉS ELOY BLANCO

Aún así, la actividad teatral de Eloy Blanco no deja de tener relevancia. El tiempo, como normalmente ocurre en las artes, tiende a reubicar a obras y autores en sus verdaderas dimensiones. El recorrido por las páginas del espectáculo teatral en Caracas, a partir de la segunda década del siglo, según las reseñas de Carlos 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. 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 Leoncio Martínez (Leo) y Luis Roche, de la obra *Servir*, de Henry Lavadeau.

En 1921, 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 *El Cristo de las Violetas* (escrita en 1925), efectuado por la Compañía de la primera actriz Catalina Barcena, en gira por América, con escenografía del pintor español Burman. En 1929 escribió 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 (con seudónimo, Mickey). En su reparto figuraban famosos actores de la época, como Rafael Guinand, Antonio Saavedra, Berta Moncayo, María Donis y Luisa Bonoris, todos de la Compañía teatral de Antonio Saavedra.

Ese 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 *Abigail* (escrita en 1937), tragedia lírica, dirigida por Carlos Salas. A su representación asistieron el Presidente de la República, Isaías Medina Angarita, su esposa y altas personalidades del gobierno (Salas, 1967).

El 30 de Agosto de 1956, el grupo de teatro del Ateneo de Caracas, dirigido por Horacio Peterson, presenta nuevamente, pero ahora en el Teatro Nacional, *El cristo de las violetas* y el estreno de *Los muertos las prefieren negras* (escrita en 1950). Carlos Salas también da como presentada por este grupo la obra *La muchacha de la trenza morada* (p. 326), cuya escritura 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 fuera recobrada por Subero (Blanco, 1997). Asturias describe esta pieza como un poema épico

americano, que repite la leyenda conocida de una reina enamorada de un soldado. La mujer es Castilla y el soldado, Francisco Fajardo, criollo hijo de conquistadores y de la hija de un cacique, motivo para que el autor presentara novedosos poemas (Asturias, 1932). Sin embargo, al comparar estas líneas con el texto recobrado existen serias diferencias con esta fábula. En efecto, en el texto recobrado los personajes son Florinda, Alicia, la Reina, Iturbe y otros, cuya historia de amor se desenvuelve en torno a la reina enamorada de un poeta emisario y no del prometido Rey que lo envía: "cómo soñáis que debe ser un poeta... ¿Amante?" (p. 55), lo cual indica que debería hacerse una mayor investigación para aclarar cuál fue la obra realmente revisada por Asturias.

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, que se revisarán más adelante. Con esto se completarían las 17 obras que parecen haber sido escritas por Eloy Blanco. Esto da una visión panorámica de casi cuarenta 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 el revisar sus obras no conocida o desaparecidas, sobre las que se ha tejido un verdadero misterio y, aún a finales del milenio, no parece estar claro su origen o paradero. 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 que el autor 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 también mencionadas 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 sus obras dadas por perdidas, ahora recobradas. Entre estas que se encuentran *La mujer de la trenza morada* (de 1937), pieza en dos actos incompleta, que no había sido destruida, *Los presos* (s/f), pieza incompleta, *Alcoba* (s/f), pieza en un acto y *Bridge* (s/f), también en un acto, estas últimas nunca antes mencionadas.

ANÁLISIS DE OBRAS DE ANDRÉS ELOY BLANCO

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", que 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*, comenzada a fines de los años veinte, presenta obras breves, de raigambre popular y con claro acento contingente sobre la propia realidad venezolana de aquella época, como es la pieza *El paraíso perdido* que ocurre en la portería de la Corte Celestial, en la cual San Pedro 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 Álvarez, 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 acciones amorosas.

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 *Abigail*. 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 incompreensión, 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 muchos de sus críticos lo califiquen realmente como experimentalista.

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 de 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 prevén y Cabeza azul es encerrado nuevamente. Al ser llevado lanza la frase que, según el autor dice en sus indicaciones escénicas, son los "gritos misteriosos que la revolución sin cauce, recién nacida, todavía sin palabras, pone en los labios milagrosos de los niños: SACALAPATALAJÁ" (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 "¡SÍGALA Y BÁJALA! ¡SACALAPATALAJÁ!".

En esta pieza la ternura de obras anteriores se mantiene, pero se añade un ingrediente nuevo, su perspectiva revolucionaria del hecho teatral. Con grandes aproximaciones al drama lorquiano, que conoció muy bien, su propósito es diferente. Destacan los particulares personajes infantiles, populares, un lenguaje surrealista, una violencia muy venezolana (y latinoamericana, también) su clara indignación alegórica contra la dictadura de Gómez y su 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 de la época (cabe recordar que la universidad ya había sido cerrada por el dictador desde 1912 a 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. A. 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 Jovito Villalba, Rómulo Betancourt y Pío Tamayo, quien leía sus poemas en el Teatro Nacional. Los estudiantes cantaban una canción que era un abierto desafío al régimen autoritario y cuya letra se constituyó en el símbolo de la resistencia a la dictadura: “SIGALA Y BÁJALA, SACALAPATALAJÁ”.

Abigail, 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, protege
esos amores
y ha disputado con Jaíro,
que quiere a Nathán por yerno (p.104).

Abigaíl es el símbolo de la humanidad que se enfrenta con el problema metafísico de la persistencia, que le niega la muerte, por eso siempre se mueve entre los extremos de la duda (Gerón) y la fe (Serena, que es ciega). El problema se plantea frente al amor (Efrén), en lo cual es deseable la inmortalidad. Por estas razones la obra transcurre en tres épocas, la del Fénix -época de Jesús-, la del

Pelícano -años más tarde en el desierto- y la de la Grulla -"en la azotea de una ciudad enorme", entre los años 1950 a 2000-.

Abigaíl, que ha logrado la inmortalidad por obra del "Iluminado", traspasa todas las épocas y a su paso va encontrando individuos que mueren o se renuevan, sin que ella se altere. En la última época será ella misma la que ruege 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; pero, 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.

CONCLUSIONES

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, 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 pertenecieron a la Generación que Goié enunció en varios de sus estudios como Superrealista o del 27, aunque en Venezuela se le considera 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 supera el costumbrismo, el realismo de Florencio Sánchez, el de Herrera o el de Acevedo Hernández, así como la fiebre 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, había dramaturgos que desde antes ya expresaban en sus textos una pugna con la estética vigente. Estas, realmente, son las obras que se consideran como "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 se destacaron Samuel Eichelbaum, Alfredo Defilippis y Gustavino (Argentina), S. Campos en Uruguay, Armando Mooock (Chile), L. Osorio (Colombia), Diez Barroso y F. Monterde (México) y Eloy Blanco en Venezuela.

Todos ellos, y otros más, escribieron obras antes del advenimiento del teatro experimental y son, en realidad, los que echaron las bases de lo contemporáneo, aunque debe decirse también, que este concepto era entendido en estrecha conexión con lo europeo. Era una visión única del mundo, de un solo destino, pero unido a lo europeo. Era casi lo mismo en América que en Europa. Lo importante es que se observa la retirada del mundo heredado del siglo XIX.

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 ciertamente 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. Y 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 Federico 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 de *Abigail*, existencial y trascendente. Esto recuerda también a autores muy conocidos de esa época como E. O'Neill o A. Gide, e incluso de 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 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 sus críticos y a 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 partir de las obras de Eloy Blanco (tal vez, también antes) continuando con Lucila Palacios (1941), y más tarde Rafael Pineda (1949). En los años cincuenta seguiría con las Ida Gramcko, quien mira hacia los mitos y leyendas de la tradición nacional, también con las primeras piezas de Elizabeth Schön, las de Lucía Quintero y, finalmente, las iniciales de Román Chalbaud, 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 Los muertos* por el Ateneo de Caracas, en 1956, de quien expresó que “pensamos que de haber encontrado este autor un medio teatral propicio en su momento, hubiera dado obra de alto tono al teatro. Su lenguaje, su mesura, su rico pensamiento, nutren las obras ya citadas. Y en la farsa hay hallazgo, innovación” (Márquez, 1996, p. 107).

Más recientemente, críticos como Rubén 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 las 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, aludiendo también al teatro ha expresado que “tanto en sus certidumbres como en sus dudas, su obra irrevocablemente nos pertenece” (p. C-2).

Sobre sus obras, bien puede decirse que en ellas 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 de la característica moderna de su obra. También 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. 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 de la obra.

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 al intemperie y han sido inmortalizados por el llamado que hace el autor 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, como es ahora. 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, la que les es 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.

Referencias bibliográficas.

Asturias, M. Ángel. (1988). "El día azul", en: A. Segale. (ed.). *Miguel Ángel Asturias. París 1924-1933*. Periodismo y creación literaria. Tomo 1. Univ. París X. Madrid, Gráfica Muriel, p.408.

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 diciembre, p. C-2.

Gálvez A., Marina (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid, Taurus.

Márquez, Carlos (1996). *Juana Sujo*. Impulsora del teatro venezolano. Caracas. Fundarte.

Monasterios, Rafael (1997a). "Andrés Eloy ignorado" *El Nacional*, 26 de octubre, 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.

Montilla, R.(1960). "Prólogo", en A: E: Blanco (1960b). *La Juanbimbada*. Ed. Cordillera.

Rojo, Grinor (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Chile. Ed. Universidad de Valparaíso. Univ. Católica de Valparaíso.

Salas, Carlos. (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas: Imprenta Municipal. Cuatricentenario de Caracas.

Segale, A. (ed.) (1988). *Miguel Ángel Asturias. París 1924-1933*. Periodismo y creación literaria. Tomo 1. Univ. de París X. Madrid, Gráfica Muriel, p.408.

Smith, Verity (ed) (1997). *Encyclopedia of Latin American Literature*. London. Fitzroy Publ.

Subero, Efraín (1995). "Andrés Eloy Blanco", en: *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Monte Avila Lat.

Subero, Efraín (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.

CABALLERO, NÉSTOR (1951-)

Mireya Tabuas

INTRODUCCIÓN

Caballero es, sin duda, un creador a tiempo completo. Nadando a contracorriente, en un país donde “la cultura no paga”, este autor teatral ha cedido poco a la tentación de la televisión o la burocracia del arte y ha dedicado tiempo y esfuerzos a la creación de una obra abundante y diversa, que no sólo abarca la dramaturgia, sino el teatro infantil, la poesía, el guión cinematográfico, el artículo de prensa y la narrativa. Su labor ha sido reconocida: tiene en su haber 32 premios entre nacionales e internacionales, entre ellos el del Instituto Internacional del Teatro (1982), Unesco (1984), Juana Sujo (1991), Fundarte (1996) y Concurso Nacional de Creación Contemporánea y Dramaturgia Innovadora (2008). Su obra ha sido montada en más de una docena de países, inclusive del Medio Oriente.

Su nombre completo es Néstor Rafael Martínez Caballero, nació en Aragua de Barcelona, Estado Anzoátegui, el 7 de julio de 1951, aunque en algunas ediciones lo rejuvenecen dos años y lo dan por nacido en 1953. Autodidacta, tiene en su sangre la herencia literaria: su abuelo, Rafael Caballero Sarmiento, fue reconocido poeta y educador de la primera mitad del siglo XX. Además, Caballero es hijo de un militar, lo cual puede verse reflejado en su obra, en la cual los personajes del mundo de las armas son constantes.

El mismo autor ha tenido una vida singular que lo haría personaje de su propia obra. En su adolescencia estuvo en la marina venezolana y al salir de ésta, a modo de rebeldía por tanto salitre y cabello rapado al cero, se hace hippie y armado de sandalia de cuero, pantalones campana, larga barba y rizada melena, desafía los sueños de un padre que lo hubiese preferido oficial. Caballero se une al grupo de pintores que pertenecían al taller de Quebrada Honda y comienza a hacer teatro. El teatro, sentencia el autor, no sólo ha sido su maestro, sino “su familia, su única fiesta de cumpleaños”.

El autor comienza a trabajar en 1970 con el grupo infantil *Porque un día salga el sol*, bajo la dirección de Germán Ramos y participa como actor y escritor en las creaciones colectivas: *Los Monstruos Comepiedra* y *Latinoamérica Superstar*. Escribió antes de los veinte años un libro de cuentos (aún inédito) y publicó algunos textos en Papel Literario de El Nacional.

Entra al Teatro El Triángulo, grupo combatiente de artistas de izquierda, con una obra escrita por él sobre la recluta: *Adiós, Sr. Agente*, que comienza a presentar para el teatro de los barrios. En El Triángulo participa, además, como asistente de dirección y escribe también *Zenón ya no es un niño de Dios* (1974), un monólogo que trata el tema de la brecha generacional. Con esta obra entra al taller de Dramaturgia del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos con César Rengifo como coordinador. Allí escribe *El Rey de los Araguatos*, obra con la que gana el premio del Nuevo Grupo en

1977 y que se monta en la Sala Juana Sujo. Esta primera pieza abre su paso en el mundo del teatro, pues comienza a ser conocido.

De esta misma época es la publicación de su poemario *Poemas Antimayéuticos*, ilustrado por Freddy Pereira. Texto irreverente, pleno de imágenes duras y que llegan incluso a rayar con lo escatológico. Da cuenta de la inquietud y rebeldía que caracterizan al joven Caballero.

Tras *El Rey de los Araguatos*, su carrera teatral sigue a ritmo rápido y exitoso. Paralelamente a su actividad como escritor, Néstor Caballero fue profesor en varias escuelas de teatro del país e hizo actividad cultural en varios estados venezolanos, desde Anzoátegui hasta Táchira, desde Nueva Esparta hasta Bolívar, Carabobo o Guárico. En 2004 dirigió la Compañía Nacional de Teatro, y de 2004 a 2007 fue director de Cultura del Estado Anzoátegui.

INVENTARIO DE SUS PIEZAS

La producción de Caballero no se ha detenido y buena parte de ella ha sido publicada. Además ha compartido tiempo con la escritura de poesía y narrativa y de guión cinematográfico (su película más conocida es *Huelepega*, dirigida por Elia Schneider y producida en 2004). A continuación la sinopsis de sus piezas.

Si Naciste sin Corazón en el Pecho. 1976 (montada posteriormente por el grupo La Barraca). Profundiza en el caso real de un sacerdote asesinado por un hombre homosexual. El autor dice en una entrevista que la obra “partió un poco de preguntarnos qué somos, a dónde vamos; es necesario crear un teatro que nos exprese”.

El Rey de los Araguatos. 1977. Presenta un enfoque sobre la frustración de la guerra federal, reflejada a través de una pequeña familia que vive las matanzas que desangraron el país. Esta obra fue posteriormente publicada por Monte Avila Editores.

Pecios. 1978. Montada por el propio autor, gana el premio Festival de Teatro Breve. Trata sobre el período posterior a la guerra federal. Un hombre negro secuestra a una mujer blanca y ambos constituyen una suerte de despojos de lo que dejó este momento histórico

La Última Actuación de Sarah Bernardht. 1979. La obra cuenta el final de tres vidas femeninas cercadas por la soledad, la fantasía y el rechazo al temible paso del tiempo. Es clave la figura de Bernardht, la actriz que significó en una época el ideal de libertad femenino. Dice Caballero en una entrevista sobre la obra: “No sé si tardíamente he descubierto que necesito hablarle a las mujeres. He pasado la mirada por las que tengo más cercanas y las he descubierto como las nuevas Medeas con una fuerza inaudita, con un valor todavía no apreciado”. Obra publicada por Fundarte.

Las Bisagras o Macedonio Perdido entre los Ángeles. 1980. Premio de Dramaturgia César Rengifo. Montada por Rubén Rega diez años después bajo el nombre *Los Juegos Prohibidos de los Angeles*. De ella elogia Elisa Lerner su estética: “Caballero muestra una nítida ambición de lenguaje y de poesía” (Caballero, 1985). Esta pieza, escrita bajo la impronta del realismo mágico, cuenta la historia de una familia de Aragua de Barcelona que sostiene su relación basada en un juego. La obra está publicada por Fundarte.

Con una pequeña ayuda de mis amigos. 1981. Premio del Instituto Internacional de Teatro 1983. Fue montada por el autor en 1983 en el VI Festival Nacional de Teatro. La obra trata sobre el fracaso de la utopía que representó la década de los sesenta, a través del reencuentro de unos amigos varios años después. El propio autor dice de la pieza: “Es la bancarrota espiritual de una época, el final de los años sesenta, por eso juntos los invito a que disparemos contra ella”. Obra publicada por Monte Avila Editores e incluida en la Antología de Teatro Venezolano Contemporáneo del Ministerio de la Cultura de España.

Desiertos del Paraíso. 1982. Montada diez años más tarde por el propio autor con el núcleo Guayana del Teatro nacional Juvenil. Premio Mejor Obra del Festival Nacional Juvenil. Premio de la Crítica. Premio Juana Sujo al mejor texto. Diez espectadores tienen la posibilidad de entrar en una casa para conocer las entrañas de Latinoamérica a través de las historias de varios personajes que sufren injusticias sociales propias de la región. Obra publicada por Fundarte.

Algo llueve sobre Nina Hagen. 1983. Representa una crítica al medio artístico del tercer mundo y la relación de los pseudoartistas fracasados con el mundo de las drogas en una fiesta que reunirá personajes reales e imaginarios y donde la muerte será un juego más de la drogadicción. Obra publicada por Monte Avila Editores.

La Semana de la Patria. 1984. Premio Conac. Desde la perspectiva de un militar (el sargento Matute), quien le habla a su esposa parapléjica sobre lo que ha sido su vida juntos, se hace un recorrido por más de veinte años de la historia de Venezuela, sobre todo de los primeros años de la democracia.

Chocolat Gourmet. 1985. Premio Año Internacional de la Juventud-Unesco. A través de la historia de los amores de una mujer, se van narrando –con agudeza y humor– los años que siguen al derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Publicada por Fundarte.

Seis Monólogos para Dalila. 1985. Se trata de seis monólogos, titulados con los nombres de distintas películas. Mujeres de distintos medios y en situaciones muy diferentes entre sí, cuentan sus historias, a través de las cuales puede verse una radiografía de la mujer contemporánea. Entre los personajes están la trabajadora de un cabaret venida a menos, una maquilladora de cadáveres, una lesbiana y una paralítica. Publicada por Fundarte.

Los hombres de Ganimedes. 1986. Unos mendigos que habitan en un basurero del futuro secuestran a un presidente y emprenden, a expensas del secuestrado, los más macabros juegos. Publicada por Fundarte.

Dados. 1987. Obra que se centra sobre la figura del general Rafael Urdaneta.

Los taxistas también tienen su corazoncito. 1988. Premio Municipal de Dramaturgia del Distrito Federal. Nuevamente, a través del monólogo de un humilde personaje, se cuenta la historia de Venezuela a partir de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Es un taxista quien habla de la vida y del amor. La pieza fue montada por Rubén Rega con la actuación de Omar Gonzalo en 1988.

Almanaque. 1988. Premio en el concurso de la Compañía Nacional de Teatro y premiado por Fundarte. La historia de una familia se narra a través del recorrido por varias décadas y una misma fecha: 31 de diciembre.

Longanizo. 1988. Monólogo sobre los últimos minutos de vida del Libertador Simón Bolívar, cuenta su vida, sus amores, sus fracasos, la muerte de su madre, su desazón, su soledad. De esta forma se desacraliza y se baja del pedestal al héroe patrio. Para el crítico Carlos Herrera “el personaje adquirió aquí una dimensión más humana y menos adherida a los oxidados lineamientos que hasta los momentos prefijan su imagen”. Fue montada por el autor en dos oportunidades: en Ciudad Bolívar en 1990 y en Caracas en 1994.

Musas. 1989. Encuentros y desencuentros entre dos grandes mujeres del arte: Sylvia Plath y Frida Kahlo: sus amores, sus desencantos, sus miedos, sus muertes. Otra vez la mujer, esta vez la artista, es protagonista. Esta pieza ha sido montada en México, Argentina, Perú, Brasil y Venezuela, entre otros países.

Maldición de burro no llega al cielo. 1989. Tras los sucesos del 27 de febrero de 1989 en las que el pueblo se volcó a las calles, Caballero escribe esta pieza de humor negro donde dos personajes comienzan a recibir muertos anónimos en un sistema político que impide aclarar la verdad de los acontecimientos. Fue montada por el autor en 1995 en San Juan de los Morros, Estado Guárico.

Opera de Hierro. 1991. Una visión poética sobre Guayana y sus espacios, sobre todo el poder económico escondido en una tierra de naturaleza abundante, de grandes riquezas y plena de mitos.

Mozart, el ángel Amadeus. 1991. Una obra en homenaje al compositor Wolfgang Amadeus Mozart, plena de poesía e imágenes y que hace énfasis en la condición del ser artista. Dirección de Carlos Giménez, montada en el Teatro Teresa Carreño, 1991.

Bodas de Oro. 1992. La obra transcurre en Macuro durante la celebración de los 500 años del Descubrimiento de América y la celebración de los 50 años de un matrimonio.

Malandranzas. 1994. El paisaje de violencia de los barrios capitalinos es recreado en una obra poética, plena de imágenes y cuyos personajes tienen un paralelismo con personajes bíblicos. Caballero sigue en la búsqueda de nuevas formas de mostrar la escena dramática las nuevas maneras de plasmar la venezolanidad y el mundo contemporáneo.

Toñito. 1995. La historia de vida del Gran Mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre, desde su infancia.

Oliverio. 1995. Este exitoso musical escrito por Néstor Caballero dio inicio al proyecto Niños Actores de Venezuela, un montaje muy celebrado por el público de Venezuela y Colombia. Es una versión local y propia de Oliver Twist, en la que personajes de la narrativa venezolana como Panchito Mandefuá y Ovejón tienen roles protagónicos. Caballero ya había incursionado en la dramaturgia para niños con piezas como *El Submarino de Gabriela* y *Los Juguetes Perdidos de Aquiles*, ambas galardonadas.

Se llama Simón. 1997, Caballero vuelve a escribir un exitoso musical para Niños Actores de Venezuela. En esta ocasión la historia es un viaje en el tiempo del niño Simón Bolívar a la época de Marcos Pérez Jiménez.

Mister Juramento. 1998. Exitoso monólogo que por más de diez años ha interpretado el actor Franklin Virgüez. A través de la vida y los amores de Susanita Pons, un travestí que canta en un bar y admira con locura a Julio Jaramillo se puede hacer un recorrido por un perfil muy particular del país desde los años cincuenta.

(Se abre un período en el que Caballero se aboca a dos proyectos que lo alejan de la dramaturgia: la escritura de su novela *Naranjas Dulces* y del guión de la película *Huelepega*. A esto le sigue su labor gerencial, primero en la Compañía Nacional de Teatro y luego en la Dirección de Cultura de Anzoátegui).

Chico Malo. 2007. Musical basado en la vida y obra del cantante Héctor Lavoe.

Las lunas de Maisanta. 2008. A través de una poética estructura que privilegia el papel del coro –a modo de teatro griego- Caballero cuenta la vida del caudillo Pedro Rafael Pérez Delgado, conocido como Maisanta. El amor familiar y la decepción por la guerra atraviesan el discurso.

Prohibido el paso de los corderos. 2008. Forma parte de una trilogía que escribe sobre el mundo contemporáneo. La obra es una irónica y dura crítica a las guerras religiosas. Cuenta los últimos momentos de dos mujeres antes del sacrificio de una de ellas como bomba humana.

DESNUDAR LA HISTORIA: LAS OBRAS POR DENTRO

Como la producción de Caballero es mucha y variable, se han elegido para su análisis tres piezas que dan muestra del estilo e imaginario que recorre la obra de este autor.

Con una pequeña ayuda de mis amigos. Para el crítico Orlando Rodríguez, la pieza “es una radiografía cruda y sin concesiones a un período clave y crítico a la vez en la conducta juvenil y también adulta de quienes protagonizaron ese período” (Caballero, 1991) Esta obra es una suerte de mare magnum que retrata los años 60 a través de unos amigos que, tras un reencuentro, aspiran revivir en los años 80 las ilusiones y sueños que estuvieron presentes en la época hippie. Pero ya no hay vuelta atrás y aquí Caballero es bien crudo en su sentencia: Murió una época y todo lo que ella representa dio un giro de 180 grados. Gilberto, quien a sus veinte años fue guerrillero, ahora es policía. Alvaro, el artista, ahora es un gris profesor. A Saturno, antes espiritual y vegetariano, ahora lo conocen como La Loly en los bares gays de Caracas. Sólo Sulay sigue creyendo y quiere rescatar el pasado: pero la pistola la apunta al final de la obra con una lección: el tiempo es irrecuperable.

La pieza de Caballero no plantea entonces la tesis de que todo pasado fue mejor, ni hace un llamado a que la humanidad vuelva a comer flores y cantar canciones de Los Beatles. No. Caballero toma como pretexto el sueño colectivo que fueron los sesenta, para negar la utopía. El gran abismo que hay entre las esperanzas de la juventud y el terrible fracaso en que puede convertirse la vida. Incluso cómo la madurez puede transformarse en lo contrario de las expectativas que se tenían a los

veinte años. Utopía de creer en un mundo imposible, porque el tiempo cambia a los hombres y a sus ideas.

Destaca en la obra su estructura y estética contemporáneas. Diversos planos espaciotemporales se configuran hasta formar un todo. Las escenas del pasado se superponen a las

del presente, en una suerte de juego cinematográfico. El uso de flash back, recurso más del cine que del teatro, es incorporado como parte del lenguaje de la obra. Se trata de una pieza profundamente enraizada con este tiempo, en el cual la crisis de identidad determina al hombre.

Desiertos del paraíso. Es una obra sui géneris dentro del panorama teatral venezolano. En principio está diseñada para ser vista (diríase que incluso para ser palpada) por sólo diez espectadores, quienes a través de una serie de espacios se van a adentrar en el submundo de seis personajes representativos de América Latina en los últimos cincuenta años. Los diez espectadores entrarán en la casa del escritor cubano Lezama Lima y serán guiados por un personaje llamado Bustrofedón, quien les advertirá: “Las habitaciones de las casas son como países”.

En el primer cuadro, una mujer del Salvador hablará al general que fue su amante. “No siento amor, sino una orden de rabia”, sentencia la mujer. Después los espectadores pasarán a una habitación que hace las veces de cuarto de hospitalización donde Carlos, joven argentino, está recluído tras participar como soldado en la guerra de las Malvinas. “No quiero dormir. Duermo y vuelven los disparos. Vuelven los gritos”.

Luego los espectadores pasan a la cocina, donde serán aprendices de mercenarios y aprenderán incluso a disparar. Jerónimo les dicta las lecciones y les advierte: “La muerte les llegará como la vida, inexplicablemente”. O también: “les ha sido dado el oficio de Dos: poder sobre la vida y la muerte”. Después el público conocerá el drama de Cecilia, joven drogadicta que soñó con ser cantante. “Padre, absuélvame, deme 10 cc de padrenuestros”, dice. Más tarde visitarán a un actor peruano en el exilio que vuelve a su país y les habla a quienes fueron su director de teatro, su jefe en la publicidad donde trabajaba y su crítico. “Qué país el mío, la nación puede estarse desangrando, pero un fol del equipo contrario nos conmueve más que un preso desaparecido”. Y finalmente el espectador saldrá al encuentro del escritor cubano José Lezama Lima, quien está en la isla incomunicado con su familia que se encuentra en el exterior. “Existen los cubanos que sufren afuera y los que sufren aún más estando adentro de la quemazón y la pavorosa quietud de un destino incierto”. Al final Bustrofedon, el presentador, se despide: “La madre fue nuestro primer paraíso y ahora la casa, la casa está sin llaves. Nuestro nuevo paraíso tiene desiertos”.

A través de estos personajes latinoamericanos, Caballero muestra la cara oculta de un continente del cual el mundo apenas conoce ligeramente- aspectos que tienen que ver con su aspecto folklórico: el ranchero mexicano del gran sombrero, los pasos enrevesados de una pareja argentina bailando tango, el barril de petróleo, el aroma del café, ese continente que por años exportó una falsa realidad sobre unas “vías en desarrollo” que han acontecido a medias y a expensas de un pueblo que sufre. Los personajes de esta obra, desde sus pequeñas y desoladas habitaciones, hablan de una sociedad que hace imposible el concepto de felicidad. Tres de los personajes son artistas: una cantante, un actor y un narrador, que luchan (y algunos de ellos sucumben) en un

entorno que los coloca como cero a la izquierda. América Latina, con su dictadura a cuestas, América Latina, con sus generales de pacotilla que son capaces de pisotear, sin compasión, cualquier cosas que parezca pura, con sus remedos de políticos insensibles e inútiles, con sus caudillos a destiempo. El mismo nombre de la obra lo dice: En el paraíso, es decir en esta tierra de gracia, también hay desiertos, los desiertos que viven en estos personajes que vienen, que van o mueren. La escenografía

misma es un espejo de la realidad: la casa donde entran los espectadores es un gran container, una caja embalada con sellos Made in Latin American ¿es, entonces, éste el producto de exportación de nuestros países?

Almanaque. “Al cielo, al Orbe, lo llenan mis antepasados ¿dónde ocultarme”, Fedra. Este epígrafe determina la obra de Néstor Caballero *Almanaque* desconocida porque hasta ahora no ha sido publicada ni montada, pero que es básica para conocer los fantasmas que rigen la dramaturgia del escritor. *Almanaque* es la vida de una familia venezolana a través de la cual puede leerse la Historia (en mayúsculas) de la Venezuela del siglo XX. La obra transcurre en diversos planos temporales, al estilo de otras muchas piezas del autor. El presente está determinado por cinco hermanos que se preparan para encontrarse en la vieja casa de los padres muertos un 31 de diciembre para llegar a acuerdos con respecto a la herencia. Dentro de los preparativos para el encuentro, aparecen imágenes del pasado, un amasijo de años representados todos en la misma fecha: la celebración del fin de año, que tiene un significado especial en la familia venezolano, pues es un momento que representa una suerte de catarsis en la que muertos y vivos se reencuentran.

Los personajes que pertenecen al pasado envejecen a lo largo de la pieza, mientras que los personajes que interpretan el presente atraviesan los distintos pasajes del pasado y futuro sin cambiar la edad, incluso se representan a sí mismos como niños siendo adultos, como en los sueños donde siempre se la persona se ve de la misma edad. Los personajes hablan y se responden desde diferentes épocas haciendo elipsis de tiempo y espacio.

Caballero juega en esta obra con la estructura dramática a su antojo. Sus personajes interpretan y buscan representar la idiosincrasia del venezolano, en momentos que van del humor al drama, bajo el concepto de la familia como unidad afectiva e histórica.

Suerte de conjuro, con esta obra Caballero se despoja de los monstruos que lo han perseguido por años y hace de una pieza personalísima un hermoso canto de amor filial. “Vamos a dar una vueltita en un platillo volador, pero es una vuelta corta. Vamos a Venus, saludamos a la Reina y después pasamos por la avenida San Martín”, dice uno de los niños en su fantasía. Esta pieza está íntimamente relacionada con su novela *Naranjas Dulces*, publicada en 2007 por Monte Avila Editores.

ESTILO PROPIO

La extensa obra y más de 30 años de entrega a la escritura teatral, le han dado a Néstor Caballero un estilo propio, con marcas tanto de lenguaje como de temática que distinguen sus piezas.

Caracteriza estructuralmente la obra de Caballero la interrelación entre pasado presente. En la mayoría de las obras –incluidos los monólogos- son constantes los movimientos a través del tiempo a modo de flash back o flash forward. En algunas piezas –como *Con una pequeña ayuda de mis amigos* y *Almanaque*- pasado y presente conviven en el mismo instante. Es decir, el autor no se conforma con facilismos a la hora de armar sus obras, sin embargo, estas no pierden su funcionalidad comunicativa ni se extravían en experimentalismos. Además de las piezas de muchos personajes, gran parte de la obra de Caballero está constituida por monólogos.

Además hay en su estructura cierta intuición cinematográfica. Son constantes en la obra de Caballero los juegos espaciales, además de los temporales. Las nuevas tecnologías y la modernidad, no son ajenas a su mundo literario. De hecho, en sus más recientes escritos ha estado dialogando con los nuevos lenguajes propios del siglo XXI.

A nivel de lenguaje, las obras de Caballero están llenas de imágenes literarias y recursos poéticos, que se trasladan incluso a la descripción de las acotaciones y puestas en escena. Interesado por el estilo literario, tiene piezas, como *Musas*, donde el verdadero protagonista es el idioma.

El humor también es un elemento comunicacional presente en toda su obra. La realidad es vista bajo el espejo de la ironía, la risa tiene lugar protagónico en sus piezas más comerciales como *Mister Juramento*. Sin embargo, prefiere producir sonrisas en el espectador de forma cómplice e inteligente y no recurre al chiste fácil.

El autor es un gran creador de personajes, tanto masculinos como femeninos. En muchas de sus piezas, las mujeres son protagonistas. Parece saber adentrarse en el mundo femenino, penetrar en su psicología y visión del mundo, como si Caballero navegara en el interior del pensamiento de las mujeres que crea. No es una caracterización frívola ni desde la perspectiva masculina, sino que da cuenta de una gran preocupación por radiografiar el universo de la mujer. En obras como *Musas*, *Seis Monólogos para Dalila* o *Chocolat Gourmet*, las mujeres toman la palabra, como voz única para hablar no sólo del amor o de la condición femenina, sino para mostrar por dentro al país.

Pero quizás lo que más caracteriza la obra de Caballero es su relación con la historia. Para el crítico Orlando Rodríguez, Néstor Caballero “en variada gama de géneros y estilos ha realizado su propia interpretación de momentos importantes del pasado y presente venezolano” (Caballero, 1991). Rodríguez insiste en que la obra de Caballero es “un serio intento de querer comprender, de penetrar lo que podríamos llamar el subtexto de la historia”. Las piezas de este autor no están aisladas del contexto venezolano, sino que siempre están sumergidas en él, en distintos matices. El escritor cuenta con piezas en las cuales la Historia Patria con mayúsculas es la principal protagonista, como son *Longanizo*, *El rey de los Araguatos*, *Toñito* o *Dados*, en las cuales los personajes son héroes de la nación. Sin embargo, la intención de estas piezas no es hacer los ceremoniosos de estos personajes ni reconstruir la realidad palmo a palmo, sino bajarlos de su pedestal y mostrar su lado humano. Y a través de ellos, presentar la otra verdad de la Historia Oficial. Trata de radiografiarlos, entenderlos desde sus miedos, sus dolores, sus pasiones, sus profundas reflexiones. Humanizando a estos héroes, los hace vívidos y junto a ellos hace más tangible la historia de Venezuela.

Un segundo nivel de relación con la realidad venezolana está en otro conjunto importante de piezas de Caballero, como *Chocolat Gourmet*, *La Semana de la Patria*, *Mister Juramento* o *Almanaque*, en las cuales se cuenta la historia íntima de la nación, y en la que está presente el sustrato de lo venezolano. En estas piezas, se expresan las vivencias de personas o familias comunes y corrientes, pero a través de ellas es posible mirar a un país entero. Dice Rodríguez: “Pocos autores en las últimas cuatro décadas han intentado interpretar y profundizar en la idiosincrasia nacional y el comportamiento del hombre simple y común” (Caballero, 1996). Entonces, la historia personal se conjuga con la colectiva hasta lograr en el espectador-lector un mecanismo de identificación y reconocimiento. Es decir, Caballero puede utilizar la historia intimista (incluso la autobiografía familiar, muy presente en sus textos), pero no es ingenuo y sabe contextualizarla para darle un significado mayor que la convierta en una crítica a la sociedad nacional –por una parte- y universal y contemporánea –por otra-.

Local y universal al mismo tiempo. Para Orlando Rodríguez “sus textos profundizando en lo local se vuelven universales, como ratificando el pensamiento tolstoyano. Esas obras, si bien hablan un lenguaje venezolano, son identificables con multitud de realidades de otras latitudes o de la geografía más cercana” (Caballero, 1991).

La historia es profundizada desde el punto de vista de un personaje muy particular. Bien lo dice el Sargento Matute en *La Semana de la Patria*: “Es muy jodido, Negra, que estando tan cerca de la Historia te dejen fuera de ella”.

Caballero representa la cotidianidad más simple hasta hacerla objeto de arte. Utiliza fechas como el 31 de diciembre, Navidad o un aniversario de bodas para contextualizar sus historias, que siempre retratarán mucho más allá de un hecho puntual: hablarán del país, del mundo, de la época, de la condición humana. El propio Caballero explica: “Además de las necesidades intrínsecas del creador, si éste no le toma el pulso a la colectividad, si no está presente en el quehacer diario, si no es capaz de convertirlo en el pequeño Dios que es el personaje, el interés social no se refleja en él”.

Referencias bibliográficas

- Caballero, Néstor (1981). *La Última Actuación de Sarah Bernhardt*. Caracas, Editorial Fundarte.
- (1985). *Las Bisagras*. Caracas, Editorial Fundarte. Con prólogo de Elisa Lerner.
- (1988). *De Marcianos, Patriotas y Liberadas*. Caracas, Editorial Fundarte.
- (1990). *Con una Pequeña Ayuda de mis Amigos*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- (1991). “*Con una Pequeña Ayuda de mis Amigos*”, en: *Teatro Venezolano Contemporáneo*. Antología. España, Centro de Documentación teatral de España y Fondo de Cultura Económica.
- (1993). *Desiertos del Paraíso*. Caracas, Editorial Fundarte.
- (1996). *Piezas del Corazón*. Caracas, Editorial Fundarte.
- (1997). *Oliverio El Migajita*. Caracas, Editorial Fundarte.
- (2000). *Piezas de Guerra*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- (2002). “*Desiertos del Paraíso*”, en: *Ollantay Theater Magazine*. Volumen X. Número 19. Nueva York.

- (2007). "Los hombres de Gánímedes" en *Teatro Venezolano Contemporáneo*. La Habana. Alarcos. --
- (2007). *Naranjas Dulces*. Caracas, Monte Avila Editores.
- Ritz, Beatriz (2007). "Venezuela o la competencia de utopías", en: *Teatro Venezolano Contemporáneo*. La Habana. Alarcos.
- Tabuas, Mireya (1991). "La Generación Perdida" en *Teatro Venezolano Contemporáneo. Antología*. España, Centro de Documentación teatral de España y Fondo de Cultura Económica.
- Varios autores (1988). *Escenarios de Dos Mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura de España.
- Internet: www.nestorcaballero.com; y <http://nestorcaballero.blogspot.com>

CABRUJAS, JOSÉ IGNACIO (1937-1995)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCIÓN

José Ignacio Cabrujas nació en Caracas. Hijo de José Ramón Cabrujas, de origen catalán y de Matilde Lofiego, de origen italiana, su niñez y la mayor parte de su juventud la pasó en uno de los más antiguos y humildes sectores de Caracas, como lo es Catia, en donde permaneció los primeros veinte años de su vida. A la edad de catorce años leyó *Los miserables* de Víctor Hugo, trabajo que lo impresionó de sobremanera. Su padre fue quien lo llevó a ver la ópera *Tosca* en el teatro Municipal de Caracas, después le enseñó el mundo de la escena y el del canto bello, también recordaba Cabrujas que su padre asistió a una sesión donde actuaba por primera vez, todo lo cual lo marcó en sus enormes pasiones futuras, el teatro –que escribió, actuó y dirigió –, la ópera, y su preocupación social.

Estudió en Caracas, primero en el Colegio San Ignacio, luego en el Liceo Fermín Toro y siguió estudios de derecho en la Universidad Central de Venezuela, carrera que abandonó para dedicarse al teatro. En muchas de sus obras da la impresión que su vida adolescente y estudiantil hubieran marcado sus primeros pasos en el drama. Producto de sus lecturas aparece en él desde muy temprano la inquietud por hacer algo para eliminar la injusticia social en su país y fueron estas ideas las que lo llevaron a militar en el partido Movimiento al Socialismo (MAS), de la izquierda tradicional, el que en su evolución se declararía primero no marxista y, luego, socialdemócrata, momento en el cual Cabrujas se aleja del movimiento para continuar como un artista de izquierda independiente. Este panorama de su vida conformó en él un punto de vista particular de la sociedad y un estilo muy personal de escribir que caracterizaría tanto su escritura para periódicos, revistas, teatro y televisión, incluyendo incluso crónicas, ensayos, junto a su humor amargo, lo que lo llevó a establecer un diálogo directo con sus lectores y espectadores. En este sentido, parecería que siempre pensó en descubrir el rostro social y cultural del país, al tiempo que intentaba mostrarlo como una entidad poco culta, desordenada y pícaro, que le parecía escribir su propia historia como una curiosa combinación de autocensura y virtuosa corrección, que era como él lo veía cada día.

CABRUJAS EN EL TEATRO VENEZOLANO

Sus inicios en el teatro se dan bajo dirección de Nicolás Curiel en el teatro de la Universidad Central de Venezuela (TU), en donde primero fue actor, interpretando el papel de Esref en la obra *Leyenda de amor* de Nassim Hikmet, en 1959. Ese mismo año también comenzó a actuar en diversos papeles en obras de William Shakespeare. En 1960, actuó en la obra *Pozo negro, El sombrero de paja italiano* y en *La ópera de los tres centavos* de Bertold Brecht, todas bajo la dirección de Curiel. Esta última actuación despertó su interés por Brecht, cuyas lecturas le darían sus primeras respuestas para encontrar un estilo que le permitiera alcanzar los propósitos artísticos y sociales que buscaba. Brecht

también marcará el momento para sus reflexiones sobre el estudio del teatro en mayor profundidad, decidiendo en 1961 salir a estudiar el teatro europeo en el Piccolo teatro de Milán (Italia).

A su regreso, comienza su primer período como dramaturgo, con cierta influencia brechtiana. Formó con su colega Román Chalbaud el grupo Arte teatral de Caracas, en donde producen la obra *Triángulo* (1963), escrita por ambos junto a Isaac Chocrón. Entre las obras que escribió en este tiempo están *Los insurgentes* (1956); *Juan Francisco de León* (1959); *Sopa de piedras* (1960); *El extraño viaje de Simón el malo* (1961); *Días de Poder* (1961), también con la colaboración de Chalbaud; *Tradicional Hospitalidad* (1961); segunda parte de *Triángulo*; y *En nombre del Rey* (1963). En este período participó en la película *Los ángeles terribles* (1966) de Chalbaud, por la que obtuvo el premio como mejor actor.

En un segundo período, llamado de la transición, escribió las obras *Fiésolle* (1967); y el monólogo *Testimonio* (1967), que marcarían su separación de Brecht y el encuentro con el contenido histórico y el de su preocupación por los problemas culturales y políticos de Venezuela., aunque continuó actuando.

En los años setenta se dedicó, tanto a escribir teatro como a actuar y a realizar actividades culturales, completando su tercer período (1971-1986), en donde escribe cinco obras mayores: *Profundo* (1971), versión personal de *Un hombre es un hombre* (1973) de Brecht; *Acto cultural* (1976); *El día que me quieras* (1979); *Una noche oriental* (1989), inicialmente llamada también *Venezuela Barata*; y *El americano ilustrado* (1986). Continuó actuando en *Ricardo III* (1972-1976) de Shakespeare; *Alfabeto para analfabetos* (1973) y *La máxima felicidad* (1974), ambas de Chocrón; y en su propia pieza *El día que me quieras* (1979), en donde hizo el papel del protagonista, Pío Miranda. Entre 1972 y 1973 produjo, dirigió, y narró programas de radio, uno de ellos dedicado a la ópera, que preludia también su incorporación como Regisseur de estos espectáculos. Durante estos años también escribió páginas de humor para publicaciones semanales como *Punto en domingo* y *El sádico ilustrado*, con el seudónimo de Sebastián Montes. En 1976, Cabrujas comenzó a escribir programas dramáticos para la televisión, actividad que mantendría por veinte años, escribiendo 17 novelas para la televisión, tarea que consideraba como serias propuestas dramáticas. Esta actividad también le trajo el reconocimiento como autor renovador del género y como un escritor de televisión lo que le confirió a estas novelas un real nivel dramático y nobleza.

A fines de los años ochenta y hasta mitad de los noventa, culminación de su periplo, continuaría realizando actividades variadas. Escribió *Autorretrato de artista con barba y pumpá* (1990); *La soberbia del General Pío* (1995); parte de *Los siete pecados capitales* y *Sonny* (1995), su último trabajo. En estos años se dedicó seriamente a la ópera, dirigiendo el Taller de la ópera de Caracas, con el cual dirigió seis óperas hasta 1994. Continuó sus actividades como director de teatro en obras como *El pez que fuma* de Chalbaud; *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, y su propia pieza *Sonny* (1995). Su escritura para el cine se extendió hasta 1990, concluyendo un total de 12 guiones. En 1988 se le concedió el Premio nacional del teatro.

Con respecto a sus actividades docentes, dictó clases de teatro latinoamericano y venezolano en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (1978-1987), y en el Instituto de la creatividad y comunicación dictó cursos sobre escritura para la televisión (1992-1993). Sus actividades

como colaborador de periódicos también fueron relevantes, en 1988 comenzó a publicar una columna semanal llamada *El país según Cabrujas* y, a partir de 1992, publicó en *El Nacional* una columna sabatina sobre temas políticos y culturales del interés nacional.

En este breve recuento de la vida artística de Cabrujas se ponen de manifiesto algunos aspectos que deben permitirían entender mejor la importancia de su obra. Entre éstos se encuentra el contexto en el cual el teatro venezolano se encontraba cuando él se inicia en la escena y la importancia de algunos de sus maestros en el teatro como lo fueron Curiel y Chalbaud, que estuvieron tan cerca a él en su vida y en su trayectoria dramática.

Lo importante en la propuesta dramática de Cabrujas, especialmente durante su primer período, es que él será el primer autor que adopta el estilo de Brecht para tratar asuntos históricos y sociales nacionales, intentando decir que si se conoce la historia, se entienden los acontecimientos del pasado y se puede actuar mejor y producir cambios. Durante los años cincuenta los trabajos de Brecht aparecieron en América Latina y era considerado un teatro revolucionario, aunque su sistema no fue bien entendido, utilizado en forma esquemática y, en general, debe ser dicho, fue leído superficialmente. Ésta es la razón por la que muchos de sus obras no tuvieron el éxito ni la eficacia esperada. Cabrujas, sin embargo, intentó entender bien este sistema pensando que Brecht era un autor contemporáneo importante y que sus obras dramáticas y teóricas servirían a los propósitos de un teatro de orientación política clara de la izquierda marxista, especialmente en el contexto político nacional de transición entre una dictadura militar y una naciente democracia.

LAS OBRAS DE CABRUJAS

La trayectoria dramática de Cabrujas comienza con la obra *Juan Francisco de León*, escrita y producida en 1959 por el TU, que trata justamente un personaje histórico real, que se insubordinó contra Martín Echeverría, Jefe de la Compañía Guipuzcoana en Venezuela, es decir, un representante especial del Rey español en una de sus compañías comerciales durante la colonia. En esta obra, Cabrujas actuaba como Andrés de León, hijo del personaje principal. En el programa del espectáculo, su director Curiel introduce la pieza señalando que ésta era el paso inicial de un teatro épico venezolano moderno. La obra efectúa una acusación profunda al sistema del neo-colonialismo, a la hora de la colonia, intentando asemejar la historia del Compañía española con las compañías transnacionales del petróleo que actuaban en el país. Ponía en escena por primera vez la ideología de la colonia como referencia al capitalismo avanzado, ambos enfocados bajo una visión marxista a inicios de los años sesenta. En la obra, Echeverría se dirige al público interpellándolo: ¿qué piensa Ud de esto?- hay más Guipuzcoanas que combatir. Ahora, representemos nuestra propia historia.

Los insurgentes, escrita en 1956 y estrenada en 1961 por el TU, también está basada en un acontecimiento histórico, la llegada del General Bermúdez a Caracas, personaje importante en la guerra de la independencia, en donde fue conocido como un soldado intrépido y agresivo. El conflicto ocurre cuando éste llega a Caracas y de un balcón alguien le lanza agua caliente. Éste allana la casa, pero ahí sólo vivía una viuda. A partir de ese momento se establece una relación especial entre ellos, para algunos de naturaleza psicológica, al someterse un personaje por otro, similar al de *La fierecilla domada* de Shakespeare, pero con un sabor venezolano de comedia histórica.

Su tercera obra de este primer período fue *El extraño viaje de Simón el malo*, escrita y producida en 1961 por el TU. Con esta pieza Cabrujas adquirió fama y su reconocimiento nacional definitivo como dramaturgo. Es, tal vez, la más lograda de este período. La obra tiene varios ejes dramáticos. La situación inicial presenta a tres payasos de un circo que, a semejanza del narrador brechtiano, explican lo que está sucediendo en cada episodio con títulos en carteles para neutralizar el efecto de empatía en la audiencia. La intriga es el viaje emprendido por Simón a través de la trayectoria oscura de una sociedad corrupta. En ella, hace frente a la burocracia oficial e ineficaz, a jueces deshonestos, todos obstáculos difíciles de superar. En suma, el largo viaje tiene varias estaciones, de leyes primitivas, burocracia, cárcel y castigo. El dispositivo principal del lenguaje es la parodia irónica, en una atmósfera de circo. Junto con esto se presenta el uso de canciones, imágenes crueles, y la reflexión pública sobre los problemas de la sociedad.

Su cuarta obra fue *Tradicional hospitalidad*, escrito en 1961 (como la segunda parte de *Triángulo*) y estrenada por el grupo Arte Teatral de Caracas, en 1963, Aquí, se ocupa del mal entendimiento entre los seres humanos, retratando en esta pieza el caso de una pareja casada y sus insensatas relaciones. *En nombre del Rey* fue escrita y producida en 1963 por el TU. Aquí el autor toma la historia otra vez como tema central. El personaje principal es el conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada, quien está intentando introducir la cultura europea en América Latina, planteándose ahora la dicotomía Europa-América Latina. El conflicto también es tratado como comedia, especialmente en el diseño del personaje principal. Su sexta obra de este período fue *Días de poder*, escrita en 1961, en colaboración con Chalbaud y publicada al año siguiente. En esta pieza se expone la vida de un hombre rico después que luego de perder su poder político se dedica a escribir sus memorias. Este personaje se asemeja nítidamente a la imagen del dictador Pérez Jiménez, derrocado en 1958. Una pieza encontrada recientemente completa el marco de su primer período, esta es *Sopa de piedras*, propuesta Brechtiana y versión personal de un poema de J. B. Yeats. El manuscrito que data de 1960, tiene un contenido infantil y se ocupa de parodiar la avaricia de un mendigo que inventa vender una sopa de piedras.

En este primer período como dramaturgo, Cabrujas estableció las bases semánticas para entender el mundo y así poder construir su visión particular y personal de la sociedad y de América Latina. En este sentido, la historia, la política y el sistema brechtiano le fueron muy útiles. Su objetivo en esta época fue mostrar y enseñar a la audiencia a grandes pinceladas las contradicciones sociales del país y del continente. Puede decirse que el alcance de su trabajo era visiblemente ético. En estas obras la intención era presentar el pasado como un ejemplo o explicación del presente. Esto daba a sus obras una característica didáctica clara y, además, en alguna forma una intención política. Muchos críticos han encontrado en estas obras carencia de fuerza dramática, escritas sólo para expresar ideas personales de descontento y protesta sobre la situación del país, en momentos en que apenas se iniciaba un nuevo período democrático, el que por supuesto creaba en los intelectuales más expectativas de la que el régimen podía ofrecer en la práctica.

El primer cambio en esta trayectoria se daría con la obra *Fiésole*, con ésta comenzará su segundo período, de transición a otras formas dramáticas y a contenidos diferentes. *Fiésole* fue estrenada en 1967, dirigida por el mismo Cabrujas en El Nuevo Grupo. Junto a ésta, se encuentra también *Testimonio*, un monólogo inédito escrito en 1967. Esta nueva dirección se caracterizaría por

incorporar nuevos significados en su obra. Primero, de ahora en adelante intentará dirigir sus propias obras. En segundo lugar, sale del ámbito universitario en que se desenvolvía hasta entonces. Ahora, se aleja del drama histórico y social, se asocia con Chalbaud y Chocrón en El Nuevo Grupo, creado en 1967. La orientación de este equipo estará centrada en el autor, en el “teatro de arte”, como lo expresaron muchas veces. Este grupo fue exitoso no sólo porque tuvieron la posibilidad de producir sus propias obras, sino porque el contacto entre ellos los enriqueció significativamente. Pero, también, abrió un nuevo estilo para la generación joven de dramaturgos que se producía con el naciente régimen democrático.

Si los años cincuenta fueron de una dictadura cruel, los años sesenta cambiarían ese panorama, comenzando una nueva democracia y al mismo tiempo una violenta insurgencia de guerrillas rebeldes de ideología marxista, contrarios al régimen. Los años setenta serían más equilibrados, de una democracia más estable, que rechazó el teatro comercial y frívolo, y el teatro con discurso político convencional, buscando un drama más auténtico que reflejara la realidad humana en su propio contexto. Por esto razón, El Nuevo Grupo pudo ser decisivo para la evolución dramática de Cabrujas y, de hecho, desde entonces sus dramas adquirirían mayor madurez y profundidad.

Fiésolle es una obra existencial, diferente en la trayectoria de Cabrujas. Su tema lo toma de una experiencia personal, de origen político, pues durante la etapa democrática del país fue encarcelado una semana con un amigo director de teatro por razones ideológicas. Por esto dijo que esta obra marca su encuentro consigo mismo. El nombre de la pieza lo tomó de una colina renacentista del mismo nombre, en Florencia. Consta de tres partes, llamadas tiempos, en donde dos personajes, Uno y el otro se encuentran en la cárcel. En el primer tiempo dialogan sin saber por qué están allí, lo que parece ser la intriga general de la obra. En el segundo tiempo, preparan un alimento imaginario de espaguetis, plato preferido del autor. Ambos fingen ser cocineros efectuando sólo movimientos de mímica, mientras que por el altavoz de la cárcel escuchan un sermón religioso. Durante el tercer tiempo, hablan otra vez sobre *Fiésolle* y sobre el por qué están allí. La obra finaliza con una larga letanía, la cual en vez de evocar a la Virgen recuerda los nombres más importantes del Renacimiento, como Medicis, Leonardo, Savonarola, Galileo, Bocaccio, Miguel, Ángel y otros. Es un discurso de teatro complejo, cercano al teatro del absurdo, que recuerda vagamente a *Esperando a Godot* de Becket. Esto es porque la situación dramática es irritante, similar a que alguien espere algo que nunca vendrá, por qué el personaje Uno y El otro están allí, en una situación límite del ser humano. El tema de la incomunicación está presente y pareciera sustituir a su usual discurso político.

En suma, en este corto período, lo importante parece ser la palabra, como lenguaje y la caída de los símbolos y valores humanos. El Renacimiento se convierte en un símbolo renovado en la nueva visión del mundo de Cabrujas. Después de esta pieza, volverá a tomar algo de sus anteriores propuestas, como lo regional, el color local, los gestos, las expresiones lingüísticas, y los comportamientos de sus personajes pero sobretodo, se evidencia un cambio en el tratamiento de la historia, integrándolo a la cultura.

En su tercer período Cabrujas cambiará su escritura totalmente. A partir de 1971 y por 15 años escribió cinco piezas relevantes para el teatro latinoamericano, venezolano e hispánico. Todas

muy exitosas. Para algunos críticos, como Einar Goyo (1996), estas obras concretarían un plan del autor para constituir con cuatro de ellas una trilogía clásica (con cuatro dramas, y una comedia), o bien, un ciclo de obras cuyo alcance cubriría las dimensiones de la historia, la cultura, la política y la identidad nacional. De acuerdo a su orden de estrenos, estas obras fueron: *Profundo* (1971), *Acto cultural* (1976), *El día que me quieras* (1979), *Una noche oriental* (1983) *El Americano ilustrado* (1986). Sin embargo, esta última pieza, según las propias palabras del autor, estaba en preparación desde 1976, incluso desde antes de *El día que me quieras*, por lo que es una obra política significativamente madura, como se verá más adelante. De ahí que las cuatro obras restantes bien podrían conformar de hecho un ciclo completo, quizás el más importante de su trayectoria.

La primera obra de este ciclo fue *Profundo*, escrita y estrenada en 1971, dirigida por él mismo en El Nuevo Grupo. En 1982 su reposición fue dirigida por César Bolívar, en 1990 fue llevada al cine y en 1997 fue producida por el Teatro Nacional. La obra se centra en el ser humano y en el significado de la vida, pero dentro del contexto cultural nacional. La historia de la pieza se basa en el culto que una familia pobre y rural ofrece al sagrado Padre Olegario, quien había vivido antes en ese mismo lugar, y sobre el cual la gente comentaba que había dejado un gran tesoro oculto en el suelo. Uno de los miembros de la familia, Manganzón, fue el elegido para cavar un hueco en la tierra para encontrar tal tesoro. Para cumplir esta misión, él diariamente realiza un ritual religioso vestido con las vestimentas del niño Jesús, porque así ha sido solicitado por una sacerdotisa, La franciscana, quien será la que dirija la operación y ordena el comportamiento de la familia entera. De esta forma, para su fin, recurren a todas las formas de supersticiones, promesas, seres milagrosos, parodias, misales, sacramentos, exorcismos, canciones religiosas, incluyendo las apariciones del padre Olegario, todo lo cual no es sino una muestra de la expresión de la religiosidad rural y popular venezolana.

Es decir, la obra presenta una situación cultural y religiosa en donde por un lado se encuentran la creencia en Dios, la Virgen y el respeto a los diez mandamientos del catolicismo tradicional, por la otra, las invocaciones, sacrificios y hechicerías, así como también las relaciones que establece la familia con el Santo en forma personal y directa, completando el cuadro del sincretismo religioso del pueblo venezolano. Por estas razones, la naturaleza de los personajes –campesinos, ignorantes-, y por la forma de desarrollar la intriga, se podría decir que es un intento personal de acercarse a la cultura popular. El sentido de las supersticiones, la manera en que se presenta lo religioso, su adaptación a la vida diaria, la manera en que hablan, la atmósfera oscura que rodea el lugar y las vestimentas de los rituales, que recuerdan a los personajes y estructuras de los viejos sainetes de costumbrismo venezolano de principios del siglo XX, género que Cabrujas conocía muy bien y sobre el cual escribió un ensayo. Pero, este no es un sainete, porque bajo esta estructura aparentemente sencilla, subyace un universo simbólico muy amplio y una búsqueda de los mitos locales de alcance continental, aunque particularmente venezolanos.

Al final de la obra, flores crecen en las manos del personaje principal y este hecho se considera un acto milagroso, indicándoles que ya llegan al tesoro. Aquí se derrumba el rito y el mito, y vuelven a la realidad, al fracaso de este viaje, porque el hallazgo está muy lejos de todo aquello. Manganzón extrae del hueco una vieja espada -símbolo de la violencia-, una bandera símbolo del pasado histórico siempre presente-, una muñeca de trapo -un fetiche-, latas viejas, basura y, finalmente, como un recuerdo visible de Shakespeare, una calavera -símbolo del final de la aventura-.

El hueco conducía a una cloaca, y ahora todo se cubre de un olor pestilente. El ritual acaba sin magia y sin restauración alguna, aunque seguirá existiendo la esperanza de encontrar otro descubrimiento fortuito que les haga millonarios. Aislados, lejos de su religiosidad, la familia vuelve a su ritual diario, vacuo e inútil.

Esto muestra una obra con una historia realista, satírica, algo costumbrista, propuesta para ser un ejemplo de lo que no debe hacerse, y se suscribe directamente al realismo mágico, tan relevante en América Latina. *Profundo* es un discurso disociado con un tono irónico inteligente. Su estructura crea una distancia entre el lenguaje dramático, los personajes y el autor, repitiendo a su modo el estilo brechtiano, pero sin su carga ideológica, religiosa o social. Esta vez no está el deber ser. Es después de todo, una expresión cultural y una manifestación religiosa que identifica la manera de ser de un país. En este sentido, hace una auscultación al interior de los seres humanos, a su psique profunda y a las motivaciones primarias de sus actos. Resalta el final de la obra, cuando llegan a la metafórica cloaca, ahí está el tesoro oculto, oscuro, subterráneo, profundo, pestilente, lo cual remite directamente a la riqueza petrolera del país que crece profundamente en la tierra, con su color oscuro y su oler penetrante, con lo cual Cabrujas se dirige al venezolano (y latinoamericano, por extensión) que mantiene las mismas ilusiones de hacerse ricos escuchando todo tipo de mitos y ritos para poder extraer del subsuelo el tesoro de su felicidad, mostrándoles su identificación con una cloaca.

La segunda obra de este período es *Acto cultural*, escrita y estrenada en 1976 por El Nuevo grupo, dirigida por él mismo y en 1986 producida por el Teatro nacional, dirigida por Ugo Ulive. De ahora en adelante, los personajes Cabrujeanos comienzan a perder sus características rurales y comienzan a alcanzar posiciones altas en la sociedad. En este caso, éstos son miembros de la Sociedad científica Luis Pasteur para la promoción de las artes, las ciencias, y las industrias en San Rafael de Ejido, un pequeño pueblo en la región andina de Venezuela, alrededor del año 1929. Esta sociedad decide presentar una obra de teatro escrita por su presidente, Amadeo Mier, basada en Cristóbal Colón y en el descubrimiento de América. Es decir, es un reto a la historia continental desde una perspectiva rural. En este sentido, la obra pone a prueba la eficacia de la historia, especialmente en lo referente a ser un instrumento del cambio social e individual. Los personajes de la obra a representar por esta gente son todos miembros de la sociedad, incluyendo al Rey de España, y el público es la gente del pueblo. El uso del teatro dentro del teatro ya había sido empleado por Cabrujas, especialmente en los rituales de *Profundo*, pero ahora éstos intentan representar una historia verdadera por sus propios medios. Con este recurso la historia se divide en dos, la del descubrimiento americano verdadera y esta más íntima de los miembros de la sociedad.

Tres características están presentes en esta representación, la primera que se ocupan simultáneamente del desarrollo de dos historias yuxtapuestas, la segunda, el uso de la parodia para solucionar muchos acontecimientos domésticos que ocurren en su devenir, y la tercera, es la presencia del teatro grotesco para apoyar la degradación de los valores culturales tradicionales de la sociedad que se exponen. Los dos actos o épocas que establece el autor, demuestran la acción a partir del mismo momento que la directiva de la sociedad entra en sesión, luego vienen los preparativos de la obra, que será un típico "acto cultural" local, con las más variadas implicaciones de los individuos que estas historias crean en los miembros de la sociedad. En *Acto cultural* emerge un

cuadro particular de acontecimientos trascendentes, desde el punto de vista de la gente que vive lejos de los centros hegemónicos, porque el contexto teatral de la obra es una aldea marginal. Es decir, el análisis de *Cabrujas* va de lo particular a lo general, de lo local a lo universal, con el fin de producir un teatro nacional con objetivos universales. En el primer acto, dedicado a la sesión de la Sociedad, los acontecimientos y personajes se constituyen en historia, como intentando decir que el hombre es producto de su propia historia, aunque en este caso degradado, como sucede con Herminia Briceño, viuda del Sr. Petit, quien entró a esta institución para aplacar su soledad y su ociosidad. Su historia personal no es más que la herencia de su marido, por eso ella repite siempre “como decía Petit”, y en este acto cultural representa a la esposa de Colón, que le parece similar a ser la esposa de un hombre importante, de un actor de la historia, bien fuera éste Colón o Petit. Esta ambigüedad crea una confusión entre la vida pública y la privada, así como también entre los ideales que representan y las miserias que viven cada día.

En el segundo acto se prepara el acto cultural en donde viene la recreación histórica, bajo la forma de una dramatización popular sobre el descubrimiento de América. En esta versión particular predomina el humor, el mal gusto, la exageración y las deformaciones de los hechos históricos. El acto cultural se llama “Colón Cristóbal, el Genovés alucinado”, escrito por Amadeo Mier. El mensaje final de la obra está referido al presente cultural de Venezuela, para algunos similar o inferior al del acto cultural presentado. Esta es una cuestión de carga semántica, y en esto la propuesta de *Cabrujas* pareciera decir que el pasado no es un clisé evocador sencillo, sino que es en realidad el verdadero presente-pasado de la cultura nacional, desde un punto de vista marginal, representado como una parodia. Es la otra cara de la cultura oficial. Por estas razones, la identidad de un país como Venezuela, parece decir *Cabrujas*, no es fácil de definir y según esta obra todavía no se conoce, va más allá de su cultura y se encamina hacia su origen y sus especificaciones fundacionales. *Acto cultural* descubre los mitos del pasado que rondan el presente.

El día que me quieras fue escrito y estrenado en 1979, dirigido por él mismo en El Nuevo Grupo, época en que *Cabrujas* gozaba de alto prestigio, debido a la escritura de novelas para la televisión así como por el impacto de su obra anterior, ya comentada. El éxito de esta obra fue muy alto. Su impacto principal fue emocional, principalmente debido a su perspectiva histórica. Pero la obra no recibió ese año el premio de la crítica, declarado desierto. Sin embargo, es sin duda una de las pocas obras que deberían pertenecer propiamente a la historia del teatro contemporáneo venezolano, y que con el tiempo se ha considerado también una obra mayor del teatro hispanoamericano.

Si ha parecido factible aceptar que factores ideológicos de gran eficacia estuvieran presentes en el tratamiento de alucinaciones religiosas en *Profundo* y que, igualmente, se entendiera la confusión cultural en *Acto cultural*, el análisis político de *El día que me quieras*, que incluye la vivencia en los inicios de la transición de una dictadura caudillista junto a un mito latinoamericano latino querido como era el de Carlos Gardel durante su visita a Caracas en 1935, crearon una profunda atmósfera emocional en muchos sectores de vida cultural de Venezuela. Luego, cuando la obra se presentó en otros países causando similar impacto, muchos estudiosos del teatro han pensado que ésta tendría un alcance universal. La clave de este enorme éxito parece residir en la exposición que hace *Cabrujas* de dos mitos venezolanos contemporáneos, Pío Miranda, basado en el poeta militante

Pío Tamayo, que luchó contra la dictadura gomecista durante los años treinta, y Carlos Gardel, el cantante argentino del tango que visitó el país en aquella época, observando que lo más interesante de esto es que ambos son históricamente verdaderos en la mitología del país.

El pretexto de la obra es la llegada de Gardel a Venezuela, se divide en dos actos, llamados por su autor épocas, las cuales se corresponden con títulos de canciones de Gardel: *Rubias de Nueva Cork*, para la primera, y *Tut-ankh-amón*, para la segunda. El escenario es el salón de recibo y el patio interior de la casa de la familia Ancíbar, en la vieja Caracas. María Luisa Ancízar está de novia con Pío Miranda, marxista, que desea irse con ella a vivir a la Unión Soviética. Él ha escrito a Romain Rolland, el poeta comunista francés para explicarle las miserias de Venezuela y pedirle que interceda ante Stalin para recibir a esta pareja. Es sólo una cuestión de tiempo para que llegue la respuesta de Rolland y puedan salir del país e ir a vivir a un koljóz. En sus imágenes de la iconografía del Kremlin, Pío ve a la esposa Stalin, Alliluyeva, y el samovar en el koljóz, y ya se siente familiar a su camarada Stalin. Ella le sigue en sus pensamientos. Pero la historia de su carta era una mentira, él sabe eso y también sabe que su credibilidad depende de sus efectos retóricos para sostener esa mentira. Éste es el momento en que Gardel aparece visitando la casa de los Ancíbar. Él es un artista internacional que visita Caracas y al escuchar a Pío no se opone, nunca enfrentará a Pío, pero precipita la crisis. Él es un gran artista, que hoy sería como una superestrella, pero es realista y pragmático. Elvira, hermana de María Luisa es quien descubre la mentira. Después de esto, Pío confiesa su falta: “¡Mentí! ¡Mentí! ¡No hay Romain Rolland! ¡Nunca escribí una letra a Romain Rolland! La obra intenta dejar en el público la impresión de estar frente a una gran mentira política. Gardel sale de la casa. Pío, es un hombre que habla con los estereotipos de un comunista de los años setenta, con una teoría que funciona en su nivel mental y en sus fantasías.

Esta vez Cabrujas hace una especie de revisión histórica de los años treinta con humor e ironía, pero desde el punto de vista de los años setenta. Aquí ambos mitos son desmitificados, Gardel es secularizado al igual que el camarada Stalin. Es, de hecho, una visión de la idiosincrasia popular, con un estilo sencillo, con cierto costumbrismo, con personajes ingenuos, románticos e ideales. Ésta es la forma que escogió Cabrujas para decir cómo la gente ve la historia, y cómo la historia ve a la gente, y parece decir que esta es la forma de ser del venezolano (y del latinoamericano?), tal vez gente poco histórica, con una cultura simple y superflua. La rebelión hace que Pío sea consciente de sí mismo, porque su tragedia fue debido a que siguió una mentira. Luego del momento de la crisis Pío se degrada y sale de escena. La familia cierra sus ojos y piensa que han vivido una pesadilla. Una pregunta interesante que emerge a este respecto sería: ¿el mundo de la familia de Ancíbar es actual? Positivamente, por lo menos en Venezuela y en América Latina, la respuesta que da la obra parece ser sí, todavía hay gente así, con necesidad de ternura, con esta confusión política, mujeres que todavía siguen la mitología para fingir ser las rubias de Nueva York, el mundo del Pío todavía permanece vivo y pleno de heridas aún abiertas, aún hay muchas María Luisas con sus mitos frustrados, aunque siempre habrá un Gardel que abra nuevos caminos para un continente nuevo en desarrollo.

Después de que esta obra Cabrujas escribió dos obras más en este período: *Una noche oriental* y *El americano ilustrado*. La primera fue estrenada en 1983 y dirigida por Enrique Porter, en El Nuevo Grupo de Caracas. Es un intento por encontrarse con el contexto de 1958, luego de la segunda dictadura sufrida por el país, cuando nace la democracia. La intriga ocurre en un cabaret

llamado Bom-Bom, en donde los artistas están ensayando la presentación de “la noche oriental”, durante la víspera de la caída de la dictadura, el 23 de enero de 1958. En esa atmósfera de canciones y bromas escuchan las noticias que ocurren al mismo tiempo pero fuera del lugar. El dueño del cabaret es un militar retirado, el coronel Vergara. Los artistas necesitan ensayar pero también intentan entender qué está sucediendo con el gobierno y cómo esto afectaría sus vidas. En el segundo acto, ya han transcurrido diez años más. El texto ahora son las evocaciones de Vergara. El cabaret Bom-Bom ahora se suma al nuevo régimen democrático y, en este sentido, es un examen de sus primeros logros. También la música está presente en este acto en vivo con la cantante bolera María Regina. Antes era el tango, ahora el bolero, un género musical mucho más integrado a la cultura tropical. La obra pretende efectuar este examen de la democracia siendo crítico a ella, aunque en el momento de su representación, más de veinte años después de esta fecha, pareció no real y hasta cierto punto, injustificada.

El americano ilustrado fue escrito y estrenado en 1986, dirigido por Armando Gota en El Nuevo Grupo de Caracas, en 1990; y en 1991 él mismo Cabrujas dirigió la obra y, en el 2001, una nueva producción fue presentada por el Grupo Actoral-80, dirigido por Héctor Manrique en el Teatro Nacional de Caracas. Aquí, Cabrujas insiste una vez más en sus viejos fantasmas, Marx y Engels, quienes aparecen en el prólogo de la obra hablando y cantando en alemán, y en el personaje central que centra la intriga, que es el presidente Guzmán Blanco. Por lo tanto, la pieza trata de la Venezuela de finales del siglo de XIX, alrededor de 1880. Los otros personajes son dos hermanos, Arístides y Anselmo Lander, el primero es un abogado y el segundo un sacerdote. Arístides está enamorado de María Eugenia, una dama procedente de una familia muy religiosa y pide a su hermano que hable con los padres de ella para formalizar la boda, pero al hacer esto Anselmo también se enamora de ella.

La obra, por tanto, es otra vez una combinación de la vida familiar de los hermanos Lander, los actos protocolares del gobierno y las reuniones oficiales con el presidente de la república, todos asociados a los acontecimientos íntimos que ocurren a estos hermanos. El segundo acto continúa diez años más tarde, Arístides tiene apenas cuarenta años y ya está casado con María Eugenia, ahora él es el secretario del protocolo del Ministerio de relaciones exteriores pero es un conspirador contra el presidente. Su hermano, que ya es el arzobispo viene a visitarlo en donde se entera de la conjura de su hermano. Se opone al gobierno de Guzmán porque éste quiere vendérselo a los británicos. Nuevamente se encuentran Anselmo y María Luisa y éste le recuerda su amor del pasado y le anuncia que dejará la iglesia definitivamente. El intento de golpe de estado falla, como lo fue en la realidad, y para sorpresa de todos el presidente le ofrece el Ministerio a Arístides, él acepta y será quien reciba a la misión inglesa para negociar la deuda externa de 18 millones de libras esterlinas cuyo plazo vencerá en tres meses que de no cumplirse Venezuela tendría que entregar el territorio de Guayana a la corona, como sucedió en la realidad. Tanto durante la primera conjura como en la cesión del territorio, Arístides había intentado suicidarse resultando que en ambas ocasiones la pistola estaba descargada. Entonces, no quedó más que celebrar el acuerdo con los ingleses.

De nuevo Cabrujas en esta obra somete a escrutinio a personajes históricos, escudriñando la idiosincrasia de la gente, preguntándose cómo es el ser humano en realidad. El teatro hace de nuevo preguntas difíciles para entender a la gente. Aquí están presentes las instituciones del gobierno, de la iglesia, de la familia, es decir, de los factores más importantes de cualquier país. Cada uno con su

máscara, exhibiendo sus ambiciones y sus personalidades, que a través de la obra demuestran las carencias familiares, lo débil de las instituciones, el escaso nivel ideológico de sus líderes y lo pragmático de la política. Arístides acepta la enajenación oficial que intenta parar con un falso suicidio, lo mismo ocurrirá con su hermano Anselmo, que resulta ser también un falso sacerdote falso, todos representaban una farsa hasta ésta se derrumbó. Nuevamente, el centro del conflicto es la historia y la pequeña historia personal de los personajes cabrujeanos como Gardel o Mier. Aquí es Guzmán Blanco. Esta obra es considerada la más política de su repertorio.

Su último período comenzaría en los años noventa, cambiando nuevamente su trayectoria artística. Estas piezas finales son diferentes pero no se encuentran tan lejanas del lenguaje cabrujeano ya conocido, porque lo que parece cambiar es su perspectiva y el impacto visual que de ella emana. Ahora la imagen teatral será importante y la historia más trivial. En *Autorretrato de artista de barba y pumpá*, escrita y dirigida en 1990 por José Simón Escalona en el grupo Theja en Caracas, relata la historia de un pintor venezolano muy bien conocido, Armando Reverón (1889-1954), a quien como hombre y como artista la obra intenta retratar. En su estreno el escenario fue cubierto por una cortina fina y transparente, creando una atmósfera visual agradable que propone el estudio del pintor. En esta misma línea, el director intentó crear una relación de amigos entre los actores y el público con el fin de provocar la sensación de vivir juntos a este especial personaje, el pintor y su creación artística, una especie de fuerte luz fuerte que inundaba los temas tratados y sus pinturas.

En realidad, esto realizaba una característica especial de Reverón que en la realidad utilizaba un ritual particular y algunas circunstancias en sus creaciones que se podrían asimilar a una magia. Esto se observaba en la ausencia de ruidos, el rechazo a utilizar ciertos materiales ásperos o duros, cierta fobia a los metales, envoltura de sus pinceles en viejas ropas, él pintaba desnudo para eliminar la interferencia de los colores de sus ropas en su visión y en la pintura, porque para él era importante estar en contacto directo con la tierra debido a su creencia que esto le transmitiría energía. Él pintaba con cierta violencia, con movimientos nerviosos, bruscos y rítmicos, en una suerte de ritual frenético que lo comunicaba con su mundo artístico. Tal vez, cuando pintaba estaba perfectamente lúcido. Reverón aparece junto a su psiquiatra, porque él está en el sanatorio. A partir de esta situación triste él observa cómo evoluciona el pasado a través de imágenes y anécdotas sobre su vida y su arte. Junto a él también están sus marionetas y muñecas que él amó. De este escenario emana los actores. El mundo de este pintor estaba pleno de magia, sin referencias a la realidad o a la fantasía. Y en un lugar como éste, frente al mar Caribe, él vivía con Juanita y un mono que llamó Pancho.

En esta obra, contrariamente a las anteriores, Cabrujas quita su énfasis en personajes fuertes y se concentra en imágenes y atmósferas. La estructura dramática se despliega en dos ejes centrales, uno es la conversación del pintor con el psiquiatra, que no lo entiende a él ni a su pintura y, el otro, son las interrupciones de las imágenes de recuerdos y de pinturas que recrean su vida y sus memorias., en donde la intriga le permite al público conocer el contexto en que vivió el gran pintor venezolano.

En 1995 Cabrujas escribió y estrenó *Sonny*, su última obra, dedicada a contar la historia de un boxeador popular. La intriga se sitúa en el puerto del la Guaira, a orillas del mar Caribe durante los

años cincuenta, es decir, otra vez se desarrolla la acción mientras el país era gobernado por el dictador Pérez Jiménez. Es, por tanto, una historia de violencia de lado y lado, entre boxeadores y con dictadura militar. Lo que la diferencia es la inclusión de un eje musical y dramático, incorporando óperas y tragedias. Por tanto, aquí hay adaptaciones del Otelo de Shakespeare, y de óperas de Verdi, dos de sus artistas más queridos. La obra se sitúa en varios lugares, moviéndose la historia desde el palacio de los deportes de José Martí, en La Habana, al mercado de Guaira o al de la Inmaculada (Desdemona). En esta obra él intentó hacer poético el lenguaje coloquial, tal vez más que ninguna otra obra, y para esto utilizó la tragedia clásica con sus personajes casi míticos. En la escenografía utilizó un símil del tablado isabelino, con las escalinatas, los niveles, y pasillos de esa época, incluyendo un gran ciclorama y un cuadrilátero de boxeo de verdaderas dimensiones, en donde Sonny alcanzó su fama, hizo sus ejercicios, fue traicionado, y en donde él mata a su amante y luego se suicida. Desafortunadamente, durante la temporada de Sonny José Ignacio Cabrujas falleció.

CONCLUSIONES

La relevancia de Cabrujas yace en muchas cosas. En sus personajes extraídos del diario vivir, en el lenguaje que utiliza, en las imágenes dramáticas que incorpora y, finalmente, en su significativo sentido de interpretar la historia y la cultura popular que emerge de ellas. Sus personajes parecen extraídos de experiencias humanas usuales, aunque bajo su teatro adquieren grandeza y luego se degradan repentinamente. Son personajes con una vida dual, áspera, paródica, pero tratados de una manera humana y hasta tierna. En medio de ellos se inserta el teatro y la verosimilitud, y de ahí emerge el discurso retórico de la intriga y la trampa fatal. Seguir sus obras haría pensar que la vida cultural de un país es una parodia por el efecto dramático que produce.

Finalmente, sólo quedaría por agregar dos elementos significativos que destacan en sus obras, la historia y la cultura popular. Ambas cosas le interesaban porque pensaba que capturaban lo propiamente venezolano, algo que se ha degradado progresivamente debido a las influencias externas. Pero también expresaba su crítica constante hacia la incapacidad del hombre para hacer frente a su realidad. Sus obras están llenas de gente inconforme, disidentes, que en vez de buscar soluciones hacen lánguidos llamados a fantasmas eternos, bajo forma de mitos populares, de religiones mezcladas, de doctrinas políticas corruptas, y de supersticiones que limitan cualquier avance y cambio en la sociedad.

Referencias bibliográficas

- Azparren, Leonardo (1983). *Cabrujas en tres actos*. Caracas. El Nuevo Grupo.
- Cabrujas, José Ignacio (1962). *Tradicional hospitalidad*. Caracas. Tierra Firme.
- (1971). *Fiésole*, en: Carlos M. Suárez Radillo, *13 autores del teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila.
- (1972). *Profundo*. Caracas. Tiempo.
- (1976). *Acto cultural*. Caracas, Monte Ávila.
- et. al. (1976). *El Nuevo Grupo. Un nuevo teatro para Caracas*. Caracas, El Nuevo Grupo. -----
- (1979). *El día que me quieras*. Caracas. Monte Ávila.
- (1989). *El americano ilustrado*. Cuba. *Revista Conjunto* No. 75.

----- (1991). *El teatro de Cabrujas*. Caracas. Pomaire (incluye: *Profundo*, *Acto cultural*, *El día que me quieras* y *El americano ilustrado*).

----- (1991). *El teatro de Cabrujas*. Caracas, Pomaire/Fuentes.

----- (1992). *El país según Cabrujas*. Caracas, Monte Avila.

Cardozo, Lubio y Rojas Uzcátegui José (1980). *Bibliografía del teatro venezolano*. Mérida. Venezuela. Universidad de Los Andes.

Chesney L., Luis (2005). "José Ignacio Cabrujas", en: Adam Versenyi (ed) (2005). *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 305. Latin American Dramatists. First Series. New York. BrucoliClark Layman Book, pp. 77-86.

Chocrón, Isaac (ed.) (1979). *Nueva crítica del teatro venezolano*. Caracas. Fundarte.

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

Hernández, Gleider (1979), *Tres dramaturgos venezolanos de hoy*. Caracas, El Nuevo Grupo.

Goyo, Einar (1996). *El teatro de Cabrujas desde Profundo a El Americano Ilustrado: La frustración de lo sublime*. Caracas. Instituto: Univ. Pedagógica Experimental Libertador, Caracas (UPEL). Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana.

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

Rojas Pozo, Francisco (1995). *Cabrujerías. Un estudio sobre la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas*. Venezuela. Maracay. Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Suárez Radillo, Carlos M. (1971). *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila.

CHALBAUD, ROMÁN (1931-)

Milagros Müller

VIDA Y OBRA

Román Chalbaud Quintero ha sido uno de los Dramaturgos más estudiados en Venezuela, basta buscar en Internet y las referencias dan cuenta de la importancia de este polifacético hombre de la

escena, quien nació en la ciudad de Mérida el 10 de octubre de 1931 y llegó a Caracas cerca de los 7 años de edad.

Hijo de padres divorciados, se crió con su madre y abuela, con quien iba al cine diariamente, leía y escuchaba novelas en la radio. De aquí, afirma el propio Chalbaud en la entrevista que concede a Milagros Socorro en 1997, nace su pasión por la Dramaturgia y la Dirección. Todo cuanto vivió y leyó en esa época influye en su obra, imágenes de las pensiones, las mesoneras de los bares de sus 20 años, con música de Rockola y la sincrética imaginería religiosa venezolana.

Se declara casi autodidacta, a pesar de haber hecho algunos estudios formales. Entre 1947 y 1949 estudió en el Teatro Experimental de Caracas y posteriormente hizo un curso de Dirección en Nueva York. A los 19 años trabajó como asistente de Dirección en las películas *Seis meses de vida y Luz en el Páramo*. A los 22 años trabajaba en Radio Caracas Televisión y ya hacía teatro con Juana Sujo, actriz y maestra de gran importancia para el desarrollo del teatro venezolano, quien junto a Alberto de Paz y Mateos fueron precursores del teatro moderno en Venezuela.

En las noches, Román recorría los bares en compañía de amigos de diversos mundos, recuerda al boxeador Sony León, quien le llamaba Caín Adolescente, nombre que Chalbaud le colocó a una de sus obras más relevantes. Charlaba con las mesoneras, se interesaba en sus historias de vida, en su sabiduría popular y en sus experiencias. De aquí parecen surgir sus creaciones posteriores con personajes del submundo urbano, desclasados del bar, prostíbulos o de los barrios caraqueños, donde la gente vive en ranchos, hacinada, sin agua y roba la luz. Es este un mundo donde no se tiene más que lo indispensable para subsistir y, aún eso, es propiedad común, allí lo único propio es la vida interior, los sueños, los anhelos de cada quien.

De lo que vivió, escuchó y vio, así como de lo que leía en el periódico se fue llenando su mente y cuando escribe, vacía en sus historias una mezcla fragmentaria de recuerdos, imaginación y deseos de hacer justicia social a través de la palabra inteligente de sus personajes.

Por estas razones, no es difícil expresar que su obra dramática está ligada a la vida de la ciudad: la dictadura, el advenimiento de la democracia, la Revolución cubana y su influencia en las guerrillas urbanas de Caracas, la corrupción de los setenta, el éxito de la televisión, el teatro y el nacimiento del cine venezolano, como lo expresa el dramaturgo en la referida entrevista

RECONOCIMIENTOS

Ha merecido múltiples reconocimientos tanto su obra como su trayectoria, entre los cuales se cuentan: en 1965 fue Presidente del Instituto Latinoamericano de Teatro, ILAT –UNESCO; en 1984 recibe el Premio Nacional de Teatro y en 1990 el Premio Nacional de Cine; fue condecorado con la Orden Andrés Bello en su Primera Clase y con la Orden al Mérito, Primera Clase. Sus películas han sido exhibidas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la Universidad Autónoma de México y en la Filmoteca Española, entre otros lugares. Ganó el

Goleen Sun al mejor film por *Pandemonium, la capital del infierno* (1997) en el Festival Internacional de Cine Latinoamericano, en Biarritz, en 1997; Premio de Oro India Catalina al mejor film por *El Pez que fuma* (1977) en el Festival de cine de Cartagena, en 1979; el Tercer Premio Coral por *Pandemonium, la capital del infierno* (1997) en el Festival de cine de la Havana, en 1997; el premio Glauber Rocha por *El Caracazo* (2005) en el Festival de cine de la Havana, en 2005 y en el Festival Latin-American Cinema, Trieste 2006, ganó el Premio Especial del Jurado por *El Caracazo*, (2005).

Fue nominado al Premio de Oro por *La Quema de Judas* (1974) en el Moscow International Film Festival, en 1975 y al Golden Seashell por *Pandemonium, la capital del infierno* (1997) en el Festival internacional de cine de San Sebastián, en 1997.

Su película *El Carachazo*, según Edgardo Moreno Uribe (2006) obtuvo reconocimientos en los siguientes Festivales y premios: XXVII Festival Estival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, del 6 al 16 diciembre 2005, concurso Latinoamericano; Premio Glauber Rocha de la prensa IX Festival Internacional de Cine de Punta del Este, Uruguay, del 4 al 11 de febrero 2006, participación oficial; 46° Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena, Colombia, del 3 al 10 de marzo 2006, participación oficial; 4to. Mercado de Cine Iberoamericano en Guadalajara, Film Market, México, del 24 al 29 de marzo 2006; 17emes. Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse. Francia, del 17 al 26 de marzo 2005, participación oficial; 9° Festival de Málaga, España, del 17 al 25 de marzo del 2006, Selección oficial; 7° Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria 2006, España, del 24 de marzo al 1° de abril de 2006, selección oficial; X Festival de Cine Latinoamericano de Ottawa, Canadá, del 31 de marzo al 1° de abril de 2006; Sexta edición Mercadoc, Málaga, España, del 26 al 29 de abril del 2006, selección oficial; Cinesul 2006. 11° Festival Ibero-Americano de Cinema e Video. Centro Cultural Banco de Brasil y en el Espacio Cultural de los Correos, Río de Janeiro, Brasil, del 14 al 25 de junio 2006; IV Festival de Cine Latinoamericano en Polonia, Varsovia, Polonia, del 14 al 25 de junio de 2006; 34º Festival de Gramado. Cinema Brasileiro e Latino. Gramado, Brasil, del 14 al 19 de agosto de 2006, Chalbaud fue invitado como jurado del festival; VIII Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, del 17 al 26 de agosto 2006; Latinbeat! 2006. Latin America Cinema. Film Society of Lincoln Center, New York, USA, del 8 al 24 de septiembre de 2006; II Festival de Cine Latinoamericano, San José, Costa Rica, septiembre de 2006; 54 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España, del 21 al 30 de septiembre de 2006, Chalbaud fue invitado como presidente del jurado del Premio Horizontes, exhibición de *El Caracazo*, con foro; X Miami Latin Film Festival, Florida, Estados Unidos de América, del 2 al 11 de octubre de

2006; 6th Films From the South Festival, Oslo, Noruega, del 5 al 15 de octubre de 2006; 15° Festival Internacional de Cine de Paraguay, un aniversario animado, Asunción, Paraguay, del 5 al 26 de octubre de 2006, en competencia; II Muestra de Cine Iberoamericano, Puerto Rico, del 12 al 18 de octubre de 2006; III Muestra Internacional de Cine de Santo Domingo, República Dominicana, del 18 al 29 de octubre de 2006; IV Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud, Quito, Ecuador, del 19 al

29 de octubre de 2006; V Festival de Cine de Montevideo, Uruguay, del 20 al 29 de octubre de 2006; XXI Festival del Cinema Latinoamericano de Trieste, Italia, del 21 al 29 de octubre de 2006, en competencia; 13rd. Kolkata Film Festival, Calcuta, India, del 10 al 17 noviembre de 2006; Festival de Cine Latinoamericano y Español, Seoul Art Cinema, Seúl, Corea del Sur, del 10 al 16 de noviembre de 2006.

Presentaciones en exhibiciones especiales: Muestra en el Instituto Cervantes de Praga, República Checa. 18 de abril de 2006; Homenaje a Román Chalbaud en el Festival Internazionale del Cinema d'Arte - 5° edition, Bergamo, Italia, del 23 de junio al 1° julio de 2006.

Presentaciones en exhibiciones nacionales y Premios: VIII edición del Cortometraje Nacional Manuel Trujillo Duran. Maracaibo, Zulia, Venezuela, del 25 al 28 de enero de 2006. Exhibición especial; Premio Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (Anac) Caracas 2006; Premio Ministerio de la Cultura, Caracas, como Mejor Producción Cinematográfica del 2005.

LA OBRA DRAMÁTICA DE ROMÁN CHALBAUD

Venciclopedia, La enciclopedia de Venezuela. (Román Chalbaud, 11-8-2008), ofrece una excelente referencia de sus obras ordenadas cronológicamente, a saber: **Teatro**.

- * 1950: *Los adolescentes*.
- * 1953: *Los Adolescentes*
- * 1953: *Muros horizontales*
- * 1955: *Caín Adolescente*
- * 1958: *Réquiem para un eclipse*
- * 1961: *Sagrado y obsceno*
- * 1961: *Cantata para Chirinos*
- * 1962: *Café y orquídeas*
- * 1962: *Triángulo*
- * 1964: *La quema de Judas*
- * 1967: *Los ángeles terribles*
- * 1968: *El nuevo rico*
- * 1968: *El pez que fuma*
- * 1977: *Ratón en ferretería*
- * 1980: *La cigarra y la hormiga*
- * 1981: *Todo bicho de uña*

- * 1992: *Vesícula de nácar*
- * 1993: *La magnolia inválida*
- * 1996: *Reina pepeada*
- * 1998: *Preguntas*
- * 2000: *Los espíritus animales*

Filmografía

- * 1958: *Caín adolescente* B/N, 35mm, 102 min. Lm. ficc.
- * 1963: *Cuentos para mayores* B/N, 35mm, 100 min. Lm. ficc.
- * 1971: *Chévere o La victoria de Wellington* Color, 16mm, 20min. Cm. ficc.
- * 1972: *Cuando quiero llorar no lloro* Lm. ficc. (Guiónista) * 1974: *La quema de Judas* Color, 35mm, 98min. Lm. ficc.
- * 1976: *Sagrado y obsceno* Color, 35mm, 95min. Lm. ficc.
- * 1977: *El pez que fuma* Color, 35mm, 115min. Lm. doc.
- * 1978: *Carmen, la que contaba 16 años* Color, 35mm, 102min. Lm. ficc.
- * 1978: *El rebaño de los ángeles* Color, 35mm, 90min. Lm. ficc. * 1979: *Bodas de papel* Color, 35mm, 95min. Cm. ficc. (Cinematógrafo) * 1982: *Cangrejo* Color, 35mm, 90min. Lm. ficc.
- * 1983: *La gata borracha* Color, 35mm, 90min. Lm. ficc.
- * 1984: *Cangrejo II* Color, 35mm, 92min. Lm. ficc.
- * 1985: *Ratón de ferretería* Color, 35mm, 90min. Lm. ficc.
- * 1986: *Manón* Color, 35mm, 112min. Lm. ficc.
- * 1987: *La oveja negra* Color, 35mm, 95min. Lm. ficc.
- * 1990: *Cuchillos de fuego* Color, 35mm, 90min. Lm. ficc.
- * 1990: *El corazón de las tinieblas* Lm. ficc.
- * 1997: *Pandemónium, la capital del infierno* Color, 35mm, 90min. Lm. ficc.
- * 2005: *El Caracazo* Color, 35mm, 110 min. Lm. ficc.

Novelas en televisión.

- * 1971: *Barbara* Dram. TV
- * 1972: *Sacrificio de mujer* Dram. TV
- * 1972: *La Doña* Dram. TV
- * 1979: *La Comadre* Dram. TV (guión) * 1991: *Joseph Conrad* TV. dc.
- * 1996: *El Perdón de los pecados* Dram. TV
- * 2000: *Amantes de Luna Llena* Dram. TV
- * 2001: *Guerra de mujeres* Dram. TV
- * 2002: *Las González* Dram. TV

CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE ROMÁN CHALBAUD

La obra de Chalbaud construye su espacio-tiempo dramático con códigos que pasan por el propio personaje, quien abre su espacio interno al lector/espectador mientras que las anotaciones y

descripciones refieren un espacio generalmente cerrado; los objetos denotan la condición socioeconómica y cultural de los habitantes de ese lugar, su presencia le confiere carácter, matices e intensidad al espacio, evocan e interactúan con el lector/espectador y con su reservorio de imágenes.

Entre los códigos de construcción del espacio dramático se pueden contar la escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, accesorios, pelucas, peinados, gestos, música, sonido, luz, palabra narrada y dialogada. Chalbaud activa aquellos códigos que están más estrictamente vinculados con el espacio dramático, pero conviene recordar que su creación es significativa como dramaturgo y como Director, y que su manejo del espacio de representación es de largo alcance, por lo que el espacio de representación está definido claramente no sólo en las didascalias sino también en los diálogos.

Es importante apuntar que siendo poeta, su modo de construir las imágenes con palabras penetra a quien se asoma a esos mundos de ficción creados por sumatoria de partículas reales y virtuales, ficcionados, teatralizados, puestos allí en ese otro lugar, que se erige en más real que el espacio-tiempo concreto al cual podría referirse pero que no nombra y con ello universaliza su puesta en escena.

Sus personajes se mueven en un mundo que les es indispensable para vivir y, del mismo modo que en la vida real, a los seres a quienes reinventa todo les es común o ajeno, pero les pertenece hasta el punto de re-significar su existencia y por lo tanto el espacio cobra vida en la medida que los personajes actúan y los personajes adquieren su verdadera dimensión en ese lugar y con esos objetos. Se contienen a sí mismos, siendo este un fenómeno existencial eterno.

La suspensión voluntaria de las coordenadas espacio-temporales reales, hace que la lectura de su obra sea posible más allá del contexto local, convirtiéndose en una imagen especular de cualquier grupo social marginado por el sistema imperante, sea cual fuere.

Ese mundo otro, donde se suceden situaciones dramáticas límites es posible en cualquier parte, Chalbaud ha caminado por el sendero del medio para no lastimarlo, para no cargarlo de localismos o costumbrismos sino de ideas brillantes, que denuncian sin sermón. Eclosiona del imaginario individual y colectivo en el más amplio sentido e incluso trabaja con dos o más niveles de referencia; los nombres, por ejemplo, tienen significado, algunos remiten a las creencias religiosas venezolana, católica pero sincrética, heterogénea, donde se mezclan santos con héroes patrios, leyendas y mitos; otros nombres, como el de Papa Upa, más bien son localismos, modos de señalar una manera de ser o una posición dentro de la jerarquía intrínseca en el microuniverso donde se desenvuelven los personajes, en este caso Papa Upa se refiere al que manda, al más fuerte y quizás el que tiene más atractivo entre las mujeres, es una suerte de macho dominante, esto de alguna manera le confiere al personaje roles. Muy a pesar de lo cual, la obra sigue vigente en cualquier ámbito, sobre todo en el de la ficción, que es al que pertenece.

La música es uno de los códigos más presentes en la obra de Chalbaud, de boleros y canciones populares que hablan de amores imposibles está llena la obra aún en el caso de que esta no se escuche, el contenido de las canciones, la situación dramática está allí presente, al igual que la telenovela. Lo cursi, el kitch, la ignorancia y la transgresión se contraponen al romántico sueño de los personajes buenos, puros, angelicales, viviendo del anhelo de llegar a ser, jugando con una vida que en el fondo no les pertenece pues el medio se los tragará de alguna manera, es la tragedia de la naturaleza y de la sociedad que Román Chalbaud enfrenta como Dramaturgo.

La evolución de la obra dramática no está en los estratos sociales, ni siquiera en la construcción del personaje o del espacio, está más en la pérdida de la esperanza, a medida que el autor vive y toma experiencia, profundiza en la desesperanza, tema aún más difícil de tratar.

SU OBRA TEATRAL

En cuanto dramaturgo y director, Chalbaud ha marcado la historia del teatro moderno en Venezuela, la relación de su obra con la vida política del país fue estudiada en 1996 por la Dra. Carmen Montes, quien ha publicado un artículo en el que va desde los años 1942-43 con la economía petrolera y los cambios que esta trajo al comportamiento del venezolano para comenzar a analizar los vínculos de la vida nacional y la obra de Chalbaud desde 1955, haciendo un paneo genérico de sus espacios dramáticos y desarrollo de personajes con énfasis en la crítica social la mezcla de costumbres y creencias de los personajes e incluso señala la deuda que tiene el autor con la telenovela y el bolero, por lo que de acuerdo a ella, él crea escenas de amor cursis.

Se hace solidaria con la clasificación de Marita King y la cita:

Marita King distingue tres etapas en la dramaturgia de Román Chalbaud; una primera a la que denomina "poética y optimista", que abarca desde su primera obra hasta *Café y orquídeas* (1962); una segunda "mágica y pesimista", que comienza con *La quema de Judas* (1964) y termina con *El pez que fuma* (1968); y una tercera etapa "revolucionaria" compuesta por el resto de su producción [Cfr. KING 1985:159-162]. Estamos de acuerdo con ella en la estructuración de las etapas, pues se observa una diferencia en la búsqueda de sus personajes y cómo la solución de estos ante el entorno diverge".

Luego hará su propio análisis de las obras contenidas en dichos períodos, señalando que en el primero el autor deja entrever la ilusión por los cambios que se están sucediendo y la posibilidad de una mejor vida para los inmigrantes del campo a la ciudad; para las obras que considera del segundo período afirma que los personajes ya se enfrentan a la imposibilidad de salir de su precaria situación y comienzan a padecer de desesperanza; acerca de las obras de la tercera etapa, que emparenta con las de Isaac Chocrón, diciendo que se centran en el individuo y su incertidumbre de enfrentarse con la vida:

Román Chalbaud no ha inventado otra Venezuela en su teatro, lo que hizo fue desenmascarar, arrancó el suburbio de la ignorancia. Ello permitía al público fundar una nueva realidad completa, formada por la oficialista petrodólar y por la de los desheredados. El dramaturgo invitó a mirar de frente la corrupción, la violencia, la confusión de valores, la anarquía y el caos que sacudían al país, mientras que sus

habitantes se debatían en encontrar un espacio dentro de este maremagnum, todo ello unido al resto de la problemática del hombre contemporáneo, con su aislamiento, sus relaciones amorosas, la sexualidad y las relaciones interpersonales (pp. 165).

final, sostiene que Chalbaud ha fijado una posición crítica frente a los cambios sociales y ha apostado por una Venezuela real que a partir del caos logrará un cambio positivo. Por su parte, Leonardo Azparren Giménez, crítico de teatro, escribe el texto *Román Chalbaud: El realismo crítico en el teatro venezolano de los sesenta* (1992). Azparren, una vez ubicado históricamente en el período de transición de la dictadura

ejzimenista a la democracia, se dedica al análisis transversal de la escritura dramática chalboudiana sin dejar de encuadrar la obra en los períodos de cambio del país. Sostiene que la obra de Chalbaud está enmarcada en el realismo crítico, en estrecha relación con los procesos sociales. Para este crítico el mérito consiste en la teatralización de la marginalidad oculta hasta entonces y en reivindicación de ese grupo social que sufre sin proponérselo la sectarización y el abandono.

Plantea que no hubo una dramaturgia precedente que encarase con tanta fuerza los valores institucionalizados desde la diversidad de la marginalidad urbana, donde seres de toda ralea circundan y sobreviven,

La consistencia de la visión dramática de Chalbaud la encontramos en la estructura profunda del discurso. Sus personajes construyen un universo social propio opuesto y enfrentado al mundo social general del que son marginados, incluso sin deseos de reinsertarse en él. Son seres alienados en su esencia histórica, porque las circunstancias sociales les niegan la posibilidad de la conciliación. Este aspecto provoca una de las rupturas más radicales. La acción y los personajes no discurren movidos por un discurso ideológico explícito y reiterado; en su actualidad y en sus relaciones viven en conflicto. Su espacio social no es un telón de fondo; es un ámbito material que les compete y afecta. Sus vidas son implacables, materialistas y feroces; de ahí que enfrenten la necesidad de construir relaciones sociales con normas y valores morales al margen del orden institucional, creando para sí un orden paralelo, marginal y enfrentado al resto de la sociedad (pp. 144).

Entre otras virtudes, su texto ofrece una síntesis de cada obra que permite a quien no la conoce hacerse una idea general de ella y profundizar en su estudio, si es de su interés.

Entre las numerosas tesis de grado que versan sobre la obra de Chalbaud, se pueden citar, por ejemplo: *Del espacio dramático al espacio poético: tres obras de Román Chalbaud (Sagrado y Obsceno, Los ángeles terribles y El pez que fuma)*, que trata la transformación del espacio y agrupa las obras por el modo como se eran dichas transformaciones, desde los personajes hasta los objetos. Plantea que los espacios se transforman de cerrados a abiertos, a partir del diálogo, de la relación con el tiempo y con los objetos. Dice la autora (Brea, 2001, p. 93). que el espacio concreto se transforma en un espacio virtual, que imaginariamente describe el contenido poético de los espacios que proponen el interior de los personajes, a pesar de que sólo sean imaginados. Hay un juego interesante entre los diversos conceptos de espacio que describe Brea.

En *Román Chalbaud: dimensión religiosa y universo objetual. Dramaturgia de una especialidad marginal* de Guiomar Acuña, estudia *Caín Adolescente, La Quema de Judas y Los ángeles*

terribles. Centra su análisis de las obras en el lugar de los acontecimientos y en los objetos con los que interactúa en lector/espectador, sostiene que el espacio tiene un papel preponderante en las obras analizadas y que este más los objetos definen al personaje y casi su destino último.

El pez que fuma de Román Chalbaud: relaciones de poder en una micro sociedad de Jesús A. González, intenta un análisis más sociológico que espacial, si bien está implícito el espacio porque el burdel que le da nombre a la pieza es la geografía de esa microsociedad donde se lucha por sobrevivir y por dominar, como en toda sociedad, incluso animal.

En general los análisis y las sinopsis más difundidas son las de las películas, por lo que se recomienda visitar la página web de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, pues muchas de sus películas son adaptaciones de sus obras de teatro.

La idea de ejemplificar este texto con algunas tesis de grado es con el fin de advertir que el autor estudiado es clave para la academia, que por una parte ha llegado a las masas a quienes pretende reivindicar y, por otro, a los estudiantes y profesores de teatro, lo que es un indicador de su relevancia a nivel nacional

La significación e importancia de Chalbaud en el teatro, cine y televisión venezolana no tiene discusión y su obra hizo que mucha gente reflexionase al respecto de esa capa social que al margen de todo sobrevivió y creció desgraciadamente a pesar de las riquezas cada vez mayores del país. El éxito de todas sus obras se pudo medir en las taquillas, las reposiciones, la recepción nacional e internacional de sus películas, muchas de ellas, como ya se dijo, basadas en sus obras dramáticas; la significación histórica del hombre de la escena ha sido mayúscula por cuanto se atrevió a descubrir una realidad que crecía y sigue creciendo cada día, con el agravante de que hay mayor violencia y fiereza en esa clase que a propósito de sus novelas y películas pudo inclusive reconocerse y justificarse frente al Sistema que le marginó del progreso y el conocimiento.

En la actualidad y, a pesar del éxito obtenido con el *Caracazo* fuera del país, sus obras de teatro han quedado atrás, hoy día se le conoce más como director, sin embargo al dramaturgo Román Chalbaud se le reconoce y estudia, sobre todo en la academia. Muchas tesis de grado se han escrito acerca de su obra, muchas páginas de críticos venezolanos le honran y sus detractores más bien se centran en sus convicciones políticas que en la obra dramática por lo que se percibe claramente que como intelectual ha dado la talla.

Referencias bibliográficas

Acuña de Gomero, Giomar (2002). Román Chaulbaud: dimensión religiosa y universo objetual.

Dramaturgia de una especialidad marginal. Tesis de grado. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Artes.

Azparren Giménez, Leonardo (1992). *El realismo en el Nuevo Teatro Venezolano*. Monte Ávila Editores. Caracas.

Brea Herrera Silvia Margarita (2001). Del espacio dramático al espacio poético: tres obras de Román Chalbaud (Sagrado y Obsceno, Los ángeles terribles y El pez que fuma). Tesis de grado Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Artes.

Chabaud, Román (1991). *Teatro I: Caín adolescente, Réquiem para un eclipse, Sagrado y Obsceno*. Caracas. Monte Ávila Editores.

----- (1992). *Teatro II. La quema de Judas, Los ángeles terribles, El pez que fuma*. Caracas. Monte Ávila Editores.

----- (1993). *Teatro III. Ratón en ferretería, La cigarra y la hormiga, todo bicho de uña*. Caracas. Monte Ávila Editores.

González Pérez, Jesús Alberto (2007). *El pez que fuma de Román Chalbaud: relaciones de poder en una micro sociedad*. Tesis de grado. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Artes.

Márquez Montes, Carmen (1996). "Román Chalbaud o La otra Venezuela". Revista *Conjunto* (Cuba) N° 101. Re-editado por Aporrea.org y Red Bolivariana. Fecha de consulta: septiembre 9, 2008. En: <http://www.aporrea.org/actualidad/a4197.html> **De la web.**

Portal del cine latinoamericano y caribeño. Fundación del nuevo cine latinoamericano.
<http://www.cinelatinoamericano.org/index.aspx>

Román Chalbaud. (2008, agosto 11). Venciclopedia, La enciclopedia de Venezuela. Tomado 20:44, septiembre 12, 2008 de

http://venciclopedia.com/index.php?title=Rom%C3%A1n_Chalbaud&oldid=34236.

Román Chalbaud. (2008, 8 de agosto). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 20:33, septiembre 11, 2008.

http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rom%C3%A1n_Chalbaud&oldid=19305395.

Los aplausos persiguen a Román Chalbaud (2006, diciembre 28). *El Espectador, Artes escénicas y literatura venezolanas /Informaciones y críticas /E. A. Moreno-Urbe. 50 años de cine*. Tomado el 11 de septiembre, 2008. <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2006/12/los-aplausos-persiguen-romnchalbaud.html>.

Román Chalbaud (2008). «He vivido todas las Caracas». Milagros Socorro (1997). Fecha de consulta: 20:45, septiembre 11, 2008. <http://www.analitica.com/bitblío/msocorro/chalbaud.asp>

CHOCRÓN SERFATY, ISAAC (1930-2011)

Orlando Rodríguez B.

INTRODUCCIÓN

Economista y dramaturgo nacido en Maracay, Estado Aragua, considerado un de los más sofisticados en su estilo y factura dramática. Sus actividades literarias se inician con la novela *Pasajes* (1956), aunque luego de esta experiencia se dedicará a escribir teatro, sin abandonar del todo la novela. Chocrón pertenece al grupo de dramaturgos que se incorporan en el Primer festival de teatro venezolano, en 1959, que es el momento de la renovación del teatro contemporáneo venezolano, en que se incorporan las tendencias modernas universales de la escena en el país. Luego, pasará un año en Inglaterra en donde se compenetra de las últimas tendencias estéticas europeas, interesándole especialmente lo existencial y el absurdo, buscando un teatro que exprese de alguna forma la angustia humana, como se verá al analizar algunas de sus obras. Con esta perspectiva en mente su teatro ahora se volcará inicialmente hacia la experimentación con el teatro del absurdo y, luego, en obras más de contenido en que explorará la condición humana, en un intento por mostrar la problemática del ser humano desde diferentes perspectivas.

En su trayectoria dramática es posible distinguir varias etapas. En su primera etapa, entre los años 1959 y 1970, con obras en que abordan al individuo y su entorno social, sobresaliendo el problema de la familia judía en el país, algunas son de corte experimental, adopta el teatro del absurdo. Aquí se encuentran obras como *Mónica y el florentino* (1959), *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), *El quinto infierno* (1961), que introduce la temática del emigrante judío y que no abandonará, por cuanto esto constituye parte de su propia vida; *A propósito del triángulo* (1962), junto a Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas; *Animales feroces* (1963), también sobre el tema judío en términos de la soledad y el desarraigo, primera vez que toca un tema autobiográfico, Premio del Ateneo de Caracas en 1963; *Asia y el lejano oriente* (1965), premio de la crítica en 1966 que relata la alegoría de la venta de un país por sus propios habitantes, considerada su primera obra mayor, de gran proyección internacional; *Tric-trac* (1967), también experimental del absurdo, en donde plantea un juego plural de deseos y experiencias sobre un país no determinado, como un mercado libre permanente, según el autor es gemela de *Asia*; *OK* (1968) es como una continuación de *Animales* cristalizando su búsqueda y en donde propone que a través del conflicto familiar observar los

problemas de la existencia del hombre contemporáneo acerca de la soledad y el desarraigo, tema que en sus mejores piezas reelaborará; y *Alfabeto para analfabetos*, estrenada en 1973, también centrado en el juego semántico y de símbolos impenetrables, la cual a partir de la letra S se centra en temas religiosos y de origen judío, obra que cierra este primer período.

En su segundo período, entre 1970 y 1990, con obras consideradas mayores, retoma algunos de estos temas ya planteados pero con mayor profundidad. En esta etapa sus obras tratan la realidad venezolana en forma indirecta dando paso al protagonista que ahora será el “yo” individual y a la

temática de las relaciones humanas. En esta etapa será cuando la obra de Chocrón ha sido conocida y representada fuera de su país, en países como Colombia, Uruguay, España, Estados Unidos y otros lugares.

Aquí se encuentran sus obras *La revolución*, estrenada en 1970 y publicada en 1972, que presenta bajo la forma de una parodia grotesca, la crisis ética y moral de un par de homosexuales que presentan un show de cabaret, cuya metáfora muestra la crisis el país que pie un cambio, considerada una de sus mejores obras; *La pereza domina a Timbuctú*, un acto, forma parte de *Los pecados capitales*, escrita junto a seis otros dramaturgos; *La máxima felicidad*, estrenada y publicada en 1974, retoma el tema ontológico de la familia, proponiendo la importancia de tener una familia escogida (sus amigos y cercanos), versus la familia heredada, dicotomía que no resuelve este última caso y que deja el interés por una relación del tipo “menage a trois”, de donde proviene su título, tema ya ensayado en *Okey* y en *La revolución*; *El acompañante*, estrenada y publicada en 1978, Premio municipal de y Premio Juan Sujo al autor, en la cual una soprano aislada en su casa explora el tema de la soledad; *Mesopotamia* estrenada y publicada en 1978, retoma aspectos bíblicos y familiares para mostrar la impersonalidad que remite al hombre de siempre, a la ética como factor fundamental de la vida y al tiempo en su fluir sin término; *Simón*, estrenada en 1980 y publicada en 1983, se acerca a la historia, tomando la figura de Bolívar y sus amigos frente a su responsabilidad por la libertad del hombre; *Clipper*, estrenada y publicada en 1987, Premio Municipal y Premio Juan Sujo al autor, remite nuevamente al ámbito de la emigración judía y continúa el drama expuesta en *Animales*.

En los años noventa estrenará *Solimán el magnífico* (1991), que recrea la realidad social aunque también se relaciona con la tradición judía; *Escrito y sellado* (1993), sobre el sida, en donde por primera vez su obra muestra aspectos de su propia vida en forma serena y templada, con una profunda reflexión sobre la vida y, especialmente, sobre la muerte, tema que apasiona al autor y que marca la transición hacia su siguiente etapa. Es esta la obra de transición hacia su tercer período, a partir de 1995, en que sus obras se hacen más personales, retoma temas anteriores pero con una profunda reflexión existencial, lo que marcará el cenit de su carrera. Aquí se encuentran las obras *Uno Reyes Uno* (1996), en donde nuevamente explora el mundo judío, esta vez a través de personajes bíblicos centrado en el Rey David, especie de alegoría sobre la amistad, con técnica muy madura; *Top dance* (1999), obra que culmina el tema de la familia heredada y que cierra también su ciclo autobiográfico y de la cultura judía; y *Los navegados* (2006), su última obra conocida.

En el área de la narrativa su obra está constituida por los ya mencionados relatos de *Pasaje* (1956), *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene* (1970), *Pájaro de mar por tierra* (1972), *Rómpase en*

caso e incendio (1975), *50 vacas gordas* (1980) y *Toda una dama* (1988). Igualmente, en ensayo se pueden mencionar *El nuevo teatro venezolano* (1966), *Tendencias del teatro contemporáneo* (1968), *Tres fecha claves del teatro venezolano* (1981), Coordinador de las obras *Nueva crítica de teatro venezolano* (1981) y *Teatro venezolano* (Antología de 3 volúmenes, 1981), *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano* (1984), y *El teatro de Sam Shepard* (1991), obras generales e innumerables artículos sobre teatro universal y venezolano. En su trayectoria teatral también es importante destacar que uno de los fundadores de El Nuevo Grupo

967-1987) junto con Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas, entre otros amigos, que con el fin de promover el teatro de texto, lo cual le permitió estrenar la mayor parte de su obra. Igualmente, fue fundador y primer Director General de la Compañía Nacional de teatro (1984-1992). Recibió el Premio nacional de teatro en 1979. Profesor de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y más tarde, Director de la misma.

LOS PRINCIPALES TEMAS EN LAS OBRAS DE CHOCRÓN

Tanto el mismo Chocrón como sus principales críticos coinciden en que algunos de sus grandes temas volcados al teatro son sus aspectos biográficos, especialmente su relación con la comunidad judía, su incesante búsqueda existencial, la visión de la realidad venezolana y el juego dramático. El recorrido de estos temas por sus obras hace comprenderlas y entender estas constantes en sus piezas.

Lo autobiográfico

El tema autobiográfico se percibe desde sus inicios como escrito. En el relato *Pasaje* (1956), su primera experiencia literaria, cuenta la historia de Ismael Campos, quien luego de pasar diez años fuera de Venezuela, regresa al país desde los Estados Unidos. En su regreso aparecen sus aprehensiones sobre cómo será recibido en el seno de su familia de origen judío. Estas son las iniciales del dramaturgo, quien fue enviado por su padre a estudiar economía a Estados Unidos en donde permaneció por diez años y luego reunirse con su familia en Caracas. Igualmente, se puede señalar con *Animales feroces* (1963), *Clipper* (1987) y *Escrito y sellado* (1993), aunque de distintas etapas de su producción pero en donde estas constantes se mantienen: familia de origen judío, conflictiva en su adaptación, en donde el autor de alguna manera, plantea la lucha entre sus personajes principales por irrumpir del cerco familiar cerrado que lo oprime y poder realizarse como individuo con sus propias ideas. En todas estas obras Chocrón reconoce muy directamente su relación biográfica.

Animales feroces, obra en que el autor comienza a utilizar su estructura de dos partes, comienza cuando sus personajes principales regresan luego de sepultar a Ismael, un familiar, y esto es lo que da pie, en dieciocho escenas múltiples, a una intensa discusión sobre las relaciones de la familia Orense. Entre estas están las carencias afectivas, la presión de padres patriarcas y los riesgos de tratar de constituir una familia judía modelo que ha frustrado a sus hijos Sara, David y Sol. Ismael era el hijo que Sol abandonó para librarse de un matrimonio impuesto y a quien sin embargo trató igualmente de imponerle sus propias presiones familiares y exigiéndole el amor maternal que cree

debe guardar. Eso causa su suicidio y este hecho es el que inicia la búsqueda en el pasado de una explicación a sus propios infortunios. La obra se cierra en sí misma, describe un círculo de reincidencia y todos continúan su vida como antes, como siempre, sin explicarse nada, bajando sus cabezas. Aunque la convivencia es difícil, su forma de adoptarla los encierra en sí mismos y los enfrenta a su entorno.

En *Clipper*, obra de su etapa más madura, su reflexión se da en forma más meditada y comprensiva, mirando a la familia desde la perspectiva del tiempo que ha transcurrido y en donde

plantea una cierta reconciliación con su familia heredada. En esta obra, su protagonista es Jacobo, profesor universitario que dicta cátedra sobre Shakespeare, quien en espera de un cielo recuerda el momento en que fue enviado a la academia militar de Bordentown, en el Edo. de New Jersey (EEUU). La obra rememora la muerte de su padre y de Titonga, prima muy apegada al autor.

En *Escrito y sellado*, también de su segunda etapa, también es una obra en dos partes, ocho escenas, que trata sobre la vida de un profesor venezolano, especialista en Shakespeare, Saúl, que llega invitado a la universidad de Albuquerque, en Estados Unidos, en donde encuentra a Miguel, antiguo amigo quien fuera actor y ahora ejerce de sacerdote. En su conversación aparece la pregunta clave de la historia: ¿por qué están allá? Saúl lamenta la muerte de su querido amigo y compañero Luis, y a Miguel, la reclusión clerical. Pero cuando Saúl le comenta la enfermedad que tenía Luis, Miguel también le confiesa que padece lo mismo. Esta enfermedad que nunca se identifica (aunque ya en 1993 el tema del sida ya era ampliamente discutido) es el punto que libera la acción dramática de la obra que se deslizará en forma muy literal en dos dimensiones, la de Saúl, por trata de supera lo de Luis y la de Miguel que se consuela de la suya. Huelga decir que tras estos complejos temas se encuentra también subyacente otro de los grandes temas que le concentrarían especialmente a finales de su segunda etapa, cual el la muerte y, en general, el del existencialismo.

Lo existencial

Del mismo modo, desde sus primeras obras, va emergiendo el tema del existencialismo, expresando como señala Carmen Márquez (2000), “la experiencia individual como la libertad” (p. 37), y otros derivados de la corriente filosófica existencial de Kierkegaard, Heidegger, Sartre o Camus, vale decir, formularse las preguntas típicas esta corriente: ¿qué he hecho?, el compromiso humano, la posibilidad del ser humano para elegir con plena libertad sobre las posibilidades que le brinda su ambiente.

En su primera obra, *Mónica y el florentino*, fue llevada a escena en el festival antes mencionado, comedia rosa, fina, circulan personajes de diferentes procedencias, dando la idea de que se está en un mundo de paso y en el cual la comunicación es difícil, ideas éstas que corresponden a una de las constantes que mantendrá su teatro. Adán Martes exige a Mónica una toma de decisión en torno a su relación con el florentino si es que en realidad lo ama y que esto es su voluntad de vida. En *Amoroso*, entra el enfoque en los cambios que va experimentando el ser humano a través del tiempo, en su comportamiento y conducta, cambios que producen ansiedad y desazón, agravados en

el transcurrir del tiempo vital. Y el hombre no puede escapar a estos cambios, a los que está sometido desde su nacimiento y hasta su muerte.

A propósito del triángulo, último acto de *Triángulo*, escrito con Chalbaud y Cabrujas, tiene tres personajes que remite al mundo del teatro, en donde un actor maduro, otro joven y una actriz, que habiendo alcanzado el máximo de su carrera, comienzan a inquietarse por su porvenir que advierten incierto y camino hacia la decadencia. Tres soledades y tres frustraciones se manifiestan en el transcurrir de este acto. El deterioro producido por el tiempo, las autovaluaciones de los intérpretes mayores como las ambiciones del más joven, dan margen a un análisis del comportamiento humano. *Alfabeto para analfabetos* es un divertimento, juego de palabras entre actores con ausencia total de

personajes, enlazado con el llamado teatro del absurdo, cierra la búsqueda de formas y experimentos que había definido parte de su dramaturgia. *El quinto infierno*, Betsy, la protagonista llegada al país desde los Estados Unidos con muchas ofertas debe poder tomar una decisión frente a estos requerimientos, sin escuchar a Daniel o a Miss Trudy. Igual sucede en *Animales feroces*, en donde Ismael debe intentar sobreponerse a las presiones familiares aun si ello se consigue con su muerte. Situaciones y personajes van alcanzando mayor profundidad a medida que el autor evoluciona. Mayor rigor y aplomo en el tratamiento de los temas como su elaboración se expresan en sus siguientes textos. Esta obra es una de ellas. Matrimonios impuestos que acarrearán la infelicidad de los contrayentes, desuniones, enfrentamientos violentos entre parientes, un desenlace fatal rubricando la fuerte carga dramática. Dividida en dos partes y dieciocho escenas la obra plantea en un escenario vacío –otra constante de Chocrón–, que las escenas sean “imágenes colectivas”. Se pretende que estas imágenes parezcan como un montón de fotos desordenadas, las cuales, al ir las detallando, van descubriendo ciertos aspectos que no son necesariamente idiosincrasias exclusivas de los personajes.

Estas familias desgarradas, pero convencionalmente bien constituidas, contrastarán en otras obras posteriores con las familias adquiridas, en versiones variadas como *OK* y *La Máxima felicidad*. Pero en el lapso que medió entre *Animales feroces* y las otras mencionadas, se produjo una variante formal y de contenido en dos textos sugerentes, de gran dinamismo y donde los actores-personajes en número de diez, se desdoblaron en muchos más para poder reflejar casi como instantáneas, aspectos de la realidad cotidiana.

Junto a *Animales feroces* y *Asia y el lejano Oriente* conforman una serie de obras que inquietan sobre el hombre y su condición ante un entorno que les es adverso pero al cual se cierran en sus destinos. No en vano, la obra cita al quinto infierno de Dante para hacer una crítica a la vida venezolana que siempre está pensando en el futuro sin preocuparse por el presente: “es el país del hoy, de ahora”.

En el caso de la obra *La máxima felicidad*, estas ideas han tenido una fuerte repercusión no sólo en la vida del autor, sino también en la forma de abordar el análisis de sus piezas porque es en esta obra en donde Chocrón plantea sus ideas sobre la familia, la que de acuerdo con lo escrito, bien puede ser la heredada o la elegida, tema que visto como una dualidad herencia versus posibilidad de elección, lo lleva a una de sus más caras decisiones: la ruptura con las normas de la tradición y la consecuente búsqueda de nuevos modelos que se adapten al ser en forma individual. No hay reglas a seguir. Cada quien debe tomar sus propias decisiones y enfrentar su vida. Aquí, lo que se plantea es

sustituir a la familia tradicional, la heredada por la elegida, en libertad individual. Perla, Leo y Pablo han decidido libremente compartir sus vidas en todos los sentidos. Así se conoce sus orígenes, preferencias y sus responsabilidades en casa. Ante la insatisfacción de Leo, se forma una discusión sobre la conveniencia de continuar juntos. La obra en su primera parte se centra en entender esta convivencia y, en la segunda, está dedicada explicar esta forma nueva de vida. La obra concluye cuando los personajes continúan planificando las actividades del día siguiente. Pablo, el más reflexivo del trío, explica por qué esta sería admirado: “porque la mezcla de nuestras edades, de nuestros sexos, de nuestras diversas experiencias, produce la máxima felicidad” (p. 203). Aquí se da una de sus más interesantes explicaciones sobre el tema familiar y sobre las relaciones interpersonales, anulando

de paso al protagonista porque en definitiva nada sucede en el drama, sólo se explica y reflexiona sobre este delicado tema.

El tema de Venezuela

Durante la primera época de sus obras, años sesenta, se respiraba en Venezuela un ambiente de búsqueda de la identidad y de política intensa que propiciaba la revolución, motivo por el cual sus obras que tocaban temas de la familia judía, que experimentaba con algunas técnicas de la vanguardia, de tanta confianza en la palabra, que exploraba el interior del ser, hicieron ver la obra de Chocrón como poco definida en término de los temas prevalecientes en el país. En suma, se le exigía una toma de posición y un compromiso de tipo izquierdista frente a la realidad política venezolana, la que en realidad mostraba grandes desigualdades sociales, un desaliento con la naciente democracia y en la que en todo el continente era una época de revoluciones. Así, según Márquez (p. 50-51), se le “estigmatizó como un escritor burgués”, que enfocaba “temas triviales” que le daban un sentido de “inutilidad” a su escritura y que le granjeó el rechazo a su obra. Autores contemporáneos a él como César Rengifo, sus amigos José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, así como también Gilberto Pinto y Rodolfo Santana, exploraban en forma crítica diferentes aspectos de la realidad social, política e histórica del país.

En realidad, desde este punto de vista, ninguna de las obras de estos años de Chocrón tenía ese sabor localista o de compromiso directo con alguna posición política (a pesar de que él mismo había ocupado un cargo de confianza en un gobierno democrático), ejemplos más cercanos a estas ideas como *Asia y el lejano Oriente* o *El quinto infierno* tratan sobre el país aunque en forma oblicua y no llegan a efectuar un análisis directo y detallado sobre aspectos de la realidad y su cambio ni menos muestran una toma de posición política o ideológica, lo cual lo ha destacado el autor diciendo que su propuesta sólo intentaba “salvaguardar su opción por la literatura ... sin duda todo autor tiene una idea política, pero lo expresa a través de su propia obra, sin hacer plataforma política” (Ibid., p. 53).

Sin embargo, en 1970 aparece *La revolución*, obra que por su propio nombre y época de estreno intentaba mostrar algo de lo que se le criticaba. La obra presenta a una pareja de homosexuales, de edad madura, Eloy y Gabriel, que viven de presentar un pobre e infortunado show de streap-tease que se realiza frente al público asistente a la función. La obra abre justamente cuando Gabriel invita al público a ver este espectáculo de graciosa manera. La intriga surge del desacuerdo existente entre Eloy que no acepta su condición y la oculta y, Gabriel, que por el contrario la exhibe y so lo reprocha en cada oportunidad que puede. Pieza en dos partes y plantea esta confrontación del personaje

consigo mismo y con el público. Pero el streap-tease comienza, amenizado por Gabriel que hace de presentador y animador. Eloy ha sido un actor de *varieté* que se encuentra desgastado en el final de su carrera y que por tanto le da al espectáculo un sentido de decadencia y lascividad que excusa con diálogos de fastidio su representante Eloy.

En la primera parte se hace un recuento de sus vidas personales en el pasado y de sus actividades en diversas ciudades con cierto éxito como también la forma en que se conocieron y anécdotas al estar juntos, todas referidas al tema de la homosexualidad. En la segunda parte, se concentra en sus discrepancias, quedando la sensación de que para Gabriel esta será la última presentación, por su decadencia y por la conciencia que va adquiriendo de que su vida no tiene una

razón de ser tal y como la ha vivido. Eloy, por su parte, lo refuta y se niega a aceptar la realidad. Casi en forma directa los diálogos tratan de incorporar una reflexión del espectador y por ende, una toma de posición frente a lo que exponen. Tal vez, en sus inicios ellos se complementaban, pero ahora ya son diferentes, ya no son pareja y cada cual debe asumir su propio camino en el cual la muerte, que es final del espectáculo, no queda excluída.

Desde esta obra se hace presente en las obras de Chocrón la muerte como una forma de vida, a la toma de responsabilidades de cada cual en su destino. La técnica del teatro en el teatro ayuda a lograr el efecto que se busca, así como también con el distanciamiento que produce frente al espectador. Pareciera que el autor deja como mensaje que en la sociedad actual (años setenta), la única revolución que podría existir es la del individuo consigo mismo, es una apuesta consigo mismo a la responsabilidad del individuo primero que frente a la de la sociedad, esta sería su revolución integral, sin retórica, razón por la cual se le ha considerado una obra mayor del teatro venezolano.

En *Simón*, obra en un solo acto, escrita en honor al Libertador de la patria, aunque un poco diferente, presenta la etapa de este héroe durante su vida en París, tras la muerte de su esposa María Teresa. Al igual que la obra mencionada antes, ésta también surge al calor de los años ochenta en los cuales la figura el Libertador comienza a tomar mucha significación en el país, apareciendo movimientos llamados bolivarianos que intentan tomar la figura del héroe y darle un nuevo contenido de corte socialista.

La propuesta de Chocrón fue la de presentar no al héroe, ni menos una figura mítica o totémica, sino al hombre como un ser humano que desea con sus explicables dudas, asumir un rol al que se siente llamado por la patria, para lo cual procede a hacer un juramento en el Monte Sacro con el fin de liberar a su país del colonialismo español. En términos chocronianos, sería la respuesta a una responsabilidad de vida crucial como lo fue el lograr la independencia de varios países de Latinoamérica, incluida Venezuela. Encuentro de un político con lo personal. Luego de su juramento, ante su maestro Simón Rodríguez, comenzará la leyenda del héroe.

Desde esta perspectiva, lo que se destaca en la obra es la amistad, tomando para esto la figura del su maestro Rodríguez y la relevancia que éste tuvo en la vida y en su decisión que está tomando, la que se da por las ideas modernas de Rodríguez en el sentido de confiar en la capacidad el hombre para cambiar su entorno. De hecho la acción se desarrolla entre los años 1804 y 1805, durante los últimos meses de la estadía de Bolívar en Europa., ante de volver a Venezuela y comenzar

su gesta libertadora. Es así que entre estas ideas y la decisión se va configurando una cierta ambigüedad entre estos dos Simones y, hasta cierto punto, mostrar dos personajes destacados en la historia los que por si mismo podrían ser los protagonistas de la obra.

El tema de la amistad también se da primero en *Mesopotamia*, que aunque más intimista y con cierto contenido teológico y metafísico, en donde cinco individuos con nombre bíblicos (Juan, Lucas, Mateo, Marcos y Hugo) comparten vida en forma casi comunicativa en un hogar al parecer aislado, asistidos por una sirvienta llamada Trini, quien es su única relación con la realidad externa a esta existencia cuasi religiosa, contemplativa, en la cual prevalece el tema de los límites entre la vida y la muerte, “estamos esperando la muerte”, la cual es aceptada sin ansiedad. Lo que se destaca nítidamente en esta obra tan esquemática y estática, es la amistad entre los personajes.

Durante los años noventa aparece *Solimán el Magnífico*, obra asentada libremente en la historia, para refrendar desde el ángulo de tan importante personaje, nuevamente el drama de la soledad, ahondado en un hombre y gobernante que detenta el poder omnímodo de un vasto imperio. *I Reyes I*, de similar data, en un acto, vuelve a retomar el tema de la amistad, a la manera de un canto o “idilio amistoso” que relata los días finales del Rey David y su relación con Abisag, una hermosa muchacha virgen, para que le asista como compañera. Podría ser considerada como una continuación de *Mesopotamia*, en el tratamiento de sus personajes, sin confrontación y en que ya la muerte llega porque David siempre está moribundo.

El juego dramático

El juego dramático o escénico tiene una gran trascendencia en el teatro moderno y se le relaciona con la tradición espontánea o improvisada de un juego cualquiera. Es decir, la idea lúdica implícita también implicaría lo teatral, dado que en su origen la palabra “ludus” significa juego convencional. En este sentido, ambos comparten una serie de relaciones como son la mimesis aristotélica, el conflicto (agón), bien sea en lo cómico o lo trágico, lo público, el azar (alea) dramático del teatro moderno, como el teatro del absurdo o el happening y la identificación (catarsis).

Especialmente en su primera etapa lo emplea en *El acompañante*, también en dos partes, reitera las constantes de Chocrón, utilizando sólo dos personajes enfrentados en una relación conflictual. Dos personalidades patológicas que se encuentran y rechazan en un juego lindante con lo diabólico. También en *Asia y el lejano oriente*, en un clima alegre, casi de vaudeville, con ironía, se produce un juego de formas y de contenidos dramáticos asimilados a esquemas cotidianos que invitan a la reflexión. Luego, en *Tric-trac*, su obra siguiente, ya más experimental, especie de comedia, presenta el juego escénico como elemento central de su acción. Aquí, lo clave es la palabra pura, en función de la acción dramática. Sin recursos escenográficos ni apoyo teatral, sólo un tambor, el autor va en búsqueda de lo esencial, la síntesis que devela el hecho dramático: lenguaje, gestos, actuación, cuerpo actuando, y técnica. No hay anécdota ni historia aparente, aunque la segunda parte está muy influenciada por temas religiosos y políticos. El juego de esta obra es un reto a la imaginación que conlleva preguntas con múltiples posibilidades de historia: patria, familia, política, amor, moral y otras más. Antes de *Tric-trac* las obras utilizan un diálogo intenso en donde se plantean conflictos familiares; luego, el discurso mostrará relaciones más existenciales y menos sociales que abren paso a

la noción de familia elegida, patria se ubica se ubicará más en la dimensión del desarraigo que de la historia, política será una situación poco clara y amor o moral alcanzan el nivel de duda metafísica.

En *La máxima felicidad*, la palabra será también objeto de experimentación y de búsquedas dialógicas. Los esquemas formales de *El quinto infierno* o de *Animales feroces*, son elusivos y evitan entrar en contenidos delicados, son en realidad, ejercicios en sí, provistos de estructuras dramáticas que entregan imágenes ricas y que pasa de una situación a otra. Desde *Asia* la poética chocroniana tendrá la tendencia a exacerbar la ambigüedad, a buscar rodeos y equívocos en la trama, a hacer del texto un campo de signos a ser interpretados y re-interpretados en cada representación, y pasando por *Tric-trac*, *La revolución* hasta *Alfabeto para analfabetos*, culminará esta polivalencia de su juego.

CONCLUSIONES

Una de las características que sobresale en su obra será la de tener una clara coherencia y unidad temática, junto a una búsqueda formal que lo lleva a experimentar con el realismo, absurdo, crueldad e, incluso, con elementos brechtianos. Esto desembocará en una síntesis dinámica, de tono fustigador. Sus personajes poseen personalidades complejas, conflictivas, y a veces ambiguos. Su diálogo es diáfano, muy natural, ágil, directo, cortante e ingenioso. Tiempo y lugar son imprecisos lo que ha llevado pensar a algunos críticos que es un autor que no se ha preocupado de la problemática nacional. Lo que sobresale por sobre todo es que su obra la domina una acción intensa. La crítica considera que “su temática ha tocado esencialmente comportamientos individuales, penetrando en la psicología de los personajes auscultando conductas conflictivas” (Rodríguez, 1988, vol. IV, p. 255). También se le ha considerado un “voyeur crítico” (Mandarino, 1991), que ha dado desde su particular visión audaces planteamientos con metáforas de gran teatralidad.

La síntesis de la modernidad postvanguardista de Chocrón, responde a su fe puesta en la palabra, que como él mismo ha señalado, “estrictamente escrita, disciplinada e intencionada”, sirve de vehículo para comunicar su visión de mundo. De acuerdo con Márquez (p. 27), su dramaturgia tiene una filiación directa con el realismo de finales del siglo XIX, enriquecida por la nuevas corrientes del siglo XX, con “temas, motivos y resortes dramáticos”, especialmente con el existencialismo. El ser humano da su respuesta en sus obras, es un eje central de su dramaturgia que demarca los nuevos cambios que una sociedad puede dar para tener una completa libertad y realización.

Referencias bibliográficas

Azparren, Leonardo (1994). *La máscara y la realidad*, Caracas, Fundarte.

Barrios, Alba Lía (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*, Caracas, Centro venezolano ITI-Unesco.

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

Chocrón Isaac (1981). *Teatro I*. Caracas. Monte Ávila. (2ª. Ed. en 1992). Contiene: *OK*, *La revolución* y *El acompañante*.

----- (1984). *Teatro II*. Caracas. Monte Ávila. (2ª. Ed. en 1992). Contiene: *Animales feroces*, *La máxima felicidad* y *Mesopotamia*.

----- (1987). *Teatro III*. Caracas. Monte Ávila. Contiene: *Mónica y el florentino*, *El quinto infierno* y *Amoroso o una mínima incandescencia*.

----- (1990). *Teatro IV*. Caracas. Monte Ávila. Contiene: *Asia y el lejano Oriente, Tric-trac y Alfabeto para analfabetos*.

----- (1992). *Teatro V*. Caracas. Monte Ávila. Contiene: *Simón, Clipper y Solimán el Magnífico*.

----- (1993). *Escrito y sellado*. Caracas. Centro Cultural Consolidado.

----- (1993). *A propósito del triángulo*, en: *Triángulo*. Maracaibo. Pancho el pájaro.

Mandarino, Carmen (1991). "Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento (1950-1969)", en: Barrios, Alba Lía (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*, Caracas, Centro venezolano ITI-Unesco.

Monasterios, Rubén (1989). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila.

Márquez Montes, Carmen (2000). *La dramaturgia de Isaac Chocrón*. Caracas. UCV-FHE.

Rodríguez, B. Orlando (1988). "1945-1987: la creación de un lenguaje propio", en: VVAA (1988). *Escenario de dos mundos Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid. Centro de documentación teatral. Tomo IV.

VVAA (1988). *Escenario de dos mundos Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid. Centro de documentación teatral. Tomo IV.

Vestrini, Miyó (1980). *Isaac Chocrón frente al espejo*, Caracas, Ateneo.

DOMINICI, PEDRO CÉSAR (1873-1954)

Eliecer Guevara

INTRODUCCIÓN.

Durante los años cuarenta el país junto con irse abriendo paso hacia formas modernas de gobierno, también se va integrando al resto del mundo. Los efectos que tiene la Segunda guerra mundial acrecientan estos factores. La cultura sigue bajo las líneas de un nacionalismo tradicional que va cambiando por la aparición de nuevos periódicos, revistas internacionales y por la existencia de más de veinte estaciones de radio. En este contexto el teatro también tiene cambios importantes.

En 1942 se crea la Sociedad de Amigos del Teatro (SAT), primera iniciativa de este tipo que surge después de la muerte de Gómez, con relativo éxito en su corta existencia hasta 1947. Esta sociedad ayudó al conocimiento de dramaturgos como Eloy Blanco, Víctor Manuel Rivas, Guillermo Feo Calcaño, Aquiles Certad, Luis Perazas, Ángel Fuenmayor, Manuel Rivas Lázaro y Guillermo Meneses, con lo cual se conformó un interesante ambiente teatral que perduraría hasta fines de la década del cuarenta. Aquí es donde surge la figura de Pedro César Dominici, que también se agrega a esta nueva generación que emergía, quienes junto a jóvenes actores como Fernando Gómez, Enrique Benshimol, Carmen Antillano, Margot Antillano, Carmen Corser, Enrique Vera, Berta Moncayo y Raúl Izquierdo, conformaron un ambiente escénico en el cual se desarrollaron nuevos valores, que son los que se estudiarán a continuación.

En esta investigación se explorará la experiencia teatral de este autor, se efectuará el análisis dramático en general de uno de sus dramas más relevantes como lo es *Amor rojo* (1951) y se considerará en las conclusiones la trascendencia de su obra en la escena nacional.

DOMINICI EN LA LITERATURA Y EL DRAMA.

Pedro César Dominici (1872-1954) es uno de los autores literarios más reconocidos de la llamada generación modernista. En su juventud fundó con Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl la revista **Cosmópolis**, de gran proyección artística en el país por sus ideas estéticas allegadas a las nuevas tendencias. En su obra narrativa presentará lo que Domingo Miliani (1985) denomina “el desarraigo por convicción” (p. 61), manteniendo sus constantes temáticas entre el hastío, lo cosmopolita, la melancolía finisecular y lo clásico antiguo como reacción ante el criollismo rural. Entre sus novelas se cuentan *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901), *Dyonisos* (1912), *El cóndor* (1925) y, finalmente, *Evocación* (1949), subtitulada “la novela de un amor infeliz” en la cual predomina un “tardío romanticismo nostálgico” (Ibid).

En su vida pública Dominici ocupó importantes cargos diplomáticos en Europa en donde compartió sus actividades oficiales con la literatura por casi cuarenta años. En los años cincuenta 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 el que sus seis obras conocidas han sido publicadas fuera de Venezuela y una sola llevada a escena. Sus obras se encuentran publicadas en tres volúmenes; En el primero, denominado “obras cerebrales”, se encuentran *El hombre que volvió*, drama en tres actos, el único 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.

EL DRAMA AMOR ROJO

Tal vez, el drama más impactante de Doiminici sea *Amor rojo*. Obra en nueve actos, trata sobre amor y revolución, también es exuberante en el 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 referencias 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.

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).

CONCLUSIONES

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, el cual se enfrenta a los valores de la juventud, de lo moderno. Luego, vendría la crítica de la mujer que con muchas dificultades se abre camino 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”. Además, vendría la crítica a la iglesia, por retardataria, la que se manifiesta cuando ésta ayuda 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 en el teatro venezolano.

Finalmente, vendría la crítica al devenir del movimiento revolucionario que se desenvuelve entre proclamas vacías, apetencia desmedida por el poder y traiciones, hasta culminar escindido, dejando la posibilidad y la responsabilidad de su continuidad a la mujer, a Marta, la única que parece haber sobrevivido a todas estas grietas y que mantiene aún su rebeldía de juventud.

Referencias bibliográficas

- Dominici, Pedro Cesar (1949). *Teatro Tomo Primero. El Hombre Que Volvió*. La Casa. Buenos Aires. Pellegrini Impresores.
- (1950). *Teatro Tomo Segundo. La Venus Triste, Angélica, La Jaula De Oro*. Buenos Aires. Pellegrini Impresores.
- (1951). *Teatro Tomo Tercero. Amor Rojo (El Drama De Las Multitudes)*. Buenos Aires. Pellegrini Impresores.
- 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.
- Miliani, Domingo (1985). *Tríptico cultural venezolano*. Caracas. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

FUENMAYOR, JOSÉ ÁNGEL (1883-1954)

Yelitza Ramírez

INTRODUCCIÓN

Poeta, dramaturgo, pintor, crítico de arte, fotógrafo y músico venezolano nacido en Caracas el 11 de julio de 1883, muere en su ciudad natal en 1954. Sus padres fueron: Ezequiel Fuenmayor y Quintina del Pilar Urdaneta, de la estirpe del General Urdaneta. Sus padres se trasladaron a Maracaibo a los pocos días de su nacimiento. Fue educado con severa disciplina en los colegios dirigidos por los notables pedagogos de la época Don Silvio Galvis y Don Jorge Ochoa. José Angel Fuenmayor inició estudios de filosofía y los dejó luego del primer año. Vivió por algún tiempo en Cuba, Puerto Rico y Colombia.

Escribió un gran número de comedias para el teatro, las cuales fueron estrenadas con gran éxito en los teatros de Caracas: *Gesta Magna*, drama en cuatro actos estrenada en el Teatro Caracas en 1912 por la Compañía de Evangelina Adams. Este mismo año, escribió el monólogo de Pierrot *El Adiós* y que fue estrenado en 1914 en el Teatro Caracas por la Compañía de Matilde Ruedas. *Amor de Siempre*, monólogo estrenado en el Teatro Caracas (1914); *Sol en el Alma*, comedia dramática estrenada en el Teatro Caracas en 1915 por la Compañía Mendizabal-Ros; *Los Dos* (1915) obra en tres actos. *El Primogénito*, comedia cómica estrenada en 1917 en el Teatro Calcaño por la Compañía Guinand Puértolas; *Llegará un Día*, comedia dramática estrenada en el Teatro Caracas en 1918 por la Compañía Evangelina Adams. En este mismo año se estrena la comedia en un acto *La Reliquia*, dividida en tres cuadros; En 1924 en el Teatro Calcaño estrena la comedia *El Maestro Justo*. En 1933, en el Teatro Nacional es estrenada por la Compañía de Jesús Izquierdo la comedia *Puertas Adentro*.

En 1936, *Víctimas*, fue estrenada en el Teatro Nacional por la Compañía de Teatro Venezolano. En 1942, fue representado el drama *Don José* por la Sociedad de Amigos del Teatro. Este mismo año en el Teatro Nacional la Sociedad de Amigos del Teatro estrena las comedias *Pacto de Bodas* y *El Tío Solterón*. La Sociedad de Amigos del Teatro fue creada en 1942 como un intento de organizar el teatro en la que se incorporaron los escritores más famosos de la época, sin embargo duró hasta 1946, año en que se disolvió, entre otras razones por falta de apoyo económico. La producción dramática de Ángel Fuenmayor tiene una profunda influencia del teatro español.

Fue colaborador de la prestigiosa publicación *El Cojo Ilustrado* y director de la Revista *Proshelios* en Maracaibo. Participó como crítico de arte en casi toda la prensa nacional y en algunas del exterior. Produjo también foto óleos, muy elogiados en varias exposiciones por la excelencia en la perspectiva y la originalidad del colorido.

Como artista plástico, Fuenmayor fue integrante del Círculo de Bellas Artes. Esta importante asociación artística de comienzos del siglo XX venezolano, fue integrada por jóvenes pintores,

periodistas, escritores, poetas, músicos, y otras personas vinculadas al arte. Entre los principales artistas que formaron parte de dicho grupo figuran Manuel Cabré, Leoncio Martínez, Armando Reverón, Rómulo Gallegos y Andrés Eloy Blanco.

El 28 de agosto de 1912 fue publicado en la prensa nacional el programa de dicho Círculo, exponiendo las razones de su creación, la cual se llevó a cabo el 3 de septiembre del mismo año. Los artistas plásticos que integraron el mismo fueron: Rafael Agüín, Cruz Alvarez García, Julián Alonzo, Manuel M. Betancourt, Paco Bocca, R. Blanco Vera, Pedro M. Basalo, Miguel Carabaño, Pedro Castellón, Manuel Cabré, Cristóbal Chitty, Ángel Cabré i Magriña, Cristóbal Dacovich, José Díaz, G.A. D'Empaire, Rafael E. Espejo, Leandro Fortique, Manuel E. Fernández, Jacinto Figarella, Carlos Galárraga, Pablo Wenceslao Hernández, Juan de Jesús Izquierdo, Leoncio Martínez, Antonio Edmundo Monsanto, Próspero Martínez, Nicanor Mejías, Eloy Palacios Coll, Tancredo Pimentel, Abdón Pinto, Nicolás Pimentel, Carlos Quintana, Víctor Rodríguez R., Rafael Römer, Pedro Manuel Ruiz, R. Rotundo Mendoza, A. Rengifo Arvelo, Manuel Serrano, Raúl Santana, Narciso Suárez, Francisco Sánchez, Sydney Saintsbury, Francisco Valdez, Marcelo Vidal, Pedro Zerpa, José del Carmen Toledo. Posteriormente se incorporaron Federico Brandt, Armando Reverón, Rafael Monasterios, Bernardo Monsanto, Leoncio Cedeño y Báez Seijas. Entre los escritores y críticos figuraron: Julio y Enrique Planchart, Rómulo Gallegos, José Ángel Fuenmayor, Fernando Paz Castillo, Manuel Leoncio Rodríguez, Eduardo Calcaño Sánchez, Leopoldo García Maldonado, Manuel Vicente Lecuna, Enrique de los Ríos, Luis Enrique Mármol, Andrés Eloy Blanco, Jesús Semprum, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, César Zumeta, Juan Iturbe, Ismael Pereira Álvarez, Laureano Vallenilla, Carlos Borges, Eloy González, Alejandro Carías, José Antonio Calcaño, Manuel Segundo Sánchez, Félix Eduardo Pacheco Soublette, Santiago Key Ayala, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Armando Benítez.

Ángel Fuenmayor fue un entusiasta de Wagner. En música se destaca como excelente concertista de mandolina y compone *La Meditación* dedicada a Franklin Delano Roosevelt, *La Oración*

del Año Nuevo; El Cuarto en Do Mayor estrenada en la emisora Radio Nacional; *El Rondó, Capricho para Orquesta*.

En el número 283 de *El Cojo Ilustrado*, de fecha 1 de octubre de 1903, en la columna titulada "Suelos Editoriales", se registra un ejemplar de un vals para salón, del que es autor Angel Fuenmayor, quien lo dedica al señor J. A. Parra Chasín" (p. 595).

En la Historia y Teoría de la Música Elemental y Superior, de Camilo Antonio Estévez y Gálvez (1916), se dice también que Fuenmayor:

[...] nació para el Arte, al cual le tiene consagradas todas sus energías y notable talento. La originalidad y buen gusto de sus concepciones es justamente alabable. Es un excelente concertista de mandolina, como lo es igualmente -en bandolín- su hermano Jesús" (p. 32).

Otro compendio en el que se hace alguna mención a Fuenmayor es la inédita obra de Ernesto Magliano, *Música y músicos de Venezuela* (s.f., p. 144). En estas líneas

anscritas por Graciela Ramos para la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (1988, Tomo I, p. 609), se dice de Fuenmayor:

De su producción literaria, dada a la publicidad, los libros *Música, Filosofía y Música*, y *Siete Palabras* son los más conocidos. En 1930 al constituirse la Unión Filarmónica de Caracas, fue propuesto como Director de dicha agrupación, pero no aceptó el cargo (loc. cit.).

Se han podido ubicar sólo dos textos teóricos de; estos son: *Música: breves apuntes sobre su origen, desarrollo y objeto* (1916) y *Filosofía y Música* (1929). El primero, es un ensayo de menos de treinta páginas y, el segundo consta de menos de setenta. *Filosofía y Música* (1929), se trató de una "carta abierta" que consiguió ser publicada, dirigida "al señor Vicente Emilio Sojo, maestro compositor de música, profesor de la Escuela de música y declamación de Caracas".

En la primera obra Fuenmayor atribuye a Orfeo una existencia histórica y no mitológica. Fuenmayor, aprecia a Orfeo como uno de los primeros "redentores" de la humanidad a través del espíritu de la música, y luego lo hace con Pitágoras, quien en sus palabras, "recoge las enseñanzas órficas extraviadas". (p. 14). "Pitágoras- dice Fuenmayor- les enseñaba a los novicios las potencias de la música y del número porque [...], los números contienen el secreto de las cosas, y Dios es la armonía universal" (p. 15).

En el texto *Música: breves apuntes sobre su origen, desarrollo y objeto* (1916) Fuenmayor afirma:

Amemos la música; formemos en grupos de amigos centros de estudio [...] y los que ya nos llamamos enfáticamente músicos, sin tener conciencia de la trascendencia y responsabilidad de tal

sacerdocio, hagamos cada día mayor esfuerzo por ser dignos de ese título deífico.

Amemos la música, pero la música de verdad; no confundamos con el arte sublime esas hijastras callejeras, vocingleras de tahurerías y cafetines, ciervas de alcohólicos y lujuriosos (1916, pp. 21-22).

Filosofía y Música (1929), el motivo de esta carta de Fuenmayor fue un comentario que hizo Sojo, el cual desató una polémica estética entre ambos músicos. Según Vicente Emilio Sojo, “algunos críticos y oyentes de música adolecían del defecto de creer que para gustar a Wagner es indispensable oírlo bajo el plan filosófico de su obra” (p. 7). Para Sojo, citado por Fuenmayor:

La música de Wagner impresiona hondamente sólo por su fuerza artística [...] La sugestión filosófica es una autosugestión, puesto que la música puede reproducir en el cerebro del oyente imágenes concretas que sean familiares a nuestros sentidos, pero nunca problemas abstractos de filosofía (loc. cit.).

EL TEATRO DE ANGEL FUENMAYOR

Su producción dramática cubre desde el año 1912 hasta 1943. En el teatro Caracas el 20 de julio de 1912 se inicia con su obra *Gesta Magna*, su estilo modernista tuvo mucho éxito en el público de la época, a esta obra le seguirían once puestas en escena y cinco manuscritos reconocidos. Se han editado 10 de sus obras en forma individual o en revistas de la época.

El martes 13 de agosto de 1912, P.V. Lopez-Fontaines publica en El Universal una crítica loatoria, que además de resaltar los rasgos principales que distinguen su obra, ofrece al lector la publicación de *El Monólogo de Pierrot* dedicado al señor General Román Delgado Chalbaud e interpretado por el distinguido actor Gerardo de Nieva.

En el Universal de 1912 se lee: “El drama de Fuenmayor, aunque bastante complicado por su envoltura metafísica y por su espiritualidad exuberante, obtuvo el más franco éxito en sus representaciones”. Y más adelante, “El drama de Fuenmayor, libre de las influencias del teatro que nos es familiar, distante de sus rumbos, resulta del todo digno de la escena...” ***Gesta Magna***.

Obra en cuatro actos y en prosa, fue definida por su autor como un “drama original, casi inverosímil, escrito para no ser aplaudido”. El drama tiene lugar en una ciudad latinoamericana que bien podría ser Caracas, aunque no lo especifica y tampoco la fecha. 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. Fuenmayor nos muestra un mundo elegante de gente con poder económico, que viaja a Europa, fuma opio y posee el último grito de la moda: Un gabinete oriental.

Aquí el lenguaje y las ideas sobre el arte tienen gran relevancia. Se comentan aspectos de las artes, antigüedades y arqueología de Italia, país al que viajará Miguel.

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).

En *Gesta Magna* Fuenmayor cuestiona los prejuicios de la época, mostrando una actitud revolucionaria pero de modales conservadores los cuales están representados por los personajes de Teodora y Gilberto. En esta obra Fuenmayor se adelanta a su época, tratando temas como las drogas y la liberación del individuo que serán propios de la dramaturgia de los futuros años sesenta.

Gesta Magna trata problemas como la soledad del hombre, la falta de comunicación, la libertad y los vicios. Aunque predomina en ella la estética del modernismo, en su temática se emparenta con los elementos del existencialismo. La obra se distancia del didactismo imperante y amalgama lo dramático con lo irónico. Con una sensibilidad extraordinaria, este texto novedoso en temas y cualidad de los personajes explora la obra dramática como campo de observación y ejercicio

crítico. En el Prólogo a *Gesta Magna* (1912), Fuenmayor manifiesta sus ideas sobre el teatro y su obra, en *Dos Palabras*:

Principiar donde no hay principio es empresa de Dioses; si bien, es apotegmático que no se halla punto en el infinito donde no esté latente la *causa primordial*... Expresaré más clara mi idea diciendo que, producir entre nosotros obras teatrales, cuando aún no tenemos teatro venezolano, es labor que exige excepcionales dotes. Más, ¿qué ha de hacer uno, si una irrefrenable fuerza le impele a presentar, con la realidad de la escena, sus impulsivas concepciones de optimismo y belleza? El rosal da sus rosas sin serle posible pararse a meditar qué destino tendrán sus pétalos dispersos, si caerán contra la tierra inmóvil o rodarán sobre el cálido busto de una hermosa; florece siempre, una y otra vez, cumpliendo gozoso la ley; lo demás es cosa de Dios...- Así escribí a GESTA MAGNA.

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; maravilloso espejo donde mirar nuestras almas para su tocado de perfección y proyectar sobre su límpida luna las realizables visiones que los ensoñadores vemos para un posible futuro de fraternidad y sabiduría! Esto creo que vuelve a ser el teatro después de haber pasado por esa infructuosa etapa de película cinematográfica, exhibiendo tipos locales con su

indumentaria particular y sus chistes y refranes propios con las mutilaciones del idioma que acostumbren. Y al reaccionar el teatro hacia su alta forma simbólica primitiva, no tiene nacionalidad ni casta, puesto que el *ego* interno, el verdadero hombre, es uno igual en toda la faz del planeta.- Por esto me atreví a llevar a la escena a

GESTA MAGNA.

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 lleva el hombre dentro de sí. Y como no he recibido otra opinión que me contradiga esa, he de sentirme satisfecho y tener por segura la de aquél. Eso me ha decidido a editar a GESTA MAGNA., sin pretender que sea una obra maestra bajo ninguna faz, mas también en la confianza probada de que muchas almas hallarán en ella pan y miel de espíritu para saborear.

Al terminar he de hacer pública confesión de agradecimiento a la Compañía Evangelina Adams, que puso especial interés en la montura y éxito del drama; al honorable doctor P.V. LópezFontainés, quien en su profundo artículo sobre mi producción, publicado en "El Universal" Nº 1.144, me honró con elevados conceptos que tal vez no merezco; y al innúmero de personas, amigos y desconocidos, que privadamente me han batido sus palmas y me han confortado para seguir ágil y alegre por este peligroso camino hacia el anhelo infinito y deslumbrante!

ANGEL FUENMAYOR

Cuando este amor entre Teodora y Gilberto 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).

***El Monólogo de Pierrot* (1912).**

Las acotaciones del autor no tan sólo crean ricas imágenes de la escena sino que le ofrecen al director las pautas de la escenografía, la música y la iluminación que requiere el autor para crear una atmósfera muy especial:

Es un jardín, un jardín encantado no hecho por la mano del hombre; no hay troncos pesados, todos son árboles ligeros, finos de tallos, espesor en follaje; hacen bóvedas, forman grutas, modulan la gama del verde. Un césped mullido, suave y fresco, cubre la arena. Se oyen, tamizados, canciones de aves, murmullos de fuentes y una temblorosa melodía de violines. La luz es una dulce luz fantástica [sic]. Solo duerme Pierrot; después de una pausa principia a despertar.

La atmósfera del ensueño, el tópico de la espera, la angustia existencialista que Fuenmayor adelanta a su época y la muerte que libera persisten en *El Monólogo de Pierrot*:

Yo dormía... sí... dormía... ¡Qué dulce es dormir! [...] ¡Oh, divinos Dioses que regís el Universo, relevadme en mi destino de ir por el mundo representando el ideal de los ensoñadores; mirad el tiempo que llevo sirviendo de sublime fantoche y me hago viejo; pensad en el peligro que corren los poetas de que se les envejezca el ideal y no tengan estímulo en la vida! ¡Bien sé que soy el hilo que les sostiene su aspiración a Gloria pero, con vuestra omnipotencia, poned otro en mi lugar y dejadme dormir en brazos de *élla* el sueño eterno!- (Corre un temblor por la espesura. Pierrot se levanta)- He aquí al enviado...- (Impaciente)- ¿No llegas?...

El Amor de Siempre.

Monólogo en dos cuadros, estrenado en 1914 en el Teatro Caracas. Trata sobre el amor. Alicia, personaje de aproximadamente 25 años, mujer de “vida alegre”, caraqueña, refinada, liberal y soñadora perdió a Alfredo el hombre de sus sueños y se aferra a la idea de que éste volverá, aunque él nunca regresa; ella se mantendrá fiel hasta su muerte.

¿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).

La pieza revela la influencia de lo romántico y una clara inclinación del autor por la angustia de la filosofía existencialista: “¿Qué es uno entonces?... nada, miseria, brizna de algodón, gota de agua, grano de arena, equis en el infinito.” El personaje de Alicia se debate entre el dolor del amor perdido

que no vuelve y el terror por la vejez que se aproxima. La actitud onírica que vive Alicia la colocan entre la realidad y el sueño, al estilo de Segismundo en *La Vida es Sueño*.

En la publicación de *El Amor de Siempre* en el Cojo Ilustrado de 1914 en el segundo Cuadro se observa ya el cambio de Alicia que era descrita en el Cuadro primero como dama alegre, mucho encaje, muchas flores, mucho perfume y una ligera tos la irrumpe a veces:

Y principié a perder en belleza, a tener franquezas rudas, a repugnar a los hombres, a quedarme sola! Y Alfredo sin llegar. Pero llegó la miseria y tras ella su compañero inseparable: el hambre!... Y menos alegre y menos joven y más triste cada vez... Y hube de volver al Asilo, a este Asilo, mi único hogar paterno, a pedir caridad; y la madre superiora, con una dulzura infinita, como si fueran versos y los brazos abiertos me dijo: hermosa flor de nuestro huerto, que el vendaval tronchó y arrebató, marchita vuelves pero ésta es tu casa... Aquí mismo, hecha un cadáver, destrozada por el engranaje de las fatalidades de la vida, lo espero ahora. Y vendrá? Vendrá por fin?

Los Dos, (1915). Obra en tres actos. En la revista de Teatro y Cine Nº 10, el 18 de abril de 1915, en la página 104 se publica la escena final del primer acto de esta obra inédita. Los personajes son Esther y ustavo. La escena transcurre en el jardín de la casa de Gustavo al atardecer. Gustavo le dice a Esther:

Escucha. No estoy enamorado de nadie, de nadie, tú lo sabes, y te repito que no pienso enamorarme jamás, no es un propósito deliberado, es mi natural; nací manco de pasión; heredo el misticismo de mi padre y la dulzura tranquila de mi madre; nada fogoso, nada arrebatado se ha hecho para mí. A ti, mi prima Esther, te quiero mucho, eres muy afectuosa y muy inteligente, y cualquier daño que te causara me dolería en el alma...

Llegará un día.

Comedia dramática en un prólogo y tres actos. La obra dedicada al comediógrafo español, don Manuel Linares Rivas, autor de *Cobardías*, fue estrenada en el Teatro Caracas en 1918 por la Compañía Evangelina Adams. *Llegará un día*, trata sobre el triángulo conflictivo por el amor de Eva, entre Arístides, hombre rico y Felipe, joven que ha perdido a sus padres y su fortuna. Arístides le plantea cuatro soluciones a Felipe, quien no puede casarse con Eva por no tener dinero. En la primera propuesta, Arístides le sugiere que se case con Eva y así deja de trabajar con las traducciones y la mecanografía, ya que Eva tiene mucho dinero para cubrir sus necesidades. Felipe, le contesta que no. La segunda propuesta es que Arístides le regale un cheque para que Felipe se fugue con Eva. Felipe rechaza igualmente la propuesta y surge un diálogo que tiene que ver con la moral. La tercera opción consiste en que Arístides le dé a Felipe la mitad de su fortuna para que éste se case con Eva y vivan felices, pero esta opción también es rechazada por Felipe. Por último, Arístides confiado en que esta cuarta propuesta no necesitará de la aprobación de Felipe y es la que se llevará a cabo. Al agudizarse el conflicto, Felipe se suicida y Eva se refugia en los brazos de Arístides.

Arístides: Muy sencillo. Tiene dos aspectos, uno exterior y otro interior; el exterior es este: Por cualquier causa hallada a mano, tú rompes con Eva; llego yo y la enamoro; ella me acepta y nos casamos. ¿Vas viendo qué sencillo?

Felipe: No, ahora soy yo quien no comprende. De veras y me alarmas.

Arístides: No importa. Eso será como una comedia o una película que, desenvolvemos entre los tres. [...] El aspecto interior es este: Tú continúas amando a Eva más que nunca; yo le pondré un cariño de hermanos igual que a ti, fácilmente, dada su elevación y las oportunidades del trato frecuente; y ella vendrá a casa como esposa mía para ser tu mujer (p. 15).

Referencias bibliográficas

Barrios, Alba Lía, Mannarino, Carmen, Izaguirre, Enrique (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Centro Venezolano del ITI-UNESCO.

Chesney Lawrence, Luis (2004). *Relectura del teatro venezolano (1900-1950). Los orígenes de la dramaturgia moderna*. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

----- (2007). La dramaturgia de Rómulo Gallegos. *Extramuros*. Nº 26, 45-76.

Loreto, E. (2001). El Teatro de Ángel Fuenmayor. Trabajo de grado. Universidad Central de Venezuela, Caracas. Márquez Montes, C. (2004-2005). *Panorama del teatro venezolano en el siglo XX*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

GALLEGOS, RÓMULO (1884-1969)

Luis Chesney Lawrence y Rafael Godoy

INTRODUCCIÓN

Rómulo Gallegos es uno de los autores dramáticos venezolanos más interesantes y al que poco se le reconoce. Su éxito como novelista ha tenido que ver en esto, opacando su teatro, aunque no debe olvidarse que sus comienzos lo fueron como dramaturgo y que sus obras teatrales, también muy poco conocidas, tienen significación y proyección en el teatro venezolano como ahora se intenta postular aquí, en términos generales y dentro de los límites de un artículo.

La obra literaria de Rómulo Gallegos está muy ligada a su compromiso político que arranca del planteamiento de la regeneración nacional. Sus novelas, dentro de la corriente regionalista, se inspiran en la tierra americana y trata de unir y resolver el conflicto que él ve entre una naturaleza exuberante y salvaje y la necesidad de hacer de ella una civilización moderna. En su primera novela *Reinaldo Solar* (1920) plantea las dificultades del protagonista por armonizar su vida pública y privada; *La trepadora* (1925) se centra en el tema de la conquista del poder; en *Doña Bárbara* (1929) - su primera obra de éxito y considerada en su momento como la mejor novela sudamericana - cuenta el conflicto entre Doña Bárbara, que significa el aspecto salvaje de la naturaleza, y Santos Luzardo, que es la ley, el orden, el futuro, la modernidad. La síntesis surgirá con Marisela, la hija de doña Bárbara que educa Santos Luzardo.

Gallegos sigue una técnica tradicional en su discurso narrativo, con diálogos directos, estructura lineal, capítulos iniciados por epígrafes. En su prosa está patente la influencia del modernismo. Otras novelas importantes de su producción literaria fueron *Canaima* (1935), *Pobre negro* (1937), o el libro de cuentos publicado en 1946, *La Rebelión*. Su vida literaria transcurre en un período de grandes cambios. Contempla los horrores de dos guerras mundiales, que provocaron profundas transformaciones sociales, económicas y políticas, y la suplantación de regímenes absolutistas por otros de naturaleza popular, como en Rusia, Alemania, Austria, China, España y otros países. Tiene lugar la aparición del avión, del telégrafo inalámbrico, del cinematógrafo y de la radio.

En Venezuela, vive los férreos y retrógrados despotismos de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, así como el paso de una economía modesta y restringida, basada en la labor agropecuaria, cuyos frutos provenían del hombre nativo, a otra rica, vigorosa, dada por el petróleo, pero debido a la dirección y tecnología extranjeras. Así, la potencia creativa de Gallegos parece estar influida por el entorno social y económico en el cual transcurrió su niñez y juventud. Gallegos nace y crece en una familia de la modesta clase media capitalina, que le propone como vía más lógica de desarrollo, el ejercicio del comercio o de una profesión liberal. Sin embargo, su sensibilidad es tocada desde muy joven por la situación de encrucijada que vive el país al despuntar el siglo. Aún debatiéndose en las consecuencias de las guerras, el caudillismo y la injusticia social, Venezuela era toda ella una pregunta, una búsqueda, una llamada. Gallegos la siente como vocación personal y orienta su

actividad hacia el campo de acción donde se siente más capaz de responderla: la educación directa en las aulas y la prosa ensayística sobre temas sociales y culturales, que es para él una forma de pedagogía social.

Desde la perspectiva que le permitía su formación con mucha influencia positivista, el observa, reconoce y sufre la crítica situación del país: la ignorancia y pasividad del pueblo, la rémora que significa que sea aún un crisol de razas, las tendencias a la impulsividad y a la violencia, la sumisión ciega a los caciques y caudillos. Como soluciones principales propone el respeto a la ley y a las instituciones, la autonomía de los poderes públicos, el predominio de los civiles en la dirección del país, la elemental concordia basada en el respeto por las ideas ajenas, la asimilación de los adelantos logrados en otros países. Y todo esto, a través de lo más importante: la educación popular, una educación que, además de instruir, prepare para la vida, forme el carácter, desarrolle la responsabilidad ciudadana, el respeto y la moral.

Así mismo, cabe destacar que en toda la obra literaria de Gallegos se pone de manifiesto una permanente preocupación por la libertad y la justicia, por la convivencia y el diálogo, por la búsqueda y la realización del ideal democrático, lo que evidencia que fue esencialmente un pensador político. Su adolescencia y madurez temprana, coinciden desde una perspectiva histórica, con el apogeo del imperialismo y, desde una perspectiva estética, con la emergencia de las vanguardias: futurismo, expresionismo, cubismo, realismo, naturalismo y simbolismo. Lo primero que llama la atención en su trayectoria dramática es la existencia de cierta imprecisión en el recuento de su obra teatral. 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 del mismo siglo.

Estos dos períodos se encuentran insertos en marcos contextuales bien diferentes, el primero en torno a las corrientes modernas que entraban a Venezuela, y el segundo a los cambios que comienza a experimentar el país luego de la desaparición de la dictadura de Gómez, ambos de profundas

reflexiones en Gallegos y que quedaran expresadas en toda su obra, tanto dramática como novelística. En este artículo se aborda especialmente el primer contexto, el modernista, por cuanto representa su ambiente inicial, el de sus mayores aspiraciones principistas y en el que comienza a aparecer su teatro antes que nada. Toda la investigación es de carácter documental, algunos documentos y obras provienen de originales, dándose preferencia a las fuentes primarias. Al cumplirse cien años de su natalicio, el recordar su obra dramática, actualizando nuevos hallazgos, es un homenaje que se rinde en su honor.

LA DRAMATURGIA DE RÓMULO GALLEGOS

A partir de las fuentes bibliográficas disponibles, así como de su correspondencia con sus compañeros y amigos de *La Alborada*, se puede inferir que en 1910 Gallegos 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 y 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: 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” (Sanoja, 1998: 370). El 22 de febrero de ese mismo año le pregunta “¿qué te ha parecido “Los ídolos” (Sanoja, 1998: 363). Igual ocurrirá el 4 de noviembre cuando le vuelve a consultar, “¿qué hay de `Los ídolos`? ¿Ni siquiera editor por cuenta y riesgo suyo?” (Ibid.: 370). Finalmente, el 5 de Septiembre de 1912 le solicita la devolución del texto, “inclúyeme también ‘Los ídolos’ que reformaré también, aunque no todavía” (Sanoja, 1998: 377).

Sobre esta misma obra el investigador Javier Lasarte ha expresado en entrevista efectuada para la televisión por José Antonio Rial, en 1994, que esta pieza y *Los predestinados* serían versiones de una misma obra, esta última escrita probablemente antes, en 1908, y publicada parcialmente en 1964. Esta obra aparece publicada completa en 1984 y no ha sido estrenada aún. 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 sería 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 efecto, en correspondencia de fecha 3 de enero de 1991 éste 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” (Sanoja, 1998: 360).

Finalmente, en correspondencia de febrero de 1911, decide dejar esta obra expresando, “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” (Sanoja, 1998: 363). Esta idea culminó siendo publicada como cuento en 1911.

La siguiente obra que se menciona es *El motor*. Fechada en junio de 1910, 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” (Sanoja, 1998: 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” (Sanoja, 1998: 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” (Sanoja, 1998: 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” (Sanoja, 1998: 377). Esta pieza que fue publicada en 1959, sin embargo, viene con fecha de escritura de 1910, y 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 habría terminado de ser corregida a finales de 1912, al igual como lo ha señalado Juan Liscano (citado por José Santos Urriola, 1979: 327), aunque debe constar que Carlos Salas (1967) cuenta que el 28 de Julio de 1910, *El motor* (junto a *La selva* de Soublette) le fue presentada a la Compañía española Fuentes-Arévalo para su estreno, y que Fuentes rechazó a ambas por “requerían actores nacionales ... además de otros motivos ajenos a la empresa artística, que no quería inmiscuirse en asuntos políticos...” (p. 108).

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?” (Sanoja, 1998: 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” (Sanoja, 1998: 379). La obra, al parecer que toma su tema de uno de sus cuentos del mismo nombre aparece estrenada en el Teatro Caracas en noviembre de 1915 (repuesta en 1969), y fue publicada en 1959 junto a *El motor* (Villasana, 1969/79, vol. 3: 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: 8); *La doncella*, escrita en 1945 y editada en México en 1957, libro que obtiene el Premio nacional de Literatura en 1958; *Doña Bárbara*, cuyo texto se encuentra extraviado aunque fue estrenada en el Teatro Municipal en 1945 y cuya ópera, con guión de Isaac Chocrón, tuvo su preestreno en el Teatro Juárez de Barquisimeto, en 1967; y *Las madamas*, que menciona Raúl Díaz y de la que nada se sabe (Díaz, 1975: 404).

Al revisar su actividad en el cine, ya se reconoce en Gallegos una nueva época, la de los años cuarenta, 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), escrito especialmente para el cine, *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, y publicada en 1957, en México) efectuada por encargo de un productor cinematográfico mexicano y, en realidad, escrita como un guión de cine pero con relevantes características dramáticas, no llevada al cine (Izaguirre, 1986).

Entre su consagración como novelista con *Doña Bárbara*, en 1929, y sus primeros dramas, median casi veinte años. En estas 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: 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 (Manuel Antonio Rodríguez, 1975: 412) que merodean algunos de sus dramas. Pero, tal vez, lo más importante que puede aportar esta novela es que, aparte de dar una visión amplia y concreta de los miembros de su grupo -de hecho se identifican con claridad a algunos personajes como Reinaldo Solar con Soublette y al estudiante de ingeniería cuya tesis sería la construcción de un puente que abandona para escribir un drama quien no sería otro que su amigo González-, también entrega una completa lista de referencias culturales del nivel de formación literaria y dramática que estos poseían.

En su lectura aparecen mencionados, entre otros, autores como Tolstoy, Zolá, Nietzsche, 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 Soublette:

¡fastidio, embrutecimiento, hambre, paludismo! El espíritu vuelto un guiñapo; el cuerpo un hervidero de parásitos y de bacterias. Hube de abandonar al fin mi violín, mi buen hermano de infortunios; dejé de escribir mis dramas y así me quedé sin emociones estéticas. Y venga el horrible y cotidiano temblor del paludismo. Al fin, un amigo que me depara el azar: Guaicaipuro Peña. Un ganadero rico y estólido, no se si más rico que bruto o más bruto que rico. ¡Pero bueno, eso sí! Advierte que me estoy muriendo, y en un viaje que hace me trae entre su vacada como un maute más (Gallegos, s/f: 37).

Respecto de su obra *Los ídolos* (1910-1912?), estructurada en cuatro actos, ésta 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 (Gallegos, 1912/1920?: 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. 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!... (Gallegos, 1912/1920?: 79).

Se ha señalado, no sin razón, que existe cierta relación o similitud entre esta pieza y *Los predestinados* (1909, publicada como manuscrito en 1984). En efecto, personajes como Casalta,

Eulalia, Claudio Amaral y Sor Berenice son los mismos en ambas obras, en ambas se percibe el sino de una tragedia, permanece una retórica simbolista desde su título y la dualidad razónreligión, aunque esta última tiene cinco actos y no cuatro como en *Los ídolos* y el final difiere sustancialmente entre ambos. En este sentido, Orlando 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 (O. Rodríguez, 1993: 6; O. Rodríguez, 1988, vol. 4:239 y Monasterios, 1986: 284285).

Recientes estudios al respecto, como el de Yelitza 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” (Ramírez, 2004: 5).

Respecto a la obra *La doncella*, esta fue escrita en México durante su exilio y aparece publicada en 1957 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 (O. 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. Sópalo. Es de plata maciza.

Antonia: Ya lo veo desde aquí.

Valentín: Y mira. (Saca una pulsera). Esto es para ti. Unas pulseras para 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 (Gallegos, 1959: 1.332).

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.

El milagro del año es una obra trascendente por el diseño en trazos fuertes de sus personajes, por la dimensión heroica del conflicto humano, por la profunda recreación que sufre el lenguaje popular de los pueblos de la costa este del país. La superstición, el deseo de venganza, la psicopatía, la lujuria y las ideas supersticiosas del pueblo como temas adjuntos giran en torno al fallecimiento de dos pescadores que aparentemente murieron por causa de un accidente, dando el marco necesario para justificar las acciones que ciegan la cordura, que es el destino de un pueblo pleno de fanatismos y supersticiones. En suma, muestra una sociedad ambivalente por su deseo de progreso y su reticencia por lo que al avance se refiere, guía al lector/espectador a una serie de dilemas sociales entre el padre Juan, Toñita y Valentín.

La pieza mantiene una tensión permanente en donde queda claro el ambiente de tragedia que rodea a Valentín, muy al estilo de O'Neill, es decir, casi un héroe y cuya acción esté dirigida en forma directa a su culminación trágica, rodeada de creencias, maleficios y mitos. Valentín le había pedido a la Virgen como gracia un dinero para comprarse un barco, por lo que en su mentalidad ésta era una especie de cómplice suyo y él un pecador influido por la fe.

La participación del pueblo adquiere el aspecto de coros, que a través de voces van pidiendo justicia, “¡el milagro..., el milagro..., el milagro!” (p. 1358), lo cual no deja de ser una novedad para el teatro de la época. Esto no sólo muestra un conocimiento del alma del pueblo, de sus mapas mentales, sino que también significa que Gallegos logra penetrar en la mente de sus personajes y del pueblo. Para Monasterios (1986) la pieza, y especialmente su última escena, es “un soberbio ejemplo

de ese gran melodrama naturalista” (p. 294), para Rodríguez (1988 y1993) el comportamiento del pueblo recuerda a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, debido a que la pieza “posee elementos que la hacen acercarse a la tragedia” (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: 1.215).

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!...” (1.290).

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” (1.276). 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!” (1.297).

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” (19). En este mismo sentido, el director expresa que “lo nacional vs. lo universal es quizá la piedra angular del tema de *El motor*” (20), y se “centra la acción en un realista y a la vez mágico pueblo de nombre Pegujal” (20). 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” (22), a diferencia de lo que señala con reiteración Rodríguez que se trataría de Gómez (1983: 239 y 1993: 5), y más bien sigue la opinión de Monasterios (1986: 286) y de la autorizada voz de Manuel A. Rodríguez (1975: 412).

Desde otro punto de vista, el director coincide con Orlando 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” (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” (58). En esta versión se hicieron algunos arreglos a la ideas del texto y en la cual se dio importancia a:

la producción de imágenes visuales en escena... De esta manera aparecerá en escena el vuelo del protagonista como prólogo de una escena que se describe en el drama (en el segundo acto)... La escena del baile que también se cuenta con detalles y en la puesta en escena se escenifica. El fracasado vuelo con los avanzados medios del video y la escenificación, también, del cinematógrafo, que en Gallegos simplemente se narra sin

aparecer imágenes, ni el aparatoso invento de los hermanos Lumiere. [...] Por otra parte, los tres actos quedan compactados en un solo acto con prólogo (el vuelo de Guillermo Orosía) e interludio (El vals del General) (58).

El motor, es un drama dividido en 3 actos, cada uno con escena única. Su argumento se puede dividir en dos partes: la principal está relacionada con el empeño del protagonista Guillermo Orosía en construir un avión del cual cree ser el primer inventor. Este intento fracasa, pues no encuentra los elementos ni la ayuda necesaria para lograr su objetivo. El pueblo donde vive es atrasado y sin educación, los individuos fenecen presa del ocio y el hastío, como lo expone claramente cuando por circunstancias de la sociedad decide irse, pues cae presa del fracaso y del desaliento:

Sí, irme, adonde no se viva tan
regaladamente como aquí, adonde no
teniendo casa, me falte este refugio de
incapacidad y pereza y tenga que luchar
(...) para que la lucha me de algún valor
siquiera de saber cuánto valgo. No esta
brega sorda e inútil de aquí que va
devorándonos la energía en silencio (p. 51).

Para Guillermo no existía un estímulo para evolucionar, y por consiguiente todo aquel que proyecta algo fuera del normal acontecer es tildado de loco. La otra parte destacable y no menos importante se relaciona con la visita del presidente al pueblo, momento preciso para que salgan a relucir vivencias del presente, pasado y futuro, ya que en la escena se generan personajes y realidades en un contexto crítico social.

El motor es la única obra teatral de Rómulo Gallegos que llegó a escenificarse estando vivo el autor. La pieza retrata el atraso de 40 años en que estuvo sumida la Venezuela de comienzos de siglo XX. Una época signada por carencias estéticas y orfandad creativa. El protagonista se plantea una utopía, hacer un avión posiblemente inspirado en el vuelo sobre el Canal de la Mancha del Blériot. Aquí se establece una especie de parodia con el universo cultural que rodeó a Gallegos en 1.910, época en que Gabrielle D'Annunzio escribió su novela *Forse che si, Forse che no* (!910), considerada por algunos críticos como la primera novela vinculada al tema de la aviación.

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 el pedestre Teatro Criollo venezolano” (1968, p. 21); luego, “de un melodrama burgués (con acento emocional dramático, o dramático humorístico) para una rama del teatro criollo” (1986: 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: 38). A su vez, Orlando Rodríguez (1988) la califica como “comedia dramática”, aunque le reconoce una visión ibseniana del mundo ya conocida en el continente (238), todos calificativos relevantes y definidores de una obra compleja.

De sus guiones para el cine, la mayor parte de ellos escritos con el fin de pasar sus novelas a este medio, como ya se vio, uno de ellos lo escribió especialmente para el cine, cual fue *Juan de la calle*, escrito en 1941 y que no deja de resumir sus experiencias dramáticas de hacía treinta años.. Este guión marcó un hito en el cine nacional porque fue escrito especialmente por un escritor profesional de la estatura de Gallegos. La película narra la historia de Juan, la vida de un muchacho de la calle que abandona a su madre que vive en un ambiente de concubinato. En su huida ejerce variados oficios hasta que un día conoce a una bella muchacha de la cual se enamora y siente que es el momento de rehacer su vida. Más pronto se entera que la muchacha se ha mudado, que alguien se la ha llevado con el fin de explotarla sexualmente. Juan reacciona incendiando la casa de esta celestina y vuelve a sus andanzas iniciales como pandillero en busca de su libertad, hasta que un día se encuentra con un viejo, vagabundo también, que es filósofo, suerte de símbolo de reformación, quien convence a Juan para que ingrese a un reformatorio o retén para menores que acaba de inaugurarse, bajo el amparo del Estado en donde parece asentarse en definitiva (Izaguirre, 1986: 304).

Los negativos de esta película, al parecer, se perdieron en el incendio de los estudios de su propiedad, Ávila films. La Cinemateca Nacional logró recuperar una copia de trabajo que es la que dispuso esta investigación para verificar los perfiles de sus principales personajes como Margarito, el corruptor de menores; la cabrona; Don Timoteo, el personaje cómico; Morisquetas, el amigo de Juan y su lema “mitad y mitad, en lo bueno y en lo malo, a juro!”; y confirmar en su actual estado, con defectos de audio de origen, su factura realista y de alto contenido social que se adelanta al tiempo. En opinión de Izaguirre, la película trataba de apoyar un proyecto del Ministerio de Educación que deseaba crear una red de centros o Casas de Observación para Maestros o Retenes con el fin de atender a menores marginales o delincuentes (recuérdese *Los ídolos* y los personajes marginales de sus obras), insistiendo siempre en su constante de la necesidad de educación, lo que debilita la trama (Izaguirre, 1986: 304).

La crítica, sin embargo fue elogiosa, aunque no se recuerda como un éxito resonante, tampoco de fracaso. Junto a la coherencia de su argumento y realización se le objeta un desarrollo melodramático y que el final resultaba como falso y moralista. Estrenada el 27 de noviembre de 1941 en los teatros Principal y Caracas, representó la mejor película filmada en el bienio 1941-1942, luego se presentó en la provincia y años más tarde se perdieron sus originales y ya no se volvió a saber de la película. Con *Juan de la calle* terminó también Ávila films y la experiencia de Gallegos en el país (Izaguirre, 1986: 305). Luego, esta historia continuará en México, en donde en un ambiente más estimulante y con una industria cinematográfica más desarrollada se hicieron cinco películas de su autoría, gran legado documental de su obra.

La presencia 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, *Macaurel* (1943), de Aristyde Calcaño y *El pueblo* (1942), de Víctor Manuel Rivas” (p. 31), además de considerarla una pieza clave de la época (p. 51), con lo cual queda en claro también la proyección de su obra.

Una visión más amplia de su obra no puede desligarse, no obstante, de los principios generales modernos 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), como también lo apuntara Azparren (2002). 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 par 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.

Según Rubén Monaterios (1983), su obra dramática antecedería y sentaría las bases para esta temática en el *boom* de la novela latinoamericana, porque el campo latinoamericano es una realidad determinante y una riquísima fuente de creación para lo que se ha denominado el realismo mágico; lo mismo podría decirse de la telenovela venezolana que toma una dimensión trágica muy galleguiana, variante de la griega clásica, adaptada al país en aspectos de las relaciones casta/sangre y la relación de sus personajes con el ambiente. Monasterios (1986) también se refiere a esto al expresar que el autor acentúa el tema del aislamiento del rezago cultural de los pueblos latinoamericanos y de la distancia que los separa del desarrollo, dándose una “correspondencia entre tal planteamiento y uno de los múltiples asuntos de esa gran fábula de nuestro tiempo: *Cien años de soledad*, de García Márquez, uno de cuyos insólitos personajes también inventa por su cuenta el hielo” (289), en alusión al invento del avión en la obra *El motor*.

Todas estas interpretaciones probablemente encontrarían una acertada respuesta en el mismo Gallegos si se le consultara, en el contexto de aquellos años, cómo entendía la arte. Su respuesta, al calor de su escritura dramática, en 1911-1913, fue la siguiente:

yo creo que el arte que perdura no es el que sólo tiene verdad, sino el que además tiene, por una parte: personalidad; es decir: que sea la expresión de la

manera propia de sentir el artista, el cual tiene tanto derecho a ser tenido en cuenta como la naturaleza, ó sea el mundo de las realidades o apariencias, que dije más atrás; i por otra parte: trascendencia, alcance, profundidad, raíces ó como quiera llamarse a esto que, a mi manera de entender no es sino armonía perfección i que para mi consisten en tener tanto de emoción como de intelectualidad (Celarg, 1998: 370).

[...] Ésta 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: 379).

Con todas estas ideas, contenidos y significados de sus obras dramáticas, muchos se preguntarán por qué Gallegos dejó de escribir teatro. La respuesta, nuevamente, podría encontrarse en la 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” (Celarg, 1998: 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...” (Celarg, 1998: 372).

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, y 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 Henrique 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! (Celarg, 1998: 357).

Gallegos y, en general, todos sus amigos dramaturgos de *La alborada* 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 exploró nuevas dimensiones dramáticas para el país, breve preámbulo de un modernización del teatro venezolano que por estas senda buscaría en el tiempo su renovación.

Referencias bibliográficas

Alcibíades, Mirla (1989). “Presencia y permanencia de *El Cojo ilustrado*”. Suplemento Cultural de *Últimas Noticias*, 26 de febrero, 10-11.

_____ (1995). *El Cojo Ilustrado* en el proceso de la modernidad en Venezuela. Trabajo de Grado. Maestría en Literatura Latinoamericana. Caracas, Universidad Simón Bolívar.

Azparren, Leonardo (2002). “El primer discurso teatral moderno en Venezuela: la dramaturgia de *La alborada*”. *Revista Extramuros* 16, 97-122.

Barrios, Alba Lía, Mannarino, C., 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 *Últimas Noticias*, 26 de febrero, 4-5.

Carrera, Liduvina (2001). “La estética modernista en la dramaturgia de *El Cojo Ilustrado*”. *Boletín Universitario de Letras* (CIILL, UCAB) 6, 105-139.

CELARG (1998). *Salustio González y la generación de La Alborada*. Caracas. CELARG. Biblioteca de autores tachirenses.

Cosmópolis (1894). Caracas, 1º de Mayo de 1894.

Díaz, Raúl (1975). “Rómulo Gallegos. Bio-bibliografía”. *Revista Araisa* (Anuario del Celarg), 393-406.

Gallegos, Rómulo (s/f). *Reinaldo Solar*. Lima. 3º Festival del Libro Venezolano.

_____ (1919/192?). *Los ídolos*. Manuscrito fotocopiado del autor.

____ (1959). *El milagro del año*. Madrid. Edime, 1.215-1.300.

____ (1959). *El motor*. Madrid: Madrid. Edime, 1.301-1.363.

____ (1984). *Doña Bárbara y Los predestinados*. Caracas: Ed. Papi.

Grases, Pedro (1944). *En el cincuentenario de Cosmópolis*. Selección de artículos doctrinales. Caracas: Ediciones del Instituto Pedagógico Nacional.

____ (2001). Entrevista personal en Caracas, de fecha 30 de Septiembre, 1999.

Izaguirre, Rodolfo (1986). "Gallegos y el cine". En: Isaac Pardo y Oscar Sambrano U. (coord.) (1986). *Rómulo Gallegos, Multivisión*, pp. 304-305. Caracas. Ediciones de la Presidencia de la República. Lazarte, Javier (1994). "El teatro de Rómulo Gallegos". Entrevista de José A. Rial en el Programa de TV, canal 8, El teatro y sus máscaras, copia en video del autor.

La Proclama (1910). Semanario de combate. En: Celarg (1998). *Salustio González y la generación de La Alborada*, pp. 441-443. Caracas: Celarg. Biblioteca de Autores Tachirenses.

Medina, José R. (1963). "Prólogo". En: *Cuatro novelas cortas*, J. Rosales, IX-LXI.

Miliani, Domingo (1985). *Tríptico cultural venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Monasterios, Rubén. (1968). "Las dos posibilidades del dramaturgo". *Revista Imagen* 32, 7.

____ (1983). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila. ____

(1986). *Rómulo Gallegos, dramaturgo*. Caracas: Monte Ávila.

Pardo, Isaac y Oscar Sambrano U. (coord.) (1986). *Rómulo Gallegos, Multivisión*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

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), 407-415.

Rodríguez, B., Orlando (1988). "1900-1945: Una herencia largamente prolongada". *Escenario de dos mundos* 4, 234-249.

____ (1993). "Rómulo Gallegos y la dramaturgia". *Revista Theatrón* 2, 5-8.

Salas, Carlos (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas: Ediciones de la Gobernación del Distrito Federal.

Salazar, Sor Elena (2006). *Las Máscaras de lo Universal en Gallegos y Ayala Michelena*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Sanoja, Jesús (1998). "Salustio y su tiempo entre las sombras". En: Celarg. *Salustio González y la generación de La Alborada*, 3-24.

Subero, Efraín (1984). "El maestro Gallegos". *Revista Nosotros* (Lagoven). Caracas, Julio. Edición especial dedicada al 1^{er} Centenario del nacimiento de Rómulo Gallegos, p. 8.

Urriola, José Santos (1979). "La primera versión de *El forastero*: novela inédita de Rómulo Gallegos". En: Celarg. *Relectura de Rómulo Gallegos*. XIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, p. 327. 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 (1969/79). *Repertorio bibliográfico venezolano (1808-1950)*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES, 6 volúmenes.

LASSER, ALEJANDRO (1916-2014)

Yelitza Ramírez

INTRODUCCIÓN

Alí Lorenzo Lasser Sánchez es el verdadero nombre de Alejandro Lasser, quien nació en Agua Larga en el Estado Falcón, el 18 de agosto de 1916. Sus padres eran Lean Lasser, emigrante libanés que llegó a Venezuela a principios del siglo XX, y Socorro Sánchez de Lasser, dedicada a las labores del hogar. Sus hermanos eran Saida, Tobías, Juan, Moisés, Yolanda, Chínca y Nicolás Lasser. Los primeros años de vida de Alejandro Lasser transcurrieron en el seno de una familia económicamente cómoda. Su niñez la pasó entre juegos de trompo, cometas y paraparas. Los primeros años de estudio los cursó en Agua Larga, Estado Falcón. Recibía clases particulares en su casa por el maestro Ismael Maduro, con quien leyó autores como Víctor Hugo, Julio Verne y Shakespeare. A partir de estas lecturas iniciales comenzaron a manifestarse sus inclinaciones literarias.

Su primer artículo era sobre Antonio José de Sucre con motivo del primer centenario de su muerte, se tituló *Industria y Letras* y fue publicado en un semanario en Churuguara. *El Quijote* fue su segundo artículo publicado en el diario *El Día* de Coro, cuyo editor era Ángel Domínguez. A los 16

años escribió para el mismo diario un cuento llamado *Un Paréntesis entre Dos Vidas*. A los 17 años Lasser había leído autores como Shakespeare, Goethe, Schiller, Sófocles y Molière. La vocación de Lasser por el teatro nació con las veladas representadas en los pueblos, donde las mismas personas del pueblo eran los actores. En 1932, estudió la secundaria en el Liceo San José de Los Teques, luego en el Liceo San Agustín y posteriormente en el Liceo Andrés Bello. El primer empleo de Lasser fue como vigilante en el Liceo San José de Los Teques, luego estuvo un año en Churuguara y vuelve a Caracas. Al regresar a Caracas empieza a trabajar como ayudante de farmacia. Allí reanuda sus estudios en el Liceo Andrés Bello y se gradúa de Bachiller.

Estudió Derecho en la Universidad Central de Venezuela, estudios que coincidieron con el gobierno de Eleazar López Contreras, para ese momento Lasser formaba parte de la izquierda de la época. Pasaba por una terrible situación económica y un amigo le propuso dar clases de Derecho Constitucional a los obreros. Su siguiente empleo sería como Secretario del Consejo Venezolano del Niño cuando era Consultor Jurídico Luis Felipe Urbaneja, quien lo recomendó al Secretario General del Consejo Dr. Rafael Vegas. Allí se ocupaba de los niños abandonados, de las familias pobres y de despertar conciencia pública en la página que tenía en *El Universal*. Lasser se especializó en el campo jurídico en países como Inglaterra, México, Estados Unidos, Bélgica, Italia y Francia. En 1950, contrae matrimonio con Reina Bianchi, de nacionalidad francesa, con quien tiene su única hija, Sandra Lasser. A los dos años de matrimonio Bianchi regresa a Francia y Alejandro Lasser se queda con la hija de ambos. Hoy en día, Alejandro Lasser vive en Caracas y se encarga de promover su obra, de corregirla y perfeccionarla. Lasser escribió libros de materia penal y desarrollo su carrera literaria escribiendo *El General Piar* (1946), *La Voz Ahogada* (1952), *La Muchacha de Los Cerros* (1958), *Catón en Utica* (1959), *Ledesma y Los Piratas* (1952), *La Espiral y El Círculo (s/a)*, *La Entrega de Miranda o El Maestro y El Discípulo* (1990) y el ensayo *Paridad de Don Quijote de La Mancha y Los Hermanos Karamazov*.

LA DRAMATURGIA DE ALEJANDRO LASSER

Al hablar de su obra se puede tomar como punto de partida el tema histórico, sin embargo esta no es la única temática desarrollada por el autor. Se hallan obras de corte existencial, como *La Cueva*, comparada con la obra kafkiana, obra que apunta a la crisis de la existencia. En la dramaturgia de Lasser los personajes son parte de la búsqueda de una presencia ética, donde el autor fija posición respecto al destino de la estructura de sus obras. Son básicamente históricas con una responsabilidad ética de los personajes, que el autor proyecta ante sociedades y hombres en declive. Este tipo de personajes forma una constante en su trabajo literario.

La toma de decisiones en la obra de Lasser se aprecia con una intención de voluntad que modifican los mitos sobre personajes descritos por los historiadores de maneras diferentes. Sus personajes resultan inquietantes para el espectador moderno, porque proyectan experiencias, producto de la reflexión. Son lógicos y profundos, tocando asuntos de interés no sólo para el país histórico sino también para el país nacional. Entiende, Lasser, que el tiempo histórico es el indicador que marca la pauta para comprender la sociedad. Su obra destaca por un uso correcto del lenguaje, tanto que pudiese resultar anacrónico para el lector moderno.

El General Piar. A los 27 años de edad, Lasser escribió esta su primera obra, la cual fue representada con éxito. En la revista *Hispánica* de Nueva York, el hermano de Federico García Lorca escribe allí una nota crítica de la obra. El general Piar es una revelación como obra dramática y como pieza literaria. Está estructurada en tres actos y nueve cuadros, en los que se despliegan los acontecimientos históricos que se inician con la victoria de Piar en la Batalla de San Félix y finaliza con su fusilamiento.

Esta obra marca desde el primer acto la suerte de Piar: la victoria de San Félix y las aclamaciones del pueblo que lo llevan a intentar gozar de una popularidad igual o superior a Bolívar. En la obra intervienen diversos personajes históricos, aparte de Manuel Piar y Simón Bolívar, también participan Manuel Cedeño, José Antonio Anzoátegui, Brión y Soublette.

El nudo del conflicto en la obra de Alejandro Lasser es la lucha por y contra el poder personalista y centralista, lucha en la que entran en juego tres elementos capitales: el origen étnico, la posición socio-económica y los intereses y ambiciones personales de los integrantes del ejército. Lasser hace énfasis en las relaciones interpersonales entre blancos y pardos. Piar era supuestamente hijo de madre mulata y padre blanco, un príncipe de Braganza. En la obra subyacen las razones para que éste sea fusilado. Las constantes quejas de este personaje por el poder que ejerce Bolívar sobre el pueblo, poder que se muestra en la obra como absoluto e inmutable, lo cual creará una situación de incomodidad que va a ser el detonante para que éste sea fusilado.

Lasser coloca a Piar como personaje protagonista que lucha por obtener el poder y que es un gran defensor de los pardos. Como característica principal de este personaje destaca la soberbia y la altanería. Tiene un carácter impetuoso y hace valer su punto de vista frente a los demás, sin tomar en cuenta cuáles son las consecuencias que esto traerá. Fernando Galindo es el amigo inseparable de Piar, quien está con él en sus buenos y malos momentos. Tiene un desempeño importante hasta el final de la obra, ya que es el defensor de Piar en el momento en que éste es enjuiciado. Dolores es el único personaje femenino de la obra. Se caracteriza por ser sumisa y amable, es la súbdita de Piar. Ella también está presente en los momentos de gloria y los instantes adversos de Piar. Dolores es una

suerte de confidente del personaje protagonista y ejerce un rol de consejera y conciliadora. Dolores es un personaje humilde y mediador en las situaciones. Sánchez es traidor y pusilánime. Es la pieza clave que hace que se desate el conflicto que mueve todo el desarrollo de la obra al ser despedido por Piar. Este se comportó de una manera muy violenta con Sánchez y ninguno de los presentes estuvo de acuerdo con la acción, incluyendo a Anzoátegui. A partir de este momento se desatan una serie de conflictos. Rodríguez es un Teniente pardo ayudante de Piar, también es una pieza que moviliza el conflicto dentro de la obra. Bolívar, es la figura de la cual emana el poder, tal y como se describe claramente en la acotación escénica que antecede a su aparición.

Las tropas de Bolívar y Piar están divididas, lo que no asegura el triunfo frente a los españoles. Bolívar propone unir las tropas para asegurar la victoria. A este se le anuncia la victoria en San Félix y propone liberar Nueva Granada, Perú, Ecuador y el resto de América. En ese momento entra Sánchez a hablar con Bolívar para ofrecerle sus servicios y le comenta que Piar lo echó terriblemente del ejército. Esta información enardece a Bolívar y Sánchez aviva aún más la situación diciéndole que Piar aspira el mando supremo e irá a marchar solo hacia Angostura. Bolívar decide enviarlo hacia Guayana donde también emprenderá acciones y le dará el lugar de Piar a Bermúdez.

En el cuadro III está Piar con sus oficiales y amistades celebrando la victoria de San Félix, anuncian la partida a Angostura. Entra un correo con dos oficios: Uno de felicitaciones y, otro en el que Bolívar le anuncia a Piar que le ha quitado el mando para asignárselo a Bermúdez y que le ha designado labores secundarias. Esto hace que Piar se exalte, y comienza a renegar de Bolívar, lo que causará que posteriormente Piar sea fusilado.

Al comienzo del segundo Acto, Anzoátegui junto a Torres planea darle la espalda a Piar y apoyar a Bolívar, porque consideran que está más preparado, en tanto que Piar es un hombre lleno de resentimientos y odio. Ellos piensan que Piar quiere enfrentar a los blancos y a los pardos. Anzoátegui planea ofuscar a Piar para sacarle información y de esta manera traicionarlo. En el cuadro V empieza la reunión en la que se creará un Junta de Gobierno en la que se hará un debate. Someten el triunfo de la Junta a una votación. Cuatro votos a favor de tres es el resultado de la elección. Piar le ofrece cargos en la Junta a quienes han perdido. Cedeño y Torres le proponen a Piar estar a favor de los mantuanos, propuesta que éste rechaza. Piar enardecido manifiesta que los mantuanos están en contra de la victoria de los pardos, que desde siempre estos han subestimado a los pardos ofreciéndoles los peores oficios. Estas palabras condenarán a Piar.

Entra Galindo quien viene de conversar con Bolívar, y le informa a Piar que éste desea una reconciliación. Los oficiales pardos asumen que Bolívar es su único jefe ya que no quieren ser acusados de sublevación. Bolívar busca a Piar para hablar con él. Dolores y Piar conversan sobre este hecho y Piar se niega a hablar con Bolívar a pesar de las súplicas de Dolores para que lo haga. Este supone que Bolívar quiere asesinarlo y toma la decisión de marcharse a Maturín. Dolores quiere acompañarlo y Piar accede a ello.

En la escena están Bolívar, Galindo y Sánchez. Bolívar manifiesta su pesar porque Piar no acudió a la cita, considera que es necesario unir fuerzas para derrotar al ejército español y que es

lamentable la división entre grupos que tienen el mismo objetivo. Entran Olivares y Hernández, le cuentan a Bolívar que Piar está incitando a los pardos a una guerra civil en contra de los mantuanos.

Llega Anzoátegui y dice que Piar ya huyó. Comienza la búsqueda de Piar por parte del ejército de Bolívar.

En el cuadro VI llegan Piar, Dolores y Rodríguez a un pueblo de Barcelona, buscan el acopio del Comandante Carmona. Carmona está en un estado de incertidumbre porque si no hospeda a Piar entra en conflicto con Mariño, y si lo hace tendrá conflictos con Bolívar. Cuando Piar llega a casa de Carmona, le pide que le ponga sus hombres a disposición, ayuda que Carmona decide ofrecerle. En el momento en que Piar le pasa revista a los hombres de Carmona, Rodríguez avisa que Cedeño llega con un escuadrón para apresarlos. Piar se niega a huir. Llega Cedeño y se dispone a apresar a Piar. Carmona le da la espalda y le retira su hospitalidad, porque lo considera un delincuente. Piar es apresado y llevado a un tribunal. El Coronel Galindo es su defensor. El tribunal está compuesto por Generales y Comandantes enemigos de Piar, lo que hace que éste sea condenado a ser fusilado por el delito de planear guerra entre pardos y mantuanos.

Catón de Utica, escrita en 1959, remite a la vida de un romano que vive en Utica. El pueblo influido por unos ciudadanos eminentes le exigió a Catón, pretor de la ciudad, entregar a unos ciudadanos inocentes, que se proponían sacrificar a César, a fin de salvar a la ciudad de ser destruida por éste. Catón se rehusó y con la llegada de César desenvainó su espada y se propinó su propia muerte. *Catón de Utica* refleja una lucha por la dignidad.

La Apertura, obra inédita escrita por Lasser en 1960 y de la que no se tienen muchos datos. Narra la historia de una joven, cuyo padre es un hombre de costumbres severas a las que ella está sometida. La joven de esta historia desea tener un hijo y se enamora de un huésped que llega a su casa recomendado por un amigo del padre, sale embarazada de él, para luego abandonar su hogar.

Catón y Pilatos, fue escrita por Alejandro Lasser en 1966. La obra revela dos personajes que actúan de forma diferente ante dos situaciones similares. Los personajes de la obra son un romano llamado Catón y otro romano que vivió en Jerusalén llamado Pilatos. El primer personaje se da en un contexto antes de Jesucristo y, el segundo después de Jesucristo. Lasser en esta obra crea una situación que se aprecia como similar, pero en tiempos y lugares diferentes y con actuaciones que definirán la esencia de los personajes. En la primera situación, Catón rehúsa que unos hombres sean sacrificados ante César para salvar a la ciudad. Más tarde a Pilatos le solicitan que sacrifique a Jesús al que le acusaban de sedicioso contra César y su actuación fue diferente a la de Catón, en tanto que Pilatos, que era funcionario de César, cedió a las presiones en contra de su voluntad.

Están Pilatos y Cayo en escena, justamente en el despacho del primero, hablan del busto de Catón el cual se encuentra en el lugar. Pilatos menciona que éste es un busto muypreciado ya que el admira en demasía a Catón y este es su modelo a seguir. Pilatos enfatiza que Catón es un héroe muypreciado y que soñaba con parecerse a él. Se anuncia la entrada de un preso, el cual está vestido de harapos. La multitud pide que Pilatos salga del Pretorio ya que la misma no puede entrar allí por asuntos religiosos: comerán el cordero pascual al día siguiente. Pilatos se dispone a salir. En otro orden de la escena, las acciones se desarrollan en el despacho de Catón en el Pretorio de Utica. Allí

están Catón y Rubrio, quienes hablan de los 53 avances de César en las batallas. Hay un enfrentamiento de éste con el pueblo de Utica. Hablan del miedo que los comerciantes le están manifestando a César. Rubrio propone huir pero Catón quiere mantenerse al frente de los hechos. Catón llama a Léntulo, pide su espada, pero el hijo de Catón ha ordenado de que esta orden no se cumpla, orden que Catón desobedece:

CATON.- (Al esclavo)

¡Tráela en seguida! (Sale el esclavo. Con voz más tierna). Si yo hubiera resuelto morir no necesitaría la espada. Me bastaría con retener la respiración o estrellarme contra la pared. Es absurdo que trates de desarmarme en estos momentos. ¿Qué necesidad había de esto? (Entra el esclavo con la espada y la entrega a Catón quien le examina el filo y la coloca sobre la mesa) ¡Nadie la mueva de aquí! Ahora me siento dueño de mi mismo.

Entra Próculo y le pide refugio a Catón, ya que el Consejo de Los Trescientos lo buscan para matarlo junto a sus compañeros. Entra una multitud. Es el Consejo de Los Trescientos quienes reclaman la vida de los comerciantes. Catón accede salir e impide que los comerciantes sean agredidos por la multitud, enfrentándose a la misma. Aparece en escena Pilatos, brindando con Caifás y Anas, conversan sobre el hecho de juzgar a Jesús. Pilatos se muestra apático a la resolución. Caifás y Anas

desean condenar a muerte a Jesús por sedición, por ser enemigo de César y por hacerse pasar como Rey de los Judíos. Estos temen que dicho acto de Jesús llegue a oídos de César y provoque cólera contra la nación. Jesús tiene muchos seguidores, entre ellos gente pobre.

Pilatos agradece que todos los enemigos de César sean castigados, mas para ello interrogará a Jesús para comprobar su culpabilidad. Caifás afirma que Jesús tiene un gran poder de persuasión y que actúa con soberbia:

CAIFAS.- Por soberbia, señor. Se imagina que es un rey. Con el Sanedrín guardo el mismo silencio insultante.

Y las pocas veces que hablo fue para ofendernos. (A Jesús, con cólera) ¡Contesta, canalla, a la suprema autoridad de Judea! (Jesús ni habla ni levanta la cabeza).

ANAS.- Predica también el odio contra los ricos. Ha dicho que es más fácil que entre un camello por el ojo de una aguja que un rico en su reino. Así trata de atraer al populacho.

CAIFAS.- Es enemigo de la familia. Muchas veces ha dicho que entre él y la familia, se le debe elegir a él.

ANAS.- El impío insulta también a nuestra religión y deprecia nuestro profetas. Se ha rebelado contra nuestras tradiciones más respetadas, contra nuestros principios más sagrados. Ante una chusma ignorante que lo aplaude, insulta al Sumo Pontífice, insulta a los príncipes de la religión, a los jefes de los fariseos, a la gente más honorable y virtuosa de la ciudad. Vive del escándalo y para el escándalo.

CAIFAS.- ¡Es un corruptor de las costumbres! ¡Defiende a la mujer adúltera y predica el perdón de los criminales! Anda en compañía de prostitutas y delincuentes. Jesús mantiene el mutismo. Pilatos no entiende esta actitud ya que piensa que Jesús debe defenderse ante tales acusaciones.

Caifás y Anás se encargan de hacer una descripción del personaje de Jesús. De él dicen que no se le conoce ninguna profesión y que vive de la dádiva de la gente porque tiene muchos seguidores. Consideran que sus prédicas son ridículas e incoherentes y que debería morir ya que es culpable. Por ser Galileo, Pilatos carece de jurisdicción para condenar a Jesús, es a Herodes a quien le corresponde hacerlo. Caifás y Anás desean que Jesús sea juzgado lo más pronto posible, antes de las fiestas de pascua. Pilatos no está de acuerdo.

En Utica, Marco pide que sea entregado el hombre que entró al Pretorio de Catón, porque ha cometido el delito de sedición contra César. Catón se opone. Cadmo manifiesta que hay que entregar a esos hombres porque al ser enemigos de César, también lo son del pueblo de Utica. Catón no lo permite porque estos hombres no han cometido ningún delito y que ellos están bajo su protección. En el despacho de Pilatos, éste habla con Cayo de la crucifixión que habrá al día siguiente. Aparecen en el Pretorio Caifás, los príncipes de los sacerdotes y de los ancianos y una multitud para pedir nuevamente la crucifixión de Jesús. Cayo le dice a Pilatos que Jesús ha sido acusado de blasfemo y no de sedición contra César, hecho que Pilatos ve como una estrategia para que Jesús sea condenado a muerte.

Pilatos decide tranquilizar a los seguidores del Sanedrín sometiendo a Jesús a azotes. En la explanada del Pretorio, Caifás dice que han llevado a Jesús ante Herodes y al mantener silencio en el momento del interrogatorio, Herodes lo azotó, pero no lo condenó a muerte. Luego le pidió que acudiera a Pilatos. Éste ordena que Jesús sea juzgado de acuerdo a las leyes del Sanedrín. Caifás y Anás se niegan porque consideran que Jesús no debe ser juzgado sin órdenes de Pilatos ya que esto está en contra de sus leyes. Pilatos accede porque Herodes desertó. Pilatos interroga a Jesús a solas para darle más libertad. Después de esto, Cayo y Pilatos consideran que Jesús es inocente por su humildad y sencillez. Estos salen para dar el veredicto. Explanada del pretorio de Utica. Están Catón, Marco y Cadmo. Marco quiere tomar mando en el juicio de los hombres que están en contra de César. Catón se niega porque él es pretor y tiene el poder de llevar a cabo la situación.

Marco y Cadmo se empeñan en quitarles la vida a los hombres que están en contra de César, quienes son protegidos de Catón. Estos le piden a Catón interceder por César para que les perdone la vida, Catón se niega rotundamente y con orgullo ya que su vida está sólo en sus manos. Marco y Cadmo le advierten que la vida de su hijo está en peligro. Catón le ordena a Rubrio que su hijo no salga del Pretorio.

CATON.- De mi hijo me ocuparé yo a su debido tiempo.

MARCO.- Eres ingrato, Catón. Has olvidado la ayuda en armas y en dinero que te hemos prestado los comerciantes para combatir contra César. Una ayuda preciosa sin la cual no hubieras resistido al enemigo. Una ayuda que no te han dado esos individuos a quienes proteges. A cambio de ella, jamás te hubiéramos exigido un favor, exceptuando el de hoy. Y tú lo rechazas sabiendo lo que representa para nosotros.

CATON.- Reconozco vuestra voluntad y os agradezco, pero los hombres de Estado no podemos guiar nuestra conducta por nuestros sentimientos personales. Sobre mi agradecimiento está Roma, la grandeza de Roma. Yo voy directo a mi objeto y no me apartare de él.

MARCO.- Escoge entre esos hombres y nosotros. O te suspenderemos la ayuda.

CATON.-Yo no soy mercader. Esos hombres no son una mercancía que se pueda negociar con el enemigo.

MARCO.- ¿Creías entonces que nuestra ayuda era gratuita?

CATON.- Bien se que no lo era, dada vuestra profesión, pero el precio de vuestra ayuda lo fijo yo, no vosotros. Aparece Próculo en escena quien quiere defenderse ante el pueblo, expresa que es una injusticia que sus vidas sean sacrificadas por César. La vida de Catón corre peligro por proteger a estos hombres. Marco y Cadmo considera que Catón vela por las vidas de estas personas por soberbia, para no doblegarse a César. Aparece Rubrio en escena dando la buena nueva de que Catón tendrá refuerzos y que podrán defender tranquilamente a la ciudad.

CATON.- A veces, en las situaciones más desesperadas, surge un suceso imprevisto, una luz en lo alto, que lo cambia todo. Quizás estemos salvados. Pero el emisario de Camilo nos está esperando. Vayamos a su encuentro. En el Pretorio de Jerusalén.

CAIFAS.- ¡Nos obedecerán! Lo han prometido. (A Jesús) ¡El Mesías! ¿Cómo pudiste?... ¡Tú! ¡Has encarnado las profecías, has deshonrado a la esperanza! El Mesías vendrá, sí, vendrá desde lo alto con todo su poder y toda su gloria, y todos lo reconocerán. Vendrá rodeado de ángeles cuyas trompetas resonarán en todos los confines de la tierra, y caminará entre las multitudes delirantes, hablando con todos, y realizando los más grandes prodigios. Y ese día podremos exclamar "¡Hosanna! ¡Dios está con nosotros!
Ha venido para vivir con nosotros, para sufrir y gozar con nosotros, para redimirnos de nuestros pecados. Y fundará su reino sobre la tierra, un Reino perdurable y sin fin, sin injusticia y sin dolor. Y el tiempo se detendrá y el hombre se librará de los terrores de la muerte.
¡Seremos inmortales!
Su sola venida obrará el cambio anhelado, y nadie ¿lo oyes?
¡Nadie dudará de él, es el Mesías!...

Pilatós sale ante los seguidores del Sanedrín y ante la multitud y declara inocente a Jesús. Caifás y Anás se oponen porque lo consideran un sedicioso que está en contra de César. Pilatos mantiene su postura ya que la posición de Jesús es inofensiva. La multitud pide que Jesús sea crucificado. Pilatos se ofusca al ser contradicho por el colectivo. Mantiene de que Caifás, Anás y los del Sanedrín son los culpables de que la multitud esté levantada y que estos no hagan su voluntad.

Pilatós no cederá, mas sin embargo el pueblo se opone a su decisión. Ellos plantean usar la fuerza contra el pueblo, pero al mismo tiempo esta opción es descartada. Es así que determinan que sea Barrabás el que decida. Están Catón y Camilo en escena. Camilo le pide a Catón que por su bravura y valentía sea su jefe. Catón está dispuesto a defender a la ciudad y a los senadores contra la ira de los comerciantes. Mas lo que ignora Camilo es que Catón se quedará en Utica para defender a la ciudad contra la ira de César. Camilo se opone a esto porque él desea huir. Desea que Catón los dirija en la retirada.

Catón no quiere salir de Utica, no desea ser un fugitivo. Quiere quedarse para salvar a los Senadores. Camilo quiere irse de inmediato, decisión que cambiará por la de quedarse con la condición de que el pueblo de Utica sea exterminado. Catón se opone. Entran Marco y Cadmo implorando el perdón de Catón. Catón le encarga a Rubrio de que prepare la galera para que los Senadores puedan huir. Próculo va a embarcar la galera para salvarse, le pide a Catón que se vaya con ellos, pero este decide quedarse para continuar con la lucha.

En la explanada del pretorio de Jerusalén, están Pilatos, Cayo, Caifás, Anás, Jesús y un guardia. Dado a que se están celebrando las fiestas de pascua, Pilatos permitirá que uno de los condenados a crucifixión sea elegido por el pueblo para que quede en libertad. Pilatos somete a la multitud a elegir entre Jesús y Barrabás. Barrabás está acusado de asesinato y sedición. Se pone al pueblo a elegir entre un culpable y un inocente. Pilatos considera que debe ponerse en libertad a Jesús de Nazaret.

La multitud empieza a expresarse y decide que Barrabás debe ser condenado. Pilatos manifiesta de que es justa la elección. Sale Barrabás y le pide al pueblo que lo salve, que él se va a regenerar, le ruega a Caifás de que lo perdonen y que interceda por él ya que el pueblo aún lo condena.

Caifás habla con la multitud y le dice que Jesús se mantiene en silencio y que es incapaz de defenderse, que él va en contra de las leyes divinas y que al ser salvado la peste recaerá sobre los pueblos como castigo de Dios. Que al salvarse Jesús de Nazaret se está cometiendo una ofensa a Dios. La multitud se llena de temor, quiere arrepentirse ante el Señor. Caifás dice que la única manera en que queden exentos de la justicia divina es que permitan que suelten a Barrabás. La multitud pidió que Barrabás quedara en libertad y que Jesús fuera condenado. En la explanada en el Pretorio de Utica, están Catón y Camilo.

Camilo le propone a Catón que los soldados se rindan ante los uticenses. Catón se opone lo cual genera un conflicto porque Camilo considera que estos debieran ser castigados, y que se equivocaron al elegir a Catón como jefe. Sale de escena. Entra Porcio anunciando que los comerciantes llegarán y que éstos deben resguardarse en el pretorio. El pueblo de Utica proclama a Catón como libertador y salvador, le imploraba que lo salvara de César.

Aparece Lucio César, pariente de César, quien quiere intermediar. Lucio Cesar le pidió a Catón redactar un discurso para presentarlo ante César, para que sienta conmiseración y no agreda al pueblo de Utica.

CATON.- Con toda mi alma os agradezco esas palabras, pero
¡Escuchadme! Si yo quisiera que mi vida fuera una
gracia de César, se la imploraría directamente. Pero no
quiero agradecerle nada a un tirano en lo mismo en
que es injusto, salvando como dueño y señor a los que
quiere dominar sin razón. No roguéis, pues por mí, pero
accedo unir mis ruegos a los vuestros para que seáis perdonados.
¡Lucio! ¡Ven a mi despacho para que preparemos ese
discurso! (Entra al Pretorio con Lucio, Rubrio y Porcio.
La escena se ensombrece.

VOZ DEL NARRADOR.- (En el público) Hecho el discurso, y al tiempo
de marcharse Lucio a entrevistarse con César, le
recomendó Catón a su hijo Porcio y a sus más
allegados, y despidiéndose de él y abrazándolo volvió a
la casa para tomar un baño. Luego almorzó con sus
amigos y los magistrados de los uticenses, siendo la
conversación de sobremesa muy erudita y amena.

Luego se despidió de sus hijos y de sus amigos con más
cariño del que acostumbraba y se encerró en su
aposento donde estuvo leyendo el dialogo de Platón
sobre la inmortalidad. Horas más tarde desenvainó la
espada la puso sobre el pecho y se mató.

Las tropas de César están entrando a la ciudad. Rubrio,
Marco y Cadmo velaran a Catón con honores. Estarán
todos con el cadáver de Catón.

CADMO.-Yo también. Sé que los soldados vendrán de un momento a otro y
no tengo miedo.

RUBRIO.-También siento esa misma calma. Es la calma de Catón. Es
como si él nos la hubiera comunicado. Como si le diera
a uno lo mismo vivir o morir.

MARCO.- ¡Si pudiera uno quedarse en este ahora! ¡Pero mañana
volverán los temores y el deseo de vivir! ¡Mañana
volveré a ser el comerciante Marco, el mismo gusano
ocupado en roer sus ganancias del día!

CADMO.- Pero recordaremos este momento aunque vivamos cien años. ¡Nuestro más grande momento! Y podemos decir: ¡El día que murió Catón fuimos como el por unos instantes! (Se oye ruido afuera)

RUBRIO.- ¡Son los soldados de César! Van a entrar al Pretorio. ¡Estad tranquilos!

CADMO.- ¡Todos quietos!

RUBRIO.- No les mostremos temor cuando entren. Nuestros rostros estarán impasibles. ¿Ninguno siente miedo?

TODOS.- ¡Ninguno!

RUBRIO.- ¡Entonces hemos vencido a César! ¡Catón muerto ha vencido a César vivo! ¡Él quería desterrar de nosotros el miedo y lo ha logrado! ¡Él quería unirnos y lo ha logrado! ¡Catón es el invicto! ¡El nos ha libertado!

(Entra un soldado con la espada desenvainada) TODOS.- ¡Catón es el invicto!

RUBRIO.- ¿Quiere alguien salvarse por su cuenta?

TODOS.- ¡No! ¡No!

RUBRIO.- ¡O nos salvamos todos juntos o pereceremos juntos como quería Catón!

TODOS.- ¡O nos salvamos todos

La Cueva, obra que se llevó a cabo en dos partes y cinco cuadros representados en el marco del Tercer Festival de Teatro Venezolano, cuya dirección estuvo a cargo de Romeo Costea. Esta historia narra la vida de una pareja que busca a su hijo adoptivo extraviado, al no encontrarlo, toman la decisión de buscarlo en la cueva de la ciudad. En *La Cueva*, la pareja que busca su hijo también se extravía y es allí, donde se desarrolla a profundidad la historia de estos personajes, que ante una contingencia extrema, exploran el alma y la fragilidad de los valores.

El Evangelio de Nataniel, escrita supuestamente en 1875. Esta obra trata de un evangelio escrito por un supuesto discípulo llamado Nataniel. El evangelio de Nataniel promulga que su sabiduría la encontró en La India y se funda una secta que no era ortodoxa. En esta secta se difunden unos principios que no eran practicados. En esta obra se narra el tráfago oficinesco del doctor Manuel

Osuna, héroe de una revolución que con las armas ha contribuido a derrumbar una dictadura. Osuna, personaje de carácter fuerte y refractario a los oropeles del poder, cumple un papel de bajo perfil al frente de la dirección de cultos y sectas. En esta función, descubre la existencia de Esequiva, una secta liberada de premuras materiales y espirituales, pero que no está registrada en la dirección a su cargo. Esta circunstancia burocrática y la existencia de un Evangelio de Nataniel hacen que Osuna decida investigar la comunidad localizada en lo profundo de la selva.

En *El Evangelio de Nataniel*, Osuna se enfrenta a una comunidad que esconde el engaño tras su levedad, rigor espiritual y limpieza aparente. Lasser muestra en el argumento de esta obra que no es suficiente ser feliz, honesto y leal, pues todo ello debe formar parte de un complejo, donde la historia no sea manipulada, ya que la bondad en muchas circunstancias puede transformarse en fanatismo feroz.

Ledesma y Los Piratas, obra escrita en un acto y tres cuadros en 1952. La obra fue llevada a escena en ópera y su acogida fue muy exitosa. Trata de la historia de un anciano, quien pese a los pronósticos

decide emprender la aventura de enfrentarse a los piratas. Ledesma es un hombre viejo con espíritu de héroe, lo que da un tratamiento realmente dramático a la obra. El personaje olvida que es un anciano, no se resigna a su condición y quiere vivir como joven, heroicamente, lo que exige un esfuerzo físico y mental que a éste le falta. Por sus años, Garci González no lo admite en la expedición contra los piratas, y por la misma razón, Amias Preston rehúsa batirse a duelo con él. Para un soldado, educado en el culto al honor y las armas, al ser rechazado de la expedición por parte de Garci González, fue una gran ofensa. Impulsado por la ira, Ledesma se desagravió enfrentándose él solo a los piratas y castigando y deshonrando con la muerte a sus agraviantes. Los piratas, por la ineptitud de sus agraviantes, entraron en la ciudad y la saquearon.

La Entrega de Miranda o El Maestro y El Discípulo, escrita en 1990, está considerada una de las obras más emblemáticas de Alejandro Lasser. En esta obra se muestra el universo de relaciones entre Miranda (El Maestro) y Bolívar (El Discípulo). En la obra destacan tres momentos: el de la gran admiración que Bolívar siente por Miranda al principio de la obra, el de su posterior decepción, y el de la entrega del Maestro al opositor. La Transformación de la admiración al desprecio de Bolívar hacia Miranda es el hecho de que éste capitulara ante Monteverde. Este hecho Bolívar no lo perdonó y juzga a Miranda como traidor a la Patria. Miranda, sin embargo, tuvo motivos para capitular. En la obra se presenta una lucha de pensamientos opuestos que pueden ser igualmente defendibles.

La escena transcurre en el dormitorio de Miranda en La Guaira, allí está caminando pensativo, con bata de dormir; son las dos de la madrugada, recuerda el día de la capitulación. Entra Soublette, Miranda se encuentra perturbado por los resultados de la capitulación y se desahoga conversando con Soublette de su congoja. Ya faltan pocas horas para embarcar El Zafiro rumbo a Inglaterra.

Ambos recuerdan la cena de aquella noche, la cena de despedida en la que Miranda compartiera con los que más adelante lo entregarán. A medida de que ambos personajes rememoran cada uno de los hechos, el autor agrega en el texto una acotación en la que resalta un cambio de tiempo, recreando a través de imágenes y personajes cada uno de los hechos que llega a la memoria de los mismos. Este primer cambio ocurre cuando Miranda trae a la memoria la sala de su casa en Londres en donde conversa con su esposa Sara del viaje que emprenderá con Bolívar. Es de noche y ambos aguardan la visita de Bolívar, Sara se muestra incómoda por este hecho ya que este invitado no es una persona de su agrado:

Miranda: Sara: Simón Bolívar está por llegar. Te ruego que seas muy cortés con él. Ya sé que Bolívar no te agrada, pero no olvides que él puede prestarme una ayuda muy valiosa para realizar mi plan. Es un hombre muy influyente en Venezuela. ¿Me prometes ser cortés con él?

Sara: Lo seré, no te preocupes. Siempre he sido cortés con tus amigos e invitados.

Miranda: ¿Por qué no te gusta Bolívar?

Sara: No sé qué decirte. Me parece tan petulante. No se está quieto ni un momento y gesticula mucho cuando habla. El habla todo el tiempo y los demás que escuchan. A mí me pone nerviosa esa clase de personas. O será también porque trata de separarme de ti. Te ha llenado la cabeza con esas ideas de viaje. (Suena el timbre. Sara abre la puerta y entra Bolívar)

Bolívar entra a escena, no para de conversar con respecto a su salida a Venezuela y sobre la visita de Miranda a ese país que será mes y medio después. En dicha conversación Bolívar manifiesta la gran admiración y gratificación que siente por Francisco de Miranda. Para Bolívar, Miranda es un gran ejemplo en las labores militares y combates, se siente orgulloso con contar con la presencia y la ayuda de Miranda en las misiones que se emprenderían en Venezuela por parte del que considera su maestro.

Bolívar: Sí, sí. ¿Qué importancia podría tener para el Estado más poderoso de la tierra unos jóvenes venezolanos, venidos de un país enteramente desconocido aquí? Pero tuvimos la suerte de encontrarlo a usted. Usted es nuestro compatriota, vive desde hace mucho tiempo en Londres y tiene aquí un gran nombre y un gran prestigio como militar y como político. Usted nos presentó a las más altas autoridades y apadrinó nuestra misión. Gracias, mil gracias General, y créame que informaré detalladamente de estas circunstancias al gobierno de Caracas tan pronto llegue allá.

Miranda: No me agradezca nada, se lo ruego. Yo no podía obrar de otro modo. Además de ser ustedes mis compatriotas, compartimos los mismos ideales. Soy yo el agradecido de que me hayan buscado.

Bolívar: Pero el gesto que más nos conmueve es que haya aceptado usted nuestra invitación de venir a Venezuela para ayudarnos en nuestro movimiento. Esa ayuda es inapreciable. Nosotros carecemos de generales y pronto seremos derrotados por los españoles si no manda nuestro ejército un general experto como usted. Ya le hice reservar un camarote en El Zafiro. Es un buen barco y partirá para Venezuela dentro de veinte días. Ojalá pueda venir con usted la señora Andrews.

Luego Bolívar se despide. Sara manifiesta su dolor e incomodidad, ella no está de acuerdo con la partida de Miranda a Venezuela. Sara considera que Miranda debe quedarse a su lado para que la ayude a educar a los hijos de ambos. Pero Miranda se rehúsa, su amor por la libertad de América es

infinito. Miranda expresa que desea partir a América para lograr la gloria de libertarla, él es un hombre que nació para batallar, su ambición va mucho más allá que la de un hombre común, él desea un destino glorioso a través de la batalla de independencia.

Se encuentra un nuevo cambio de tiempo. Miranda en su habitación recordando el momento en el que desembarcó en Venezuela. Hay un cambio de escena. Se pasa al muelle de La Guaira. Bolívar espera a que Miranda desembarque, le hace un recibimiento lleno de efusividad y elogio. Ambos personajes demuestran su alegría y entusiasmo. Bolívar se encuentra lleno de efusividad, recordando cada una de las misiones que Miranda tuvo en Europa entre las que menciona están la de Melilla y La Revolución Francesa. Bolívar hace énfasis en el hecho de que él nunca puede compararse con Miranda.

Aparece Bolívar en el Puerto de La Guaira, se entera de la Capitulación que ha hecho Miranda, lo que le causa decepción:

Bolívar.- Dolor no es la palabra, es algo más que dolor. Cuando cayó el Castillo de Puerto Cabello, yo sentí un gran dolor pero era menor que el de ahora.
Cuando murió mi esposa, al año de casados, creí que yo no tendría en mi vida una pena mayor que ésta y juré no volver a casarme. Pero el dolor que siento ahora centuplica a los otros. Yo soy el culpable de esa rendición. (Gritando) ¡Yo, yo mismo! Merezco que Venezuela me castigue con el peor de los castigos. Yo fui el que trajo a Miranda a Venezuela. Yo lo presenté a los grandes del país. Yo influí para que se le nombrara Comandante Supremo. ¿Y qué hizo? Se rindió al enemigo y nos perdió a todos. Se perdió la República, se perdió la Revolución. ¿Qué puedo hacer para que este error se me perdone? ¡Ah! Ningún sacrificio bastaría. Miranda resultó ser un General de salón, un General de papel que se disolvió al primer aguacero. ¿Qué va a ser de mí y de usted y de todos los republicanos?

El Tiro que Derribó la Montaña, obra de 1995. En esta obra las acciones se desarrollan en un entorno en el que prevalece la ausencia de valores. Las acciones se presentan en forma cruda y desencarnada, mostrando un círculo en donde la corrupción prevalece sobre cualquier valor. *El Tiro que Derribó la Montaña* muestra la historia de Quintana, un hombre apacible, con una ardua dedicación al estudio de las leyes. Quintana acepta postularse a la Presidencia de la República, enfrentándose a un entorno político en el que reina la corrupción y la deshonestidad. Con pasión Quintana decide mostrar el rostro oculto de las formas de gobierno de su país, exponiendo su propia tranquilidad y la de su hogar. Quintana es sometido a la descalificación y el descrédito emprendido por sus adversarios, hecho que es el detonante de un desenlace fatal en el que Quintana decide quitarse la vida de un disparo.

La Cuenta del Hotel, obra escrita en 1997, considerada de carácter existencial. Es una metáfora de la vida, estamos en este mundo de paso y hay que llevar buenas cuentas. *La Cuenta del Hotel* es la historia de un individuo que está de paso en una ciudad, tiene que marcharse a su región pero no

tiene como pagar la cuenta del hotel, ya que se le acabó el dinero. Se acerca el día de pagar la cuenta y él está lleno de tormentos. Piensa en ir a buscar el dinero pero no puede salir del hotel. La tensión dramática se acrecienta cuando empiezan a tocar la puerta para que la cuenta sea cancelada y el hombre no sabe qué hacer.

Referencias Bibliográficas

Chesney, L. (1996). *Teatro Popular Latinoamericano*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

----- (2004). *Relectura del teatro venezolano (1900-1950). Los orígenes de la dramaturgia moderna*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

----- (2007). "La dramaturgia de Rómulo Gallegos". *Extramuros*. Nº 26, 45-76.

Lasser, A. (1946). *El General Piar*. Caracas: Monte Ávila Editores.

----- (1959): *Catón en Utica*. Caracas: Cuaderno de literatos de la Asociación de Escritores Venezolanos.

----- (1966): *Catón y Pilatos*, en: *Autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.

----- (1967): *La Cueva*. Caracas: Ediciones Zodiaco.

----- (1979): *El Caballero de Ledesma*. Dirección General de Cultura. Caracas: G.D.F fundarte.

----- (1990): *La Entrega de Miranda o El Maestro y El Discípulo*. Caracas: Editorial Lisboa.

MARTINEZ LEONCIO, seud LEO (1888-1941)

Mireya Vázquez

INTRODUCCIÓN

Nacido en Caracas, fue caricaturista, escritor, comediógrafo, poeta y en algunas ocasiones actor. Representa una de las personalidades intelectuales y artísticas de gran importancia en las primeras cuatro décadas del siglo XX en Venezuela. Desde 1908, cuando cursaba estudios universitarios, se dio

a conocer en *El Cojo Ilustrado* como poeta y como caricaturista; colaboró en *La Voz del Pueblo*, *El Nuevo Diario* (1913), también escribió en el diario humorístico *La Linterna Mágica* donde comenzó a utilizar el seudónimo de “Leo” y *Pitorreos* (1918), semanario humorístico que funda junto a su amigo Francisco Pimentel y que al poco tiempo fue clausurado por la dictadura gomecista, y sus redactores encarcelados.

En 1923, fundó *Fantoches*, uno de los semanarios humorísticos más importantes de Venezuela. Allí se hacen críticas literarias y políticas contra el régimen. “En columnas donde aparecen como *Leo* y *Comento*, se hacen apreciaciones jocosas de temas variados, así como también algunas críticas bien disimuladas hacia el régimen gomecista” (Flores, 2001, p. 35). En la columna “Teatralerías” se presenta la actualidad de las artes escénicas y su cartelera, con la firma de Kry-Tico. Desde las páginas de este semanario, este humorista reseñaba la cartelera teatral de la semana, publicaba notas de prensa sobre los eventos y abría espacios publicitarios para los espectáculos. Esta columna se podría considerar como el primer antecedente a las futuras críticas teatrales en nuestro país. Además fue cronista, cuentista, poeta y autor teatral, y dejó una vastísima obra, poco estudiada. Fue promotor de El Círculo de Bellas Artes, en 1912. Martínez muere en Caracas el 14 de octubre de 1941, a los 53 años de edad, cuando en el país se avizora un nuevo panorama en todos los órdenes de la vida y por supuesto del teatro. Su fallecimiento dejó un vacío entre las figuras más cercanas a él y entre la opinión pública.

EL TEATRO DE LEONCIO MARTÍNEZ.

La producción dramática de Leoncio Martínez fue bastante amplia. Sus primeros pasos fueron obras de corte costumbrista y de carácter cómico, popular, entre ellas tenemos a *El Secreto*, un drama escrito por Henri Bernstein y traducido por Martínez. Esta obra fue estrenada en 1914, en el Teatro Caracas por la Compañía de una actriz: la señora Matilde Moreno. En septiembre del mismo año y en el mismo teatro se estrena *El rey del cacao* (sainete) de genuino sabor criollo. Le acompañó en la escritura Armando Benítez y en la música Rivera Baz. Esta obra, según Carlos Salas (1974), obtuvo gran éxito en su puesta en escena en dicho teatro, junto con la zarzuela *Alma Ilanera*, de Rafael Bolívar Coronado y Pedro Elías Gutiérrez. El decorado fue elaborado por Leo. En el *Nuevo Diario* (05 de septiembre de 1914, N° 603, p.5) se lee:

Esta nueva zarzuela alcanzó un franco éxito por su composición y los innumerables chistes de que está revestida. Demás estaría decir que la personalidad de Leo, es una de las mejores credenciales que aporta le libreto y que el público tomó en cuenta al dirigirse al coliseo Veroes (cit. por Flores, 2001, p. 44).

El 24 de septiembre del mismo año se estrena en el Teatro Caracas *Menelik* (sainete), escrita según Salas (1974), en colaboración con Armando Benítez. En 1915, forma parte del grupo de artistas que emprenden una iniciativa en la ciudad de Caracas denominada “La sociedad ProTeatro Nacional y en la cual participaron figuras tan destacadas como Emma Soler, Aurora Dublín, Eloisa Blanco, Jesús

Izquierdo, Antonio Saavedra, Rafael Guinand y Juan Pablo Ayala, Según Salas (1974, p. 118), en la primera función efectuada el 8 de julio, fueron puestas en escena, varias obras entre las cuales estuvo *El rey del cacao* de Leo y Benítez. En 1916, se estrena, en el Teatro Caracas, la obra festiva *El Conflicto* (un a propósito), “cargada de abundante gracia y cómicos efectos” (*Nuevo Diario* N° 1098, 20/01/1916), escrita por Martínez, Benítez y Francisco Pimentel. En 1917, se inauguró la temporada en el Teatro Nacional con la obra *Sin cabeza*, que al igual que las anteriores obtuvo gran éxito. Es esta una obra de corte rural y cuya temática pareciera estar vinculada y ambientada dentro de las últimas montoneras y alzamientos militares que aún se manifestaban en los sectores campesinos del país. El lenguaje utilizado por los personajes refleja giros y cadencias de formas populares, de tinte eminentemente rural.

En 1918, realiza la traducción de la obra *Servir*, del autor francés Henri Lavedán, de la cual Martínez hace una adaptación titulada *Por la patria* (drama). Se estrenó el 14 de julio de ese año y la función fue en homenaje al día de Francia y a beneficio de la Cruz Roja francesa. En 1919, escribe *Caimito* (Flores 2001).

En 1921, comienza a cambiar su temática y técnica dramática. Se evidencia ahora una visión más moderna del teatro y una forma más crítica para exponer sus argumentos. Sin cambiar el esquema del sainete, ahora en sus obras predominará el humor más que lo cómico burlesco, practicado por él hasta esa época. En este mismo año, se vincula con la Sociedad de Autores y Actores y, en 1924, se une a Leopoldo Ayala Michelena en la Compañía Teatral Venezolana. En este periodo, el 1º de julio se estrena en el Teatro Nacional, la comedia *Los Esposos Paz* (1921). La función fue organizada por un grupo de autores y actores que promovían un movimiento a favor del arte teatral venezolano, y posteriormente se repite el montaje en homenaje al también dramaturgo Leopoldo Ayala Michelena, en el Teatro Calcaño. En 1924, la revista musical *Foxtrot social* por la compañía de Antonio Saavedra. Un comentario acerca de esta obra aparece en el Semanario *Fantoques*, que dice lo siguiente:

...El maestro Gutiérrez se entusiasmó con el libro —de que dicho sea como no quiere la cosa, no le faltan gracia y escenas originales—y compuso lo que llamamos en criollo un musicón, diez y seis números de música, entre los cuales hay valeses, fox, chotis, one step, baile ruso y hasta un joropo final: música llena de donaire, inspiración y sabor...” (*Fantoques*, 7 de septiembre de 1924, N° 62, p.7).

En este mismo año y en el mismo teatro, se lleva a las tablas, *El salto atrás*, la obra más conocida de este autor. Esta se estrena dentro del marco de otra iniciativa de un grupo de autores y actores que intentaban consolidar el desarrollo del arte teatral en nuestro país: La Compañía Teatral Venezolana. También fueron estrenadas, en el teatro Calcaño, otras dos obras de Martínez: *Sirvienta de Adentro y Amor en Última Instancia*. En 1925, se monta en escena, *El viejo rosal*, reestrenada con gran éxito en 1939 y publicada en 1940. Esta obra es portadora de un subtexto de melancolía y nostalgia por el pasado. Su estructura muestra algunos elementos que dejan entrever una forma más evolucionada de escritura.

En agosto de 1926, escribe el sainete *Los Patiquines de Seda de Oro*. Según Salas (1974) la obra fue inspirada en una película exhibida durante la época, titulada “Los Arlequines de Seda y Oro”, cuyo

tema central era la tauromaquia y el mundo de los toriles. De dicha obra se hace un comentario en el Semanario *Fantoches*:

Alegría, movimiento y un sano humorismo que hace sentir intensamente las escenas; en medio de él se desarrolla suave y humanamente el asunto. Espontaneidad en todo, sin trucos de mal gusto y una observación perfecta de los personajes, los cuales parecen haber sido substraídos por breves instantes a la vida y colocados sobre el palco escénico, en absoluta ignorancia de que son vistos para que prosigan sencillamente viviendo (*Fantoches*, 15 de septiembre de 1926, Nº 164, p.15).

En 1928, se presenta *Pobrecito*, paso de comedia galante, que recuerda las temporadas carnestolendas caraqueñas, no existen datos verificables sobre su estreno; y también *Bartolo*, obra inspirada en un personaje citadino y probablemente tomada de un cuento suyo con el mismo nombre, publicado en *Fantoches*, Nº 32 de fecha 08/03/1924; la mayor parte de estas últimas piezas fueron publicadas en revistas de la época. El 04 de noviembre de 1936, se estrena en el Teatro Ayacucho su última creación *La chirulí* (inédita). En el montaje de la pieza participan una de las parejas más importantes del teatro de la época: Rafael Guinand y Aurora Dubain.

El 27 de mayo de 1939, se reestrena la comedia *El Rosal Viejo*, por una de las agrupaciones dependientes de un organismo oficial del estado: el conjunto escénico de la Dirección de Cultura del Ministerio del Trabajo. Efrain Flores (2001) afirma que en esta pieza Leo “deja entrever muy solapadamente en el sub-texto del contenido, una especie de nostalgia por un tiempo que termina y otro que comienza” (p. 51) además también hay una forma más evolucionada de la escritura.

Algunas de sus obras publicadas, como *El viaje de placer* (1918), *Tinieblas* (1918) y *Las siete estrellas del tricolor* (1931), son un preámbulo al cambio de estilo en el 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 Leoncio Martínez como el puente entre una época y otra de cambios, que junto a la obra de autores como Andrés Eloy Blanco, Miguel Otero Silva y Ayala Michelena, abrieron paso a nuevos dramaturgos como Luis Peraza, Aquiles Certad y César Rengifo, entre otros (Flores, 2001, pp. 28-29).

Sobre el costumbrismo, tuvo una visión particular, la cual se fue evidenciando a partir de 1914 y a través del tiempo se intensifica en las posturas que iba tomando en *Fantoches*, y que marcan con cierta precisión cómo se dio esta transformación. Leonardo Azparren (1997) manifiesta que “Rafael Guinand y Leoncio Martínez crearon un universo pintoresco apoyado en el habla popular inmediata y en los tipos cotidianos de la ciudad, recursos usados con reiteración que implantaron un gusto que la época canonizó” (p. 116) Ellos parodiaron el costumbrismo apoyados en anécdotas que producían risa y a la vez eran sentimentales, sin intención de buscar ninguna problematización social. 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*, 04/11/1924, 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*, 04/02/1925)

Pero, 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 acerca de lo criollo y su relación con lo universal:

No creo que todo lo que venga del vulgo, por ser vulgar se delate de obscuro o de inapreciable, porque, en todas las épocas, en todos los idiomas, el vulgo ha dado a poetas y pensadores fuentes inagotables de poesía, 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 nutridos 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.

Martínez, al igual que muchos de sus compañeros del teatro, estuvo consciente de las enormes dificultades e inconvenientes existentes en su época para el desarrollo del trabajo teatral. Hicieron todo lo posible por salir adelante y superar, una y otra vez, los obstáculos que se presentaban. Salas (1966, pp. 6-7), en el prólogo de su libro, transcribe una reflexión reveladora de Leo, la cual dentro de lo melancólico y divertido, se percibe la empresa quijotesca del teatro en esa época:

El pegar uno mismo con las manos llenas de engrudo los pliegos de los decorados y embadurnarlos de pintura; el llevar de su casa o de la casa del amigo el cachivache que falta en la utilería o el traje que no disfruta el histrión pobre; el rasgarse la epidermis tirando de las cuerdas en fajina de tramoyistas; el pintarse la cara para suplir el personaje que falta en el reparto; el apagar rubores para lanzarse personalmente de establecimiento en establecimiento pegando carteles y repartiendo preventivos.

Y algo más: los trasnochos en el estudio de un libreto y en los ensayos somnolientos; el valladas de los acreedores que acosan; el combate contra las avideces pequeñas y las incurias y las mordacidades; los días de nómina en blanco y escuchar sin remedio el ladrido de los estómagos de los compañeros en ayunos...

Para consuelo, paladearás la pastilla de la parte pintoresca—única alegría del telón adentro—cuando te empeñas en deslanar a un novicio de los que cambian la ele por la ere y al reverso.

¿No recuerdas una ocasión en que, en el escenario del “Teatro Calcaño” se probaba a dos muchachas y una de ellas decía Jolgen por Jorge?

Después de mucho explicarlo que se pronunciaba: Jorge con ere y sin ele, la compañera impaciente, irrumpió: “Pero... si naidem está diciendo Jolgen...”

¡Y si fuera esto todo! Como exclamaba el desolado Bécquer...” (cit. por Flores, 2001, pp. 39-40)

Por investigaciones de Luis Chesney Lawrence (2004), se sabe de la autoría de Leoncio Martínez sobre tres obras más. Éstas serían: *En Viaje de Placer* (1918); *Tinieblas* (1918); y *Las siete estrellas de tricolor* (1931), de las cuales se conoce muy poco.

ANÁLISIS DE ALGUNAS DE SUS OBRAS MÁS IMPORTANTES.

El salto atrás (1924), es una de las obras de mayor éxito de Martínez. Pinta de manera magistral una serie de personajes acciones y expresiones propias de la sociedad caraqueña.

Está conformada por un acto y diecinueve (19) escenas; plantea la realidad social de 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 se 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. 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.

Esta obra se desarrolla en una casa de la alta sociedad caraqueña y la anécdota involucra a una joven de ilustre apellido, casada con un alemán; da a luz un niño negro, este acontecimiento produce un revuelo de críticas entre la familia y los amigos más cercanos. El esposo de Julieta, la joven madre, no se encuentra en la ciudad para el momento del alumbramiento, por lo que la familia de Julieta, angustiada ante el imprevisto suceso, no se imagina cómo reaccionará Von Genius, el alemán, al enterarse de que tiene un hijo negro; hacen un consejo de familia para decidir sobre las medidas a tomar para lavar el honor de casta. Se piensa que la situación es producto de un engaño o de una brujería. Las murmuraciones conducen a una hipótesis interesante; Julieta tuvo una aventura con un negro. Todo fue, según la familia, porque Von Genius “se empeñó en ir a pasar su luna de miel en la hacienda donde tenemos a Cándido”, y, lógicamente alguien piensa que Julieta pudo haberse enamorado de ese negro. “¡hay aberraciones, hay aberraciones!” piensan otros, aunque otra piensa mejor “que en esto hay brujería”. Se daría la paradoja de “¡un alemán negro!”... ‘Es negro! ... ‘negro como una maldición!’ (Nazoa, 1972, vol. I, 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. Cuando Von Genius llega no entiende la situación, pues nadie quiere enseñarle a su hijo y tampoco le permiten acercarse a su mujer. Julieta, cansada de los acosos familiares, decide enfrentarse a su esposo y resolver el asunto; sin embargo para su sorpresa, cuando el marido ve a su hijo, se alegra muchísimo, pues el niño se parece a su abuela materna.

V.Genius : ¡Qué lindo! ‘Qué gordo!

Todos :¿Eh?

V. Genius : ¡Es idéntico a mi abuelo! ¡Idéntico a mi abuelo Pancho!

Todos : ¡Ooooh!

Fulgencio (tío) : ¿Cómo a su abuelo?

Elena (madre) : ¿Pero su abuelo no era Alemán?

V.Genius : 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. Genius : 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.Geniu: Pero mi hijo ha dado el salto atrás (Ibid. p. 341).

Ante el estupor general, Von Genius confiesa que si alguien le pregunta por su abuela, él no la niega. Con esta anécdota y discursos sencillos, la obra hace uso de dos recursos dramáticos: la ironía y el humor. Este último es una desestabilización del lenguaje, donde se permite la presencia de la parodia, la ironía, la paradoja y las constantes digresiones que rompen con las expectativas del público. Si bien el sainete exagera los conflictos cotidianos, siempre con un tono gracioso, que impacta en el espectador, no puede omitirse el empleo de la parodia y de la ironía como efectos de sentido dentro del desarrollo de la pieza teatral. 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.

Lo más atractivo de esta obra no sólo radica en su temática, ni en el mensaje que encierra, sino también en la buena construcción dramática que Leo hace. En “El Salto Atrás” el conflicto se desarrolla con unas situaciones dramáticas muy bien llevadas hasta el climax, donde se palpan las emociones con un crudo y agradable suspenso que nos conduce a un desenlace inesperado, propio de las buenas comedias...” (Flores 2001, 57).

Pobrecito (1928), definida por el autor como “paso de comedia galante”, en ella se plantea una fuerte crítica social y muy cercana a su biografía. Esta pieza fue publicada en el Semanario *Fantoches* (Nº 238 del 15/09/1928, p. 13). La pieza se desarrolla inicialmente en una noche en un casino, en donde se encontraba Esteban Mestre, galán de profesión. Va de un lugar a otro buscando la oportunidad de encontrarse con una dama que le garantice un buen final de la noche, con una aventura amorosa. En su recorrido visual, se encuentra con un grupo integrado por un hombre y dos mujeres, una de las cuales está llorando desesperadamente, recostada de un diván. Acercándose al grupo, indaga sobre el suceso que tiene a la joven Celia- menuda, rubia y gordita- tan desconsolada; se entera de que es amante del Capitán Moreno y quien, aparentemente, se encuentra encarcelado. Este es el motivo de la desesperanza. Como era de esperarse, Esteban se presta a consolarla, la invita a tomar un trago y a recorrer la fiesta, “le habla confidencialmente como un buen amigo”, bailan, y sin mayores problemas Celia accede a la seducción. Salen del casino y van a un parque solitario. La joven ha extraviado las llaves de su casa, así que pasa la noche con Esteban. De esta manera “El Don Juan” agrega una conquista más a su larga lista de aventuras amorosas.

La obra puede catalogarse como un boceto de comedia, donde Leo combina la sátira con la llamada “comedia de situaciones”, ya que las acciones se presentan muy rápidas y con poca profundidad en los caracteres de los personajes. El término “comedia galante”, utilizado por el

dramaturgo puede ser por el empleo de un vocabulario con tono lírico, presentes en algunos episodios de la pieza, por ejemplo: “Bajo el inútil rebozo de los medios antifaces, las pupilas parecen gemas engastadas en terciopelo y la movilidad de sus aguas, los diamantes de las gargantillas diríase de miraran...”; además el lenguaje del galán es fino, gracioso y elegante, ingredientes característicos de una comedia tradicional. Sin embargo, tras estas máscaras, el autor expone una fuerte crítica a la falsa moral burguesa, cuestiona los falsos valores morales de la Caracas de principios del siglo XX, aunque desde el punto de vista del tiempo y el espacio, la obra se puede ubicar en cualquier otra realidad social, además, critica la falsa amistad, Celia aparenta sufrir mucho por el incidente de su

novio. Supuestamente, la joven está muy enamorada y no obstante, se queda a dormir sola con otro hombre aprovechando que “su amado está preso”, también objeto 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 lleve para allá!”. Parlamentos que dicho por ella parecen pueriles, sin sentido, y conduce a la obra directamente a la vida de Leo, tantas veces encarcelado en aquellos calabozos gomecistas.

Hay que destacar que Martínez, en esta obra, introduce una terminología abstracta para identificar algunos personajes: “*La Otra Mujer*”, “*El Otro Hombre*”, “*Los Otros Dos*”. Estas abstracciones están configuradas para contribuir a la fluidez de la pieza teatral, además, se podría decir, que acentúa el carácter clandestino del acto “infiel” entre Celia y Esteban. El autor fundamenta la trama en dos personajes Celia y Esteban, los cuales son tratados muy superficialmente; los otros personajes son fugaces y sin ningún perfil social, físico o psicológico. Actúan como máscaras anónimas, parecieran decir: “Yo no vi nada, yo no sé nada”, sus roles van más a la acción que a la caracterización. Según Flores (2001), “Los méritos ideológicos de esta pieza breve es que su autor los pone de manifiesto en un estilo romántico, matizado con humor negro” (p. 71). Cada momento demuestra lástima por su “novio” y a la vez su cuerpo y sus sentimientos aceptan las insinuaciones amorosas de Esteban. Se debe hacer notar que “la prosa utilizada por Leoncio Martínez en las acotaciones está cargada de símiles y metáforas que las hace formar parte de la obra misma, asignándoles la doble funcionalidad de ser parte del texto teatral en sí y servir al mismo tiempo como “descripciones sugestivas”, allí están contenidas sugerencias implícitas para una posible puesta en escena donde hay detalles de aspectos como: escenografía, acciones, atmósfera y movimientos de los personajes.” (p. 73)

El viejo rosal (1939). Comedia de un acto y en un solo cuadro, plantea una situación de carácter vecinal a comienzos del siglo XX por los diversos matices, imágenes, vocablos costumbristas que allí se expresan.

Las acciones se dan en la casa de María Antonia. A este lugar recurren el padre Vélez y el Jefe Civil, Coronel Camargo, con el propósito de visitar a la señorita María Antonia y a Carmen, madre de la anterior, con el fin de saludarlas y buscar la recolecta que siempre le dan para los pobres. Gran parte de los acontecimientos de la obra se dan durante la estadía de los dos caballeros en la mencionada casa. Ambos hablan en secreto sobre las bondades y la soltería de María Antonia, que es prácticamente el tema central de la obra. Se perciben ciertas costumbres de la ciudad, por ejemplo,

esperar con entusiasmo la llegada del tren, las serenatas y la costumbre de entregarle manjares criollos al visitante.

De pronto, el tema central cambia cuando se le solicita al Coronel la libertad de Nicasio. Nuevamente Leo llama la atención acerca de la situación política del país en los años veinte. Nicasio es un hombre humilde que fue llevado a la cárcel 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

pudiviente y el religioso contra el político militar. Otro aspecto que se refleja en esta pieza teatral es el humor negro, con la presencia de Javier, hombre trabajador y cuyas inclinaciones de amistad hacia María Antonia son meramente comerciales, hace su aparición en escenario no estando la joven, pregunta por ella y al saber que no está, se marcha. Esto produce en la concurrencia cierto resquemor y comienzan las especulaciones: “¡Está enamorado de ella! ¡Viene a pedir su mano!, etc., pero cuando nuevamente se encuentran, el visitante quiere expresar algo íntimo a la mujer, quien es una gran costurera. María Antonia está llena de emoción, esperanzas y expectativa ante la futura revelación, ya que tal vez veía en el muchacho el fin de su soltería. Javier duda, tiembla y suda, ella lo anima dándole confianza, hasta que por fin habla: “Señorita quiero que me haga media docena de interiores”. Para Flores (2001) “La carga de humor negro con la que el autor reviste las palabras que salen de los labios de Javier como puñaladas hirientes, son el decreto del fin de las esperanzas de María Antonia que coincidentalmente se diluyen paralelamente al anuncio de que al jardín de su casa “El Viejo Rosal”, lo arrasó el viento” (p. 81).

Es una obra de corte tradicional ya que las diversas tensiones conflictivas se van conjugando hasta llegar al momento cumbre que culmina en un claro desenlace. El final es abierto ya que los conflictos no se resuelven definitivamente, pues el problema fundamental de la obra es la soledad de María Antonia, y ésta continúa.

Existe un paralelismo entre María Antonia y el Viejo Rosal. Éste se presenta sin detalles; sin embargo, su significación en la obra es importante, puede ser interpretado como perteneciente a una época hermosa que va desapareciendo; por otro lado está María Antonia, quien es una solterona, que el tiempo y la soledad van consumiendo y a quien posiblemente se le acaba de ir su última oportunidad de amar. El rosal representa para aquélla los recuerdos del pasado y los buenos tiempos. Con la llegada del vendaval se desvanecen las esperanzas de amor de María Antonia y se destruye el viejo rosal.

La obra escrita concluyendo la década de los años treinta (1939), aborda la problemática de las transformaciones sociales en el país. La anécdota de una familia de principios de siglo, sirve para realizar una reflexión acerca de la llegada de los nuevos tiempos, de la modernidad, de las nuevas costumbres que sustituyen a las tradicionales, del ambiente parroquial y comunitario de etapa prepetrolera que paulatinamente modificó sus hábitos, conductas y esquemas sociales. (Flores, 2001).

Referencias bibliográficas.

- Azparren, L (1997). *El teatro en Venezuela. Ensayos Históricos*. Caracas-Venezuela: Alfadil Editores. Barrios, A y otros (1997). *Dramaturgia Venezolana del siglo XX*. Caracas: Centro Venezolano del ITIUNESCO.
- Chesney, L. (2002). *50 años de teatro venezolano*. Caracas, Universidad Central de Venezuela. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación. Cuaderno de Postgrado N° 26.

El Nuevo Diario. Nº 603 de fecha 05 de septiembre de 1914; Nº 1098, de fecha 20/01/1916. En: Flores E. (2001) *El teatro de Leoncio Martínez*.

Flores, E. (2001) *El teatro de Leoncio Martínez*. Trabajo de Grado presentado para optar al título de Licenciado en Arte. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Artes. Univ. Central de Venezuela.

Martínez L. "El Salto Atrás" (1924). En: Nazca, A. (1982) *Los humoristas de Caracas*. Caracas: Editorial Arte.

_____. "Pobrecito" (1928). En: *Fantoches*. Nº 238 15 de septiembre de 1928. p.13

_____. "El Viejo Rosa" (1939) En: Flores, E. (2001). *El teatro de Leoncio Martínez*. Trabajo de Grado presentado para obtener la Licenciatura en Artes. Univ. Central de Venezuela.

Nazoa, A. (1986) *Los Humoristas de Caracas*. Caracas. Editorial Arte.

Salas, C. (1974). *Historia del Teatro en Caracas*. Caracas, Litografía y Tipografía "La Bordoniana".

Fantoches. Semanario. Varios números. Nº 32 de fecha 08/03/1924; No. 62 de fecha 07/09/ 1924; No. 164 de fecha 15/09/1926; Nº 238 de fecha 15/09/1928. En: Flores E. (2001). *El teatro de Leoncio Martínez*.

Vásquez M. (2004) *Importancia del Sainete como ficcionalización de lo cotidiano durante las tres primeras décadas del siglo XX*. Trabajo de grado presentado para optar al título de Magister en Literatura Venezolana. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado.

MENESES, GUILLERMO (1911-1978)

Graciela Robles Etchevers

Escritor venezolano nacido el 15 de diciembre de 1911 en la ciudad de Caracas y muerto en Porlamar, Estado Nueva Esparta, el 29 de diciembre de 1978, después de sufrir una crisis cardíaca. Fue el séptimo hijo de Olegario Meneses Diez y Matilde Amitesarove, quien falleció a los pocos días de haber dado a luz. El niño, junto con sus hermanos, pasó al cuidado de una tía, Tula, a quien ellos llamaron Miminá. Los estudios de primaria y secundaria los realizó en el Instituto San Pablo, Colegio San Ignacio y Colegio Chaves. En 1936 obtuvo el título de Doctor en Ciencias Políticas en la Universidad Central de Venezuela. Contrajo matrimonio con Sofía Imbert el 17 de marzo de 1944, enlace que duró veinte años y con la cual tuvo cuatro hijos: Sara Nathalia, Adriana, Daniela y Pedro.

Meneses combinó sus diversas actividades profesionales con la carrera de escritor. Durante el año de 1936 a 1937 fue Procurador del Estado Miranda, al año siguiente Juez de Primera Instancia en lo Penal, en Barcelona, Estado Anzoátegui. De 1938 a 1941, Relator de la Corte Suprema en San Juan de los Morros, Estado Guárico. En 1948, fue nombrado Secretario de la Embajada de Venezuela en París hasta 1953, cargo que ejerció también en Bruselas desde 1953 hasta 1957 y, a partir de este año hasta 1959, Embajador de Venezuela en París.

Paralelamente, Meneses ejerció otros oficios contribuyendo así a la cultura del país. Desde 1938 hasta el año 1943 fue Jefe de Redacción de la revista *Elite*. En 1942 fue redactor del diario *Ahora* que dirigía en ese entonces Juan de Guruceaga y dos años más tarde, es decir, en 1944, Jefe de Redacción de dicho diario y director de la página literaria dominical del mismo. En diciembre de 1945 viajó a Bogotá y durante su estancia en el país hermano llegó a publicar en *El Nacional* hasta doscientos sesenta y tres artículos sobre diversos temas, algunos de ellos referidos a escritores como Rubén Darío, Leopoldo Lugones y José Martí. Al año siguiente, asumió la Jefatura de Redacción de la revista *Sábado* de Bogotá y publicó en *El Nacional* de Caracas crónicas de la ciudad de Bogotá. Desde 1948 hasta 1968 Meneses fue columnista del periódico caraqueño *El Universal*. Durante el año de 1959 fue director de la Página de Cultura del diario *La Esfera* de Caracas. En 1960 ejerció el cargo de Director del suplemento literario *Jueves* de *El Nacional*. En abril del año 1962, y bajo su dirección, apareció el primer número de CAL (Crítica, Arte y Literatura). Esta importante publicación llegó a alcanzar hasta cincuenta y nueve números hasta el año 1966, y agrupó a un grupo numeroso de narradores, poetas y artistas. En 1965 asumió la Dirección y Redacción de la revista *Crónicas de Caracas* a partir de la entrega que incluye los números 63 y 64 hasta la número 75, de 1967. En 1966, Meneses dirige y prologa los tomos VII al XI de las Actas del Cabildo de Caracas, publicados entre los años 1967 y 1969.

Aunque participó en actos estudiantiles en contra de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), lo que le trajo como consecuencia la prisión (fue enviado a las colonias en el año 1928, y

luego al Castillo de Puerto Cabello hasta noviembre de 1929), Meneses desde temprana edad y a lo largo de su vida se dedicó a la literatura. Con apenas dieciocho años de edad publicó su primer relato: *Juan del cine*, en la revista *Elite* (N° 261), luego en 1934, el cuento *Adolescencia* y *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Este último cuento fue llevado a la radio y luego al cine. El 9 de febrero de 1977, Salvador Garmendia se encargó de realizar la adaptación para Radio Caracas Televisión, figuraron en los roles protagónicos los actores Marina Baura y Miguel Ángel Landa. Después, en 1949, Bolívar Films

estrenó la película que lleva su mismo nombre. El guión cinematográfico fue redactado por Carlos Hugo Christensen y los diálogos por Aquiles Nazoa. La película fue dirigida por Carlos Hugo Christensen, con la asistencia de Horacio Peterson y contó con José María Beltrán como director de fotografía. Película producida por Luis Guillermo Villegas Blanco en donde participaron actores como Arturo de Córdova, Juana Sujo, Virginia Luque, Tomás Enrique, Juan Corona, América Barrios y el niño Néstor Zavarce. También se conoce la versión teatral de esta obra (1943), contando con la participación de la actriz Risela Alegría.

Otros cuentos publicados por el escritor fueron: *Luna* (1938) y la Asociación de Escritores Venezolanos le editó en ese mismo año *Tres cuentos venezolanos*. Varios de sus relatos fueron conocidos primero en *El Nacional*, y luego incluidos en antologías, como *El duque* (24 de marzo de 1946) y al año siguiente en este mismo periódico, *Tardío regreso a través de un espejo*, (26 de enero de 1947), también durante este año publicó dos cuentos: *Un destino cumplido* y *Alias el Rey*. En 1948 dio a conocer un volumen de relatos bajo el título *La mujer de oros y la luna el as*, (Caracas, tipografía Vargas). El Ministerio de Educación (Colección Biblioteca Popular Venezolana) en 1955 hizo circular su libro *Antología del cuento venezolano*. En 1958 publicó el relato *El destino es un dios olvidado*, que fue posteriormente insertado en la novela *La misa de Arlequín* "como sueño o invención de un personaje". Para el año 1961 volvió a publicar otro relato, *La cantata del Rey Miguel* en *El Nacional* y la editorial Monte Ávila en 1968 decidió publicar *Diez cuentos*, y fue Meneses quien se encargó en esa oportunidad de prologar su libro.

Meneses no sólo se destacó como cuentista, sino que además, publicó cinco novelas y un volumen de ensayos titulado *Espejos y Disfraces* (1967). La primera de ellas comenzó a circular en 1934, *Canción de negros*, y 1939 se editó por primera vez la segunda novela *Campeones*. Esta última comenzó a transmitirse el 19 de julio de 1976 por Radio Caracas Televisión. La versión, en 36 capítulos, la realizó José Ignacio Cabrujas e Ibsen Martínez, tuvo como protagonistas a Doris Wells y Miguel Ángel Landa. Su tercera novela, titulada *El mestizo José Vargas*, fue editada por *Elite* en 1942, y en 1952 publicó su famosa novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Y la quinta y última, en 1962, *La misa de Arlequín*.

Entre algunos de los premios y reconocimientos obtenidos por el escritor venezolano se cuentan: Premio Elite con su novela *Campeones* (1938), en el jurado se encontraron escritores de la talla de Arturo Úslar Pietri, Enrique Planchart y Pedro Sotillo; Premio de Teatro concedido por Anna Julia Rojas, Carlos Augusto León y Luis Peraza por *El marido de Nieves Mármol* (1944); tercer Premio en el concurso de cuentos de *El Nacional* por *Un destino cumplido* (1947); Premio Municipal de Prosa por la novela *La misa de Arlequín* (1963); Premio del concurso de cuentos de *El Nacional* por *La mano junto al muro* (1951); Premio de novela Arístides Rojas con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953); y en 1965 El Cabildo caraqueño lo escogió como Cronista de la ciudad. En 1967 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura. El 3 de marzo de 1972, en la sala de conferencias del INCIBA, se realizó un acto especial en donde fue presentado el libro *Cinco Novelas*, editado por Monte Ávila y bajo la

supervisión del pintor Mateo Manaure, quien además de encargarse de diseñar la portada también diagramó el libro. En 1975, la Universidad Central de Venezuela, creó en homenaje al escritor la biennial de novela que llevó su nombre. Esta casa de estudio, entre el 28 y 29 de septiembre de 2011, le rindió homenaje al cumplirse su natalicio, evento que fue organizado por el Instituto de Investigaciones Literarias, la Dirección de Cultura y la Biblioteca Central.

Como dramaturgo, Meneses cuenta con cinco obras teatrales, a saber: *El marido de Nieves Mármol* (publicada en 1944), *La balandra Isabel llegó esta tarde* (manuscrito fechado el 8 de junio de 1986), *Noches de San Juan* (1944), y dos sketches (piezas cortas, frescas): *La cita de la Señora* y *La invitación* (1948).

EL TEATRO DE MENESES

El marido de Nieves Mármol, comedia, se estrenó el 28 de marzo de 1943 en el Teatro Nacional. Al año siguiente se le otorgó el Premio del Teatro, creado por Clementina de Chacín, junto a otras piezas dramáticas como *Abigail* de Andrés Eloy Blanco, *El pueblo* de Víctor Manuel Rivas y *El polo negativo* de Eduardo Calcaño. En el jurado estuvieron presentes: Anna Julia Rojas, Carlos Augusto León y Luis Peraza. La comedia está dividida en tres actos. Entre el primer acto y el segundo transcurren algunas semanas y entre el segundo y el tercero, pasa más de un año.

El desarrollo de la trama es lineal, sitúa a los personajes en una ciudad importante de la provincia venezolana (no se especifica en cuál de ellas) de los años cuarenta. Por su estructura y por el desarrollo lineal de la trama, la obra puede insertarse dentro de la tradición realista, en donde hay un interés por parte del autor en centrarse en el tratamiento de los personajes y de la anécdota en sí misma, puesto que a través de la obra Meneses logra reflejar la Venezuela de la época, haciendo una crítica social hacia un sector de la sociedad que manejan el poder político y económico según sus propios intereses.

En cada acto se pueden identificar varias escenas, todas éstas suceden en la familia Mármol, aunque las mismas no están demarcadas con un subtítulo, pero se reconocen a través de las didascalias que hace el autor cuando señala la entrada o salida de los personajes. En el primer acto, por ejemplo, se presenta un diálogo entre la tía Emilia y Georgina, la primera suspira y le cuenta su sufrimiento a ésta, que padece de angustia porque presiente que algo malo va a suceder, puesto que su familia, los Mármol, son personas violentas que gritan para hacer callar a los demás. Georgina, su sirvienta, le quiere replicar cuando le nombra a Nieves, la sobrina, pero ella le dice que es igual a los demás, que no quiere a su marido, y comienza a recordar cuando ella estaba enamorada de Diego Mármol, quien murió, según ella, porque se dejó arrastrar por la violencia de los demás. Paralelamente, ellas están observando la conversación que sostienen Nieves y Alfredo. La tía Emilia le insiste a Georgina que su sobrina no lo quiere a él con amor de novia. Cuando la tía Emilia vuelve a insistirle a Georgina que Nieves no lo quiere con amor de verdad, ésta la escucha hablar y la interroga. Se produce en este momento un enfrentamiento entre estos dos personajes femeninos de la obra, porque el carácter de cada una de ellas es totalmente distinto uno del otro. Nieves reconoce que ella no es de las que esperan. La tensión disminuye gracia a la intervención de Alfredo, quien se pone a conversar, dulcemente, con la tía Emilia, sobre su pasado y el de ella. Esa conversación se ve interrumpida esporádicamente por Nieves, quien ataca de forma burlona e insultante a su tía.

La escena siguiente está conformada por el papá de Nieves, Ramón Mármol, que es un comerciante adinerado; el coronel Fagúndez, Presidente del Estado; y el doctor González, Secretario General del Gobierno, representantes del poder económico y político del país respectivamente. Estos entran en la casa y comienza a hablar de negocios sucios y se dan cuenta de la presencia de Alfredo, no grata, porque lo consideran un comunista. Después que se retiran de la escena Alfredo y Nieves,

Fagúndez le pregunta a Ramón por qué consintió ese matrimonio, a lo que le responde: “Conviene a la familia un loco como éstos. Sirve de muralla contra ciertos ataques” (15), como efectivamente fue utilizado por Ramón, más adelante. En este momento entran a escena Nieves y Alfredo. Ella logra calmar con su simpatía los ánimos exaltados de los personajes, y la escena comienza a teñirse de un humor burlesco que deja entrever a primera instancia cómo se enfrentan el poder político y económico y, a la vez, se unen en beneficio propio.

Antes de finalizar la escena se produce un giro que cambia la trama. Fagúndez decide no hacer el negocio con Ramón sino con los hermanos Pérez, lo que causa la cólera de Ramón quien recurre inmediatamente a Alfredo y le propone, sin decirle toda la verdad sobre el negocio en el que él pensaba participar, desenmascarar a Fagúndez. Alfredo, engañado, decide defenderlo. El cierre de este primer acto se da cuando se escucha la voz de la tía Emilia, que simbólicamente vaticina lo que va a suceder: “Otra vez la justicia creyendo en la violencia de los malos” (25). Y es este recurso, el de abrirse y cerrarse el acto (y también la obra en general), con la voz de la tía Emilia, uno de los elementos que logra darle mayor armonía estructural a la pieza.

El segundo acto comienza con la entrada de Ramón dando la noticia a Alfredo y a Nieves sobre el artículo que publicó éste último en la prensa, en donde ataca al coronel Fagúndez y lo acusa de corrupción. Entre Alfredo y Ramón se da una discusión porque Ramón expresa que no le interesa el pueblo sino el gobierno, que lo representa el coronel, mientras que Alfredo lo contradice diciéndole: “Dispéñeme, don Ramón. A mí sí me interesa el pueblo. Es lo único que me interesa: mi pueblo, mi mujer, mi poesía” (29), mostrando su ingenuidad con respecto a lo que realmente está sucediendo, porque la gente sabe que los Mármol también son unos corruptos y él, Alfredo Salazar, es considerado como un zoquete que es manejado como un muñeco por la familia. En ese momento interviene Georgina que viene de la iglesia con la tía Emilia, y dice que el indio Guacuco se metió con ella al hablarle mal de la familia y de Alfredo. También refiere que las mujeres en la iglesia comentaron a la tía Emilia lo peligrosas que estaban las calles, porque la gente de Fagúndez quería matar a Alfredo.

Mientras se da esta conversación se oyen voces que gritan “Abajo Alfredo Salazar, mueran los Mármol” (34). Alfredo se asombra porque cree que el pueblo está engañado y quiere aclarar la situación, pero la tía Emilia trata de impedirlo y se impone ante Nieves y Ramón quienes la atacan, y ella recuerda entonces la muerte de Diego Mármol y acusa a su hermano de haber llevado al pueblo a la miseria para él beneficiarse. Alfredo insiste en hablar con el pueblo y abre la ventada, al intentar conversar alguien lanza una piedra y la tía Emilia le pide a Georgina que la acompañe a rezar porque se da cuenta, resignada, que no puede hacer nada para evitar lo que va a suceder, a repetirse la historia de Diego Mármol con Alfredo. Al escucharse la voz del indio Guacuco, Alfredo decide salir por la puerta de atrás de la casa y pedir al jefe de la policía que los proteja. Ramón acepta y le da su revólver, por si lo necesita. Mientras tanto don Ramón y Nieves se arman y se muestra la mayor crueldad y frialdad de ésta, el padre al ver la actitud de la hija le dice que ha debido de nacer hombre.

En eso se oyen disparos y voces. Don Ramón y Nieves entreabren la ventana para ver lo que pasa. Por el patio entra Alfredo y les dice que le ha dado cinco tiros al coronel Fagúndez. La tía Emilia observa desde el fondo. Alfredo ha caído en cuenta de la verdad, y les cuenta que el coronel

Fagúndez estaba en la policía pidiéndole que no interviniera porque esa era una manifestación libre del pueblo y al ver a Alfredo sacó su revólver pero no le pegó el tiro y Alfredo entonces sacó su arma y lo mató. Se oyen nuevamente los gritos de la multitud y la de González, quien le ordena hacer silencio como encargado de la presidencia del Estado y que hará cumplir la ley. Entra en casa de los Mármol y arrestan a Alfredo. Nieves reconoce que fue el doctor González quien los ha salvado de la multitud y no Alfredo. El acto se cierra con la voz de Emilia que dice: “Ella no debería ser mujer” (45).

El tercer y último acto de la obra representa la resolución del conflicto planteado. Ha pasado un poco más de un año. Comienza con la llegada de Alfredo a la casa de los Mármol. Vino a hablar con la tía Emilia antes de tomar una decisión. La tristeza y la preocupación moral que siente Alfredo por haber matado a un hombre lo embarga, sobre todo el haberse dado cuenta de que fue engañado y ahora quiere irse lejos, al mar, y llevársela con él. Le pedirá que deje de ser una Mármol y sea su mujer, porque él también quiere dejar de ser el marido de Nieves Mármol. Nieves es una mujer frívola y superficial, con otros intereses distintos de los de la tía Emilia. En ese momento tocan a la puerta y es el doctor González. Nieves se arregla. La tía Emilia y Georgina se retiran de la escena y quedan solos Nieves y el doctor González. Este se le declara a Nieves y le pide que no se vaya con su marido. Nieves sale a avisarle a su padre que el doctor González lo busca y entra Alfredo. Cuando Nieves regresa le dice que puede pasar y queda sola con Alfredo. Este le pide que se vayan juntos, le dice que ya no puede seguir siendo el marido de Nieves Mármol. Pero a ella no la convencen sus razones, porque no es mujer que se deja llevar por ruegos, sino por órdenes, a la fuerza, y él no es hombre de obligar a nadie hacer lo que no quiere. La pareja decide romper. La tía Emilia intenta una reconciliación entre ambos, pero no se da. El doctor González se encargará de los trámites del divorcio. La obra concluye con la voz de la tía Emilia quien repite una y otra vez: “El marido de Nieves Mármol” (64).

Alfredo Salazar, el marido de Nieves Mármol, es el protagonista principal de la obra, él es manejado y engañado por los Mármol hasta convertirse en su víctima. Ellos representan a una familia adinerada, que se vale de la inocencia de las personas más débiles para poder hacer sus negocios sucios e inescrupulosos. La tía Emilia, que es una excepción dentro de la familia, los ve como personas violentas, que gritan y quieren tener siempre la razón. Son dominantes, poderosos, duros. Ella, en cambio, suspira, espera, es como “un mar tranquilo”.

Una de las cosas que quizás llama más la atención de esta obra se refiere justamente a la caracterización de los personajes. Por un lado encontramos la identificación entre Alfredo Salazar y Diego Mármol, el novio de la tía Emilia, que regresó muerto a la casa porque se dejó, según ella, arrastrar por la violencia de la familia. El también luchó (engañado) por la justicia y la libertad. Hay constantes alusiones a este personaje a lo largo de toda la obra y su historia la repite a cada paso la tía Emilia. Aunque no participa directamente dentro de la obra, Diego Mármol es como un hilo conductor que va tejiendo la trama y cargándola de significado.

Aunque el personaje central de la obra sea Alfredo Salazar, de allí el título que le da origen, *El marido de Nieves Mármol*, realmente lo que vale la pena destacar es el personaje femenino que está representado por Nieves Mármol, una mujer caracterizada por su dureza, frialdad y superficialidad.

Noches de San Juan fue publicada en la *Revista Nacional de Cultura* en 1944. Se conserva sólo el fragmento del segundo acto. De igual manera, no existe un registro en donde se verifique que la obra fue llevada a escena. Sin embargo, el texto con el que se cuenta constituye en sí mismo una integridad que puede ser abordado como un texto teatral coherente, con los elementos básicos para su reconstrucción dramática (personajes, diálogos y acciones). El desarrollo de su trama es lineal. El autor sitúa a los personajes en la Caracas rural de la época en que fue escrita, 1944, o en el campo, en la hacienda de Doña Rosa, a donde ha llegado su hijo Fernando, después de una larga ausencia, acompañado de su mujer, la niña Sarita. De igual modo, la duración de la acción es bastante reducida, apenas abarca medio día. El argumento de *Noches de San Juan* gira en torno a los celos enfermizos de Doña Rosa, quien sufre de amor malo. Los enfrentamientos entre Doña Rosa y Sarita, quienes se disputan la atención de Fernando, hacen que este personaje lo rodee una atmósfera llena de emociones contenidas y lo pongan en una situación límite, lo conocido (la realidad que está viviendo, los celos inexplicables de la madre) y lo desconocido (la explicación de esos celos). Fernando siente así, que debe buscar una explicación a la conducta irracional de Doña Rosa, pero eso lo puede llevar también a descubrir una verdad sospechada, que lo aterra, y que está relacionada con la muerte de su padre. Se alude de esta forma al asesinato del padre y al terror de lo que pueda suceder en un futuro.

El espectador/lector también está a la espera de que algo malo va a suceder, y esto es lo que crea el suspenso en la obra. Es a través de un lenguaje muy simbólico, se da a entender que Doña Rosa va a envenenar a su nuera con las campánulas azules que le mandó a pedir a Mindongo, porque ella está como dice Ladislao “embruja de amor malo”, desea a su hijo como a un hombre. Los demás sirvientes de la casa son testigos de esta baja pasión, porque Doña Rosa en sueños lo ha estado llamando. Al final no sucede nada. El conflicto sigue estando presente, pero ha bajado la tensión. Los personajes se preparan para celebrar la noticia que le ha dado Sara: está esperando un hijo de Fernando. Deciden festejarlo comiendo en el jardín. Pero la duda, la incertidumbre de lo que pasó y puede pasar en un futuro (la alusión de envenenamiento de Sarita por parte de Doña Rosa), esa amenaza de muerte que los rodea, sigue presente.

La situación inicial, se presenta llena de tranquilidad y quietud, Teodora, realiza los oficios de cocinera; María La Luz, vigila la puerta, haraganea; Fernando y Sarita, mientras descansan, dialogan amorosamente; y Doña Rosa, mira el paisaje. La tranquilidad se ve interrumpida cuando Doña Rosa le reclama a su hijo que desde que llegó no se ha ocupado de la hacienda. Comienza así el conflicto entre los dos personajes femeninos de la obra: Doña Rosa y Sara. Después de este primer momento se puede determinar un segundo momento constituido por la llegada a escena de Ladislao, quien entra cantando una copla, y María La Luz con un gesto le manda a guardar silencio, porque están escuchando la discusión que mantienen Doña Rosa, Sara y Fernando. Ladislao se une al grupo de los sirvientes, y desde la cocina perciben la escena hasta que deciden intervenir una vez que Doña Rosa llora histérica y sale corriendo. Teodora pide hablar a solas con Fernando, sin la presencia de Sara. Es en este momento, cuando le revela que su madre sufre de una mala pasión, y esa tensión se ve

disminuida por la interrupción repentina que hace Sara cuando vuelve a entrar en escena alegre y abrazándolo, pero vuelve a crecer la tensión con la llegada de Mindongo quien trae entre sus manos un ramo de campánulas azules, pedido por Doña Rosa, se produce aquí una fuerte pelea entre

Teodoro y Mindongo porque la primera se las arrebató de las manos al decirle que son flores malas, entre ese forcejeo, Fernando le dice a Teodora que se las dé. Y es justamente en este momento cuando el clímax llega a su punto máximo, porque al decirle Mindongo que Doña Rosa quiere envenenar el agua de un pozo, Fernando recuerda que su padre era como un pozo de agua clara.

Después de esa revelación o iluminación que ha vivido el protagonista, se vive un momento de quietud en donde Fernando tranquiliza y consuela a Sara. De esta pequeña escena o situación hay algo que llama la atención y resulta muy menesiano, y es cierta actitud de resignación que asumen los personajes ante el mal, sobre todo Sara. Esa apagada resignación ante la vida en donde aparentemente no hay una posible solución o salida, y con ello una salvación, es la misma actitud que también asume, por ejemplo, Alfredo Salazar en *El marido de Nieves Mármol*, es una actitud de derrota y un sentido trágico de la vida. A esto también se agrega un breve diálogo amoroso entre Ladislao y María La Luz, que ayuda también a relajar la tensión. Mientras Doña Rosa, acompañada de Mindongo, ha estado observando la escena entre su hijo y Sara, y se da cuenta que debería estar feliz de verlo querido, en ese instante Fernando la llama y le pide que quieren hablar con ella, pero ella le dice que si es sobre lo sucedido no quiere hacerlo. En este nuevo momento entre los personajes principales de la obra hay un intento de reconciliación, pero Doña Rosa sigue manteniendo su fría severidad hacia Sara, y momentos antes cuando le proponen olvidar todo lo sucedido ella exclama su deseo reprimido: “¡Si pudiera olvidarse la madre de que también es mujer” (89).

Como se ha intentado hacer ver, estos personajes expresan mucho sus emociones y, especialmente, Doña Rosa es un personaje muy apasionado, que siente celos, odio, amor hacia su hijo, una mala pasión que la enferma y la hace soñar, llora histérica, casi como un hombre, se queja de su soledad, es muy ofensiva con Sara, a quien siente como a su rival, porque le está quitando su puesto, la llama irónicamente niña bonita y niña dulce, hija de marineros, una cualquiera, una realenga. Mientras que Sara habla con dulzura. Ante los ataques de su suegra, ella lo que hace es defenderse, pero respetando a Doña Rosa, y le duele sus ofensas y no entiende lo que le pasa a ésta. Fernando tampoco. Fernando, la figura masculina y principal de la obra, es un personaje que vive una situación límite. Está entre el amor enfermizo de su madre, que al principio no logra entender, y el amor de Sara, que se ve amenazado por el primero. La sospecha del mal que presiente, unido al descubrimiento de una terrible verdad, lo atormenta y pone en peligro su relación con la madre. La madre. Ésta, como símbolo de vida, protección, cuidado, como algo sagrado, se ve contaminado por lo impuro (un deseo malo), y amenazador que lo empuja a proteger a su mujer y a su hijo.

Esta visión de la madre-mujer es dual, Doña Rosa es para Fernando no sólo su madre, sino un elemento que atenta contra su propia integridad. Y no sólo desde el punto de vista de la relación familiar, porque ella confunde al hijo con el hombre, provocando así una situación ambigua, sino también, porque a través de la sospecha que recae sobre Doña Rosa, el posible envenenamiento de su esposo; Fernando cae en cuenta de que algo siniestro forma parte de su origen, “un recuerdo, una sombra”, y es justamente lo que hace posible que el personaje tome una determinación: tranquiliza a

Sara y le repite que él está con ella. Fernando se encuentra así entre el amor de la madre y la mujer-rival que atenta contra su felicidad.

Al analizar el discurso teatral de la obra debemos separar la doble enunciación de la que se compone. Una de ellas es la que procede del autor, y se puede determinar a través de las didascalias,

o acotaciones escénicas. Y la otra enunciación es la que se obtiene de los personajes a través de los diálogos. A este respecto no parece existir, aparentemente, una relación que permita conectar el título de la obra, *Noches de San Juan*, con el contenido que se desarrolla en la obra, tal vez porque el texto trabajado forme parte del segundo acto. Con respecto al discurso teatral que proviene del diálogo entre los personajes, vale la pena señalar que la tensión no sólo se genera al enfrentarse los dos personajes femeninos de la obra, Doña Rosa y Sara, sino que la tensión pasa en forma paulatina al espectador-lector que se va enterando, junto con Fernando, del origen de los celos enfermizos de su madre y la alusión o inferencia que va haciendo sobre el envenenamiento de su padre, que era como un pozo de agua clara, y el futuro asesinato de Sara.

La obra puede ser insertada dentro de la tradición realista, por su estructura y por el tratamiento lineal que le da Meneses a la trama. Pero el lenguaje utilizado, cargado de una gran subjetividad y simbolismo, hace que en la obra confluyan, junto con esa tendencia realista, otra distinta, que se acerca más a una corriente que se podría denominar intimista y existencial, presente además en toda la dramaturgia del escritor.

La versión teatral que se trabaja en la presente investigación de *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1943) es una fotocopia del manuscrito que fue donado al Museo del Teatro Teófilo Leal por Luis Rivas, fechado el 8 de junio de 1986. Se estrenó el 18 de septiembre de 1959, en el primer Festival de Teatro, por el Teatro Nacional Popular, dirigida por Román Chalbaud. Se cuenta también con la grabación de la película, basada en el cuento que lleva su mismo título (1934), realizada por Bolívar Films (1949). El desarrollo de las acciones en el guión teatral de *La balandra* es lineal. No hay saltos temporales. Ubica a los personajes en un barrio de prostitutas en la década de los años cuarenta del siglo XX en la costa oriental de Venezuela, especialmente en Margarita. Por su estructura, está dividida en cinco cuadros y siete escenas, la obra se encuentra dentro del género realista y se centra, fundamentalmente, en el tratamiento psicológico de los personajes y de las relaciones que mantienen entre sí.

En el primer cuadro, que está compuesto por tres escenas, aparecen ya los protagonistas principales de la obra, Esperanza y Segundo Mendoza, y se plantea el conflicto de la obra: Esperanza quiere dejar de ser lo que es, una prostituta, y Segundo le promete, en un momento de pasión, que va a dejarlo todo por ella. Se está refiriendo a su vida en Juan Griego, la mujer y el hijo que allá tiene, y que va a convertirse en pescador, es decir, va a dejar de ser lo que es, un marinero. En el cuadro segundo, se produce una escena entre María y Esperanza, ésta al volver a quedarse sola porque Segundo Mendoza se fue en la balandra, vuelve a sentirse abandonada por su amante, es allí cuando María la enfrenta y crudamente intenta hacerle ver su realidad. Esperanza decide recurrir a la brujería y María le propone que se haga un ensalmo con su hermano Pedro Martín para que Segundo vuelva a ella. En el siguiente cuadro, Esperanza consigue el dinero para pagar el ensalmo a través del Patiquín. Aquí, tal vez, lo que habría que resaltar es, además del tráfico del sexo, la incredulidad de Esperanza

en poner en duda la eficacia del ensalmo al cancelarlo con dinero de otro hombre, y cierta burla por parte de María al tratar de hacerle ver su condición miserable. Luego que Esperanza se despidió del Patiquín, sale al llamado que le hace María y se van hacia el rancho de Pedro Martín, en donde comienza un acto grotesco, carnavalesco, en donde se ridiculiza el acto de la brujería. En primer lugar,

María le pide el dinero a Esperanza, sin el cual no se puede dar inicio al rito. En segundo lugar, Pedro Martín le hace una observación a Esperanza de carácter sexual, cuando dice: “(...) ¡Concha! ¿Quién fue el bruto que te dejó” (12). Y, después aclara, como pidiendo excusas, que no encontró un gallo negro y por eso trajo un pollito negro, a lo que María le reclama que tiene que ser un gallo negro y robado, y Pedro Martín le dice que ese igual servirá. El ensalmo comienza con una invocación.

José la Trinidad trata de espiar, pero no puede ver nada, porque todo está oscuro. Esperanza se desmaya y Pedro Martín sale a buscar al negocio de José la Trinidad ron para dárselo de beber.

Finalmente, la obra culmina con el cuadro quinto en donde dialogan en primera instancia María y Esperanza, y después Esperanza y Martinote. Esta escena está cargada de mucha ansiedad por parte de Esperanza quien espera la llegada de Segundo Mendoza. Llega la balandra pero quien sale de ella es Martinote y le dice a Esperanza que Segundo es capitán de un falucho y navega sólo por Oriente, ya no volverá a La Guaira y le pregunta si lo quiere a él. Esperanza lo acepta. Concluye así la obra, con las palabras burlonas y entre carcajadas de María: “¡Salió bueno el ensalmo: La balandra ‘Isabel’ llegó esta tarde!” (16).

La relación amorosa-sexual que se establece entre Segundo Mendoza y Esperanza es de poder. Segundo Mendoza está seguro del amor que le profesa Esperanza. Ella lo ama y lo espera, sabe que está a su disposición cada vez que él así lo requiera. Esta situación de poder/subordinación hace que ella se convierta en su esclava y que el deseo de Esperanza de llevar otra vida distinta se diluya. En el amor que siente Esperanza hacia Segundo Mendoza subyace también una esperanza frustrada, porque cree que en su amor está la salvación de su vida, y cuando ese amor no se complace o llena sus expectativas al final de la obra, porque no deja su condición de prostituta al ser abandonada por su amante, ella se hunde más de lo que está. Hay una degradación más profunda, que ha venido acentuándose a lo largo de la obra, una vez que pasa por esa escena de la brujería festiva, burlesca, que fracasa, hasta llegar a su irremediable final, una triste resignación de su condición de prostituta, y más aún, se acentúa la paradoja de la trama al convertirse su nombre, Esperanza, en una desesperanza.

Al igual que en *Noches de San Juan*, aquí también los acontecimientos se suceden unos tras otros, es decir, en forma lineal, no hay saltos temporales. Se infiere, además, que la trama se desarrolla en la década de los años 40 en Venezuela. A diferencia de la obra anterior (*Noches de San Juan*), en *La balandra* los espacios están mucho más demarcados, y hay una relación muy estrecha entre la trama de la obra y el ambiente en donde se desarrollan las acciones: el bar y el Puerto de La Guaira en donde vive la protagonista y a donde llega su amante, el marino Segundo Mendoza.

La cita de la Señora fue publicada en la revista *Farol* en el año de 1948, luego apareció junto con *La invitación* en un libro de cuentos titulado *La mujer, el as de oros y la luna* en el mismo año. Se trata de dos sketches (piezas cortas, frescas) que muestran personajes ciudadanos, provenientes de la vida urbana. No existen registros hasta el momento en donde se pueda verificar si se llevaron a escena, por lo que se supone que no sucedió.

La cita de la Señora es una pieza de teatro bastante corta escrita en un solo acto. A pesar de su brevedad contiene todos los elementos necesarios para su representación: predominan los diálogos entre los personajes (intervienen tres: el Barman, la Señora y El nuevo), desde el comienzo

se plantea un conflicto, una trama: una señora se presenta en un bar y comienza a hablar a dos voces con su novio inexistente, Leonardo, quienes recuerdan la forma como él la pintó. El barman se inquieta al escuchar a esta Señora que es capaz de hacer el juego de las voces con tal sinceridad, que duda si realmente no habrá alguien con ella. El barman, al ver las copas vacías, decide interrumpir a la Señora para preguntarle si quería otro cóctel. La actitud de la Señora cambia totalmente, pasa de estar alegre, soñadora y apasionada y se pone rabiosa porque el barman ha roto su cita del recuerdo. Después de reclamarle se pone a llorar desconsoladamente. El barman se inquieta aún más de lo que está porque no entiende qué ha hecho. La Señora le explica que Leonardo se fue porque él interrumpió la conversación de ellos. En esa conversación ellos estaban recordando cómo se conocieron. El barman le pide perdón, pero ella sigue quejándose porque Leonardo ya no está y ella se ha quedado sola. Le ofrece entonces otra copa y le pregunta si sirve dos, y ella le responde que la cita del recuerdo no se repite fácilmente.

Luego, hace su entrada El nuevo, con una actitud de desgano, flojera o simplemente aburrimiento. Después que el barman lo atiende, lo invita a participar en una extraña aventura, que consiste en hacerse pasar por Leonardo. El nuevo acepta. Comienza el barman a hablarle de la Señora y le dice que está esperando la llegada de un antiguo amante. Le da las instrucciones de cómo tratarla, con extrema delicadeza, y le advierte que está un poco tocada de la cabeza. Le repite las palabras que le escuchó a la Señora cuando hacía el juego de las dos voces para que él se las diga a ella. Luego, el barman se dirige a donde está ella y le sirve las copas. Se retira un poco para poder escuchar lo que El nuevo y ella van a conversar. Este llega a la mesa, se sienta tranquilamente y comienza a repetir lo que el barman le había dicho que le dijera. El nuevo se asusta al ver que la Señora se molesta, tienen una discusión porque él tomó la copa, según ella, muy rápido y el nuevo decide marcharse explicándole que tiene algo que hacer. La Señora se pone celosa y le pregunta si va a pintar a una mujer, él lo niega y la invita a irse con él. El barman se acerca a la mesa, cobra y se despide.

El conflicto se presenta justo en el momento cuando se enfrentan la protagonista de la obra, la Señora, y el barman cuando éste interrumpe su cita. Ellos representan las dos fuerzas de la obra que se oponen, mientras la Señora es elegante, soñadora, apasionada, no se sabe si está un poco borracha o loca, él en cambio, es atildado, pulcro, correcto, atiende el negocio con sumo cuidado, y la actitud tal vez "irracional" a juicio del barman lo desubica, lo pone nervioso, saber que ha cometido un error al interrumpir la cita de la Señora, lo intranquiliza y no encuentra la manera de reparar su error. Hasta que comienza a maquinarlo cuando entra El nuevo al negocio. A partir de este momento la intriga va ascendiendo hasta alcanzar su punto máximo, clímax, cuando El nuevo se da cuenta en la aventura en la que se ha metido y esto lo asusta, porque la Señora se molesta con él al ver que toma su cóctel muy rápido, y desciende al final de la obra cuando El nuevo decide irse a su casa con ella, como si fuera verdaderamente Leonardo, hasta llegar a una resolución del conflicto de la obra: La Señora finalmente cumple su cita, Leonardo (El nuevo) llegó al bar y ella ya no está sola. Por otro lado, el barman logra reparar el daño causado a su cliente y todo vuelve a la calma inicial.

En *La cita de la Señora* se encuentran ciertos elementos que remiten a la condición social de los personajes, como por ejemplo, el vestuario. La Señora usa anteojos, un sombrero grande y negro,

fuma y toma cóctel. Lo que representa indudablemente, por la época en que fue escrita la obra (1948), algo muy novedoso, fuera tal vez de contexto. Con ello se infiere que el autor está tratando de reflejar los cambios sociales y culturales que se estaban gestando en el momento, porque se está representando a un tipo de mujer que hasta el momento, por lo menos en la dramaturgia venezolana, no se conocía. Es un personaje femenino muy moderno, que es capaz de ir a un bar, fumar e irse con otro, creyendo o haciéndole creer a los demás personajes que es su novio. De igual manera al Barman también se le describe la indumentaria que utiliza, una chaqueta blanquísima y un gorro. Sus acciones son un tanto burlescas, cómicas.

Los personajes de la obra representan a una clase social nueva, ya no son los personajes negros que viven en la miseria total, marcados por su situación social y económica, o personajes burgueses que poseen un status económico y político, como la familia Mármol, sino más bien personajes de una clase media que pueden ir a un bar a tomarse unos tragos y escuchar música, o trabajar en él. Cabe destacar que este Barman no es cualquier barman, el autor hizo un esfuerzo en caracterizarlo muy bien, se preocupa mucho por atender bien a sus clientes, se dirige a la Señora llamándola Madame, su actitud es casi ridícula, muy acorde con el negocio que atiende en donde hasta las rosas están bien educadas, además, silba un melodía “cualquiera”: “Debussy en ritmo de fox”, en ese “cualquiera” hay cierto contenido irónico, porque indudablemente no es cualquier música, se está haciendo referencia nada menos que a un compositor francés, quien introdujo cambios musicales significativos en este ámbito y permitió así la apertura hacia la música moderna, mezclada, además, como se afirma en la acotación escénica de la obra, con ritmo de fox.

En esta obra, a diferencia de las demás, el lector puede reconstruir las acciones con mayor facilidad, puesto que hay muchos más elementos escenográficos que permiten hacerlo así. Se indica, por ejemplo, que el bar está iluminado con una luz blanca de neón, se escucha una “suite de Debussy en tiempo de fox”, el barman silba una melodía, y una serie de objetos como las mesas, las sillas, el florero, las rosas, los cócteles, la bandeja, etc., que menciona el autor tanto en las didascalias, como también las que se extraen cuando los personajes en sus discursos y réplicas las mencionan, permiten que el lector/espectador se ubique en el espacio en el que se desarrollan las acciones y se observen como se desenvuelven los personajes de la obra. Incluso, en *La cita de la Señora*, hay muchas especificaciones sobre los gestos que realizan los personajes y la actitud que asumen, se enoja la Señora, se tranquiliza, llora delicadamente, desconsoladamente, El nuevo cuando llega al bar bosteza, se arrellana en una silla y otros.

Al igual que en la obra anterior, *La invitación* (1948), es una pieza teatral bastante breve, publicada en forma de sketches, escrita en un solo acto, y el argumento de la trama es muy parecido a la de *La cita de la Señora*, con la diferencia que en aquella el personaje principal ya no es la Señora sino el Barman, quien le cuenta su historia a Alguien. En la obra intervienen dos personajes, el Barman (Pedrito) y Alguien (un cliente del bar), y se hace alusión a un personaje femenino Ella, además de Ramoncito Paz y Maruja Estruendo. Los dos últimos no aparecen dentro del parlamento, y parte del discurso de Ella es reproducido por el Barman cuando éste se desdobra, y la otra parte es referida por él mismo. Básicamente, el desarrollo de las acciones se da entre el Barman, quien confiesa su historia, y Alguien que le sirve de interlocutor.

Los personajes se perciben como seres solitarios, quienes están a la espera de una aventura. El Barman pierde la posibilidad de cambiar de vida, de lanzarse hacia la aventura cuando su invitación es interrumpida por otros clientes del bar (Ramoncito Paz y Maruja Estruendo), y ésta es la tragedia de su historia y el conflicto de la obra. El ambiente del bar, lleno de licor, hace posible también que se haga presente cierto elemento “fantástico”, porque el Barman de alguna manera percibe en Ella algo extraño en sus ojos, una tristeza, aunque al comienzo de su conversación con Ella intenta burlarse, pero después se va sintiendo atraído por la invitación que le hace, y termina escuchando el galope de un caballo que se aleja.

La obra se inicia con la llegada de Alguien al bar y le pregunta al Barman qué le pasa. Éste comienza a contarle la historia que le sucedió con una chica, no sin antes servirle su cóctel, y no es otra que la invitación que le hizo Ella de irse a hablar a otra parte, pero él se negó argumentando que tenía que trabajar. Ella le confesó que fue al bar atraída por su fama de “simpatiquísimo”. Pero el diálogo entre ellos fue interrumpido porque Ramoncito Paz y Maruja Estruendo entraron al bar y él tuvo que atenderlos. Justo en el momento que ellos reinician su diálogo, Ella le propone: “Nos ganaremos lo estrictamente indispensable para vivir, haciendo cualquier cosa sencilla y bonita... Sería, por ejemplo, artistas de circo... Yo sería la amazona y tú el payaso... Y llegaríamos a un pueblo y saldríamos a la calle dando golpes a un tambor y lanzando gritos: ¡Ea, ea! ¡Hoy! ¡Gran función del circo!... ¡El payaso Pedrito y la ecuyére Ella!” (122). Mientras él está reproduciendo el diálogo de Ella, Alguien le pregunta qué fue lo que pasó, a lo que el Barman le responde que Ramoncito Paz y Maruja Estruendo volvieron a pedir otro cóctel, y mientras él fue a servirles escuchó el galope de un caballo que se alejaba. La chica se había ido. Fin de la historia y el Barman vuelve a su mostrador, cerrándose así la obra.

La trama de la pieza teatral se conoce a través de lo que le dice el Barman a Alguien, y en la misma se refleja su conflicto, su deseo frustrado de no haber aceptado la invitación de Ella de irse juntos, muestra su arrepentimiento y confiesa haberse portado como un tonto, como un estúpido. Tal vez, lo que llame la atención de la obra no sea en esencia la trama misma, un poco cursi, sino que en ese bar se abre la posibilidad de un camino nuevo, de una aventura, la posibilidad de soñar. Resulta interesante aquí, al igual en *La cita de la Señora*, la importancia que se le da al bar dentro de la obra. No es un bar común y corriente, es un sitio adonde asisten los mismos clientes (amigos y correligionarios), gentes de la ciudad, para celebrar la llegada del atardecer “civilizado”.

CONCLUSIONES.

Intentar hacer una caracterización única, aplicable a la obra dramática de Meneses, resulta una labor un tanto difícil, puesto que si bien es cierto que en una de ellas, como en el caso de *El marido de Nieves Mármol*, por ejemplo, por su estructura dramática y por el tratamiento de la trama, la obra podría insertarse dentro de la tradición realista, sin embargo, no es la anécdota ni la estructura de la obra precisamente el valor por el cual se destaca esta pieza teatral, sino más bien en mostrar el conflicto entre los personajes, sus caracterizaciones y el discurso dramático que se maneja en ella. Pero tampoco podría ubicarse, por la razón referida anteriormente, dentro de las obras de corte existencialistas del autor, en donde se percibe una búsqueda del lenguaje mucho más elaborado y subjetivo, como en los casos de *La cita de la Señora* y *La invitación*, porque aquí se

destacan más bien otros temas (dialogismo, intertextualidad, desdoblamiento) y ciertos elementos fantásticos, que hacen, justamente, que dichas obras no entren dentro de la tradición realista, por el contrario, en estas últimas se observan de una manera mucho más acentuada la afluencia existencial de los personajes.

Por otra parte, aunque el tratamiento lineal de la trama se da en cada una de las obras y su estrecha relación con el espacio y la temporalidad de las mismas, la estructura dramática, pudiese hacer pensar al lector en primera instancia que las mismas podrían entrar dentro de una misma tendencia. Este sí constituye un elemento unificador de su dramaturgia.

Esta misma observación cabe hacerla también para *Noches de San Juan*, obra de corte más tradicional, por su estructura dramática y por el tratamiento lineal de la trama. Pero aquí, a diferencia de las obras anteriores, para el lector/espectador la resolución del conflicto no se da, queda en suspenso (aunque es un fragmento de un segundo acto). Lo que sí vale la pena destacar en la misma es el lenguaje subjetivo y sugerente de la obra, además de mostrar también el conflicto que viven los personajes, que sí constituirían una semejanza con el resto de las obras teatrales del autor. De igual manera, Meneses trabaja aquí temas que son recurrentes en toda su dramaturgia, inclusive, dentro de su narrativa también, como lo son la referencia al mar, la espera que viven los personajes, su soledad, la resignación que padecen algunos de ellos, la presencia de la abyección, mancha y pecado, y un lenguaje cargado de subjetividad y simbolismo.

Existen otros elementos teatrales comunes a toda su dramaturgia, como lo son la preocupación del autor en buscar un perfeccionamiento en el lenguaje, en profundizar más en la interioridad de sus personajes y mostrar el conflicto interior de los mismos, es decir, entrar en su tratamiento psicológico. De allí que la trama en sí misma, como en el caso de *El marido de Nieves Mármol*, no sea lo más relevante, sino la actuación interior de los personajes, bien sea que se ubiquen en el campo o en la ciudad, la duda dentro del texto o el bar como un reflejo de la ciudad en donde se desenvuelven los personajes. Algunos de los elementos innovadores que se perciben en su dramaturgia apuntan, específicamente, a una búsqueda por lograr una nueva forma expresiva mucho más poética y en donde el autor trabaja temas más individualistas que dejan ver el conflicto humano que padecen sus personajes. La pérdida de la identidad, como en el caso de *La cita de la Señora*, que está a la espera de la llegada de su amante inexistente, muestra el drama existencial que sufre el personaje.

De igual modo, algunos valores presentes en sus obras teatrales, como en el caso de *El marido de Nieves Mármol* (el personaje femenino), *La cita de la Señora* y *La invitación* (personajes ciudadanos), muestran la sociedad que se está gestando en el momento, años cuarenta, y que van a constituir, justamente, una sociedad distinta, en transformación. Incluso, en *La balandra Isabel llegó esta tarde*, el ambiente sórdido en donde se desenvuelven los personajes y la protagonista misma, una prostituta, son los temas en los que el autor seguirá indagando a través de su narrativa.

Referencias bibliográficas

- Barrios, Alba Lía, Mannarino, Carmen, Izaguirre, Enrique (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Centro Venezolano del ITI-UNESCO.
- García, G. (1981). *Guillermo Meneses. Una bibliografía*. Caracas. Centro de Investigaciones Lingüística y Literarias "Andrés Bello".
- Meneses, Guillermo. *Obras completas. Hemerobibliografía. 1930-1980*. (1994). (Coord. Rafael Di Prisco). Caracas. Ediciones La Casa de Bello.
- _____ (1944). *El marido de Nieves Mármol*. Caracas. Ed. Elite.
- _____ (1944). *Noches de San Juan*. (Fragmentos del segundo acto). *Revista Nacional de Cultura*, (45), pp. 81-90.
- _____ (1948). *La cita de la señora*. En *La mujer, el as de oros y la luna* (pp. 109-116). Caracas. Tipografía Vargas.
- _____ (1948). *La invitación*. En *La mujer, el as de oros y la luna* (pp. 119-123). Caracas. Tipografía Vargas.
- _____ (1986). *La balandra Isabel llegó esta tarde*. (Trabajo no publicado). Museo Nacional del Teatro Teofilo Leal, Caracas.
- Robles, Graciela (2007). *Una aproximación al teatro de Guillermo Meneses*. Tesis de maestría no publicado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

NAZOA, AQUILES (1920-1976)

Mireya Vázquez Tortolero

INTRODUCCIÓN

Escritor, periodista, poeta y humorista; en su obra se proyectan los valores de la cultura popular venezolana. Nació en una de las barriadas más populares de Caracas, El Guarataro (ubicada en la parroquia San Juan), en el seno de una familia de escasos recursos económicos. Sus padres fueron Rafael Nazoa, jardinero y Micaela González y hermano del poeta Aníbal Nazoa. Estudió en la Escuela Federal Zamora hoy conocida como Escuela 19 de abril de la Parroquia San Juan. Permanecía mucho tiempo en la calles de su parroquia y pasaba largas horas sentado en la Plaza Capuchinos.

Desde los 12 años comienza a trabajar para ayudar a su familia, lo que le impidió continuar sus estudios. Sin embargo, prosiguió con su formación de manera personal. Fue un autodidacta. Entre 1932-1934, desempeñó múltiples oficios tales como aprendiz de carpintería, telefonista y botones del Hotel Majestic de Caracas, también estuvo empleado en una bodega, hasta que en 1935, pudo entrar a trabajar en el diario caraqueño *El Universal*. Allí se desempeña como empaquetador, luego pasa al archivo de clisés y finalmente aprende tipografía y corrección de pruebas. Por este tiempo, aprendió a leer el francés y el inglés, lo que le permitió en 1938, obtener un puesto como guía turístico en el Museo de Bellas Artes. Durante este período fue enviado como corresponsal de *El Universal* a Puerto Cabello. Fue director del diario regional *El Verbo Democrático*, en donde publica sus primeros versos. Allí escribe un artículo en el que critica la indolencia de las autoridades locales en la erradicación de la malaria, esto le acarrea una demanda del Concejo Municipal de Puerto Cabello, y en 1940 es expulsado del Estado y encarcelado durante el régimen del general Eleazar López Contreras.

Luego de ser liberado, regresa a Caracas, e ingresa a trabajar en la emisora Radio Tropical y mantiene en *El Universal* una columna titulada "*Por la misma calle*". En esta misma época comienza a trabajar en el diario *Últimas Noticias*, allí publica sus primeros poemas humorísticos en la sección "*A punta de lanza*", firmada con el seudónimo «*Lancero*». A partir de agosto de 1943, empieza a colaborar en el diario *El Nacional*. En sus columnas, hace periodismo combativo, pues conoce la importancia de la palabra bien manejada. Critica la actitud de una burguesía aprovechadora del auge del comercio petrolero. De igual forma, satirizó la democracia representativa que muchas veces fue represiva, para ello utiliza su vena humorística. En 1944, viaja a Colombia. Testimonios de esto deja en el semanario humorístico *Fantoches*, fundado por Leoncio Martínez, En 1946-47 se incorpora al semanario satírico *El Morrocoy Azul* donde desarrolla sus dotes como humorista, publicando con el seudónimo de «*Jacinto Ven a Veinte*», sus poemas *Teatro para leer*. En esta misma época, viaja a Cuba. De regreso a Venezuela, asume la dirección de *Fantoches*. En 1948, recibe el Premio Nacional de Periodismo. En 1953, este semanario pasa al control del gobierno, lo que hace que Aquiles Nazoa deje de escribir en él. Es la época de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y al hacerse más difícil la

situación política, Nazoa decide marchar al exilio en Bolivia (1955-1958). En 1957, cantó a las "cholitas barrenderas", compiló una antología de diez poetas bolivianos y otra de cuentistas hispanoamericanos.

A su regreso a Venezuela, se refugió en el pueblo de Cagua. Allí vivió entre libros y muñecas de trapo. Se preocupa por el rescate de los juguetes tradicionales, y mantiene una continua exploración de la esencia popular de la cultura, y es esa la raíz de toda su obra. Cuando se instala nuevamente en Caracas, colabora en la revista *Dominguito*, fundada en febrero de 1958 por Gabriel Bracho Montiel y en marzo de 1959, crea junto a su hermano Aníbal la publicación humorística, *Una señora en apuros*, de la que no llegaron a salir sino unos pocos números. Una situación similar aconteció con *El fósforo*, el cual aparece en noviembre de 1960, aquí su nombre encabezaba la lista de los editores: Tanto esta última revista como *Dominguito* fueron clausuradas por las autoridades gubernamentales a fines de 1960. En 1967, nuevamente es homenajeado, en esta oportunidad recibe el Premio Nacional en Prosa

Domingo Miliani (1976) afirma que la rebeldía venezolana se ha expresado verbalmente en los refranes y coplas, en los chistes políticos y el humor paródico. Esto fue y ha sido una constante de la lucha contra regímenes represivos. Nazoa, de esa tradición, obtuvo elementos para elevarlos a resonancias críticas y poéticas de gran envergadura. El cuento folklórico, las tragedias y comedias clásicas, los romances de tradición hispánica, fueron cimientos de poemas suyos escritos casi siempre dentro de una métrica popular octosilábica o en el clásico endecasílabo. Estaba convencido de que en lo popular

se nota ante todo el ritmo interior de la frase, la medida octosilábica en que está acuñada, como para que con esa música, ese ritmo, esa medida de verso que se le ha impreso a la expresión, se fije en la memoria; se sabe que en la memoria es más fácil retener aquello que viene medido, aquello que viene versificado. (Nazoa: *Las cosas más sencillas*, 92).

SU OBRA HUMORÍSTICA

A partir de 1945 comenzaron a circular sus libros humorísticos y satíricos. Uno de ellos fue *El transeúnte sonreído*, editado en Caracas. Los lectores se condicionaron a verlo como un generador de risa tras la cual se ocultaban ternura y lirismo represados. Durante estos años, colabora igualmente en las revistas *Élite* y *Fantoches*, la segunda de las cuales dirige por cierto tiempo. Como se dijo anteriormente, en 1948, obtiene el Premio Nacional de Periodismo en la especialidad de escritores humorísticos y costumbristas. Dos años después, aparecen sus libros *El Ruiseñor de Catuche* y *Marcos Manaure, idea para una película venezolana*, con prólogo de Juan Liscano. Ese mismo año, aparece en Caracas su libro de poemas *Caballo de manteca*. En 1960, apareció otro libro que, sin romper con la sutileza en el manejo del lenguaje, revelaba a un gran poeta "en serio". Lo tituló simplemente *Los poemas*. A partir de ese momento, sus obras dentro del género poético (ediciones, reediciones, antologías) se hacen más abundantes y son recogidas en la compilación *Humor y amor de Aquiles Nazoa*, publicada en 1970.

Además de sus obras relacionadas con la poesía, Nazoa produjo trabajos en prosa que incluyen especialmente su ensayo de 1961, *Cuba, de Martí a Fidel Castro*. Nuevamente regresa a Cagua y comienza a dar recitales por pueblos y ciudades del interior, siempre con un sentido protestatario. Sus rondas le permitieron ahondar más en el conocimiento profundo de la cultura nacional, lo que resume en una frase que se volvió consigna: "Creo en los poderes creadores del pueblo". (Miliani:1976,111)

En 1962, gracias a la Revolución cubana, las luchas insurreccionales se van extendiendo por todo el continente. Miliani (1976) afirma que "Nazoa fue consecuente en sus posiciones ideológicas. Recorrió todo el territorio venezolano para dictar conferencias críticas sobre "la pava y lo pavoso". Detrás del título alusivo a las creencias en el mal agüero había un mensaje cuestionador de la sociedad". Su estadía en la provincia y su contacto con la naturaleza, lo llevaron a convertirse en un combatiente infatigable contra la destrucción de la ciudad natal por la idea de modernización de los profesionales urbanistas. Se declaró enemigo de la sociedad de consumo y condenaba día a día la contaminación urbana producida por los gases letales del automóvil.

Otras obras importantes de Nazoa fueron: *Caracas, física y espiritual* (Caracas, 1967), que ganó ese mismo año el Premio Municipal de Literatura del Distrito Federal y trabajos de crítica de arte (Mirar un cuadro, Humorismo gráfico en Venezuela); así como numerosas conferencias de divulgación cultural. También en 1966 publicó una compilación titulada *Los humoristas de Caracas*. Durante la década de los 70, además de preparar libros como *La vida privada de las muñecas de trapo*, *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo* y *Leoncio Martínez, genial e ingenioso* (publicado después de su muerte), dicta charlas y conferencias, mantiene un programa de televisión titulado "Las cosas más sencillas" y proyecta la formación de un grupo actoral que pusiera en práctica el «Teatro para leer».

En los libros que dedica a Caracas, (*Caracas Física y Espiritual*, *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo* y *Venezuela suya*), Nazoa presenta la historia de Caracas como una colección de acontecimientos donde por una parte están sus recuerdos infantiles y por otra su imaginación de poeta, no sólo pinta la realidad ciudadana, sino que presenta los hechos históricos buscando reflexionar y hacer crítica sobre la situación presentada.

Irónicamente, muere en un accidente de tránsito en la autopista Caracas-Valencia, el 25 de abril de 1976. En su memoria se creó por proposición de Pedro León Zapata, la cátedra libre de humorismo «Aquiles Nazoa», inaugurada el 11 de marzo de 1980.

OBRAS MÁS CONOCIDAS

- *El transeúnte sonreído* (1945). Caracas. Grafolit.
- *El ruiseñor de Catuche* (1950). Caracas: Avila Gráfica.
- *Credo*. (¿?).
- *Caperucita roja criolla* (1955).
- *Poesía para colorear* (1958).
- *El burro flautista* (1958).
- *Los dibujos de Leo*. (1959).

- *Caballo de manteca* (1960).
- *Los poemas* (1961).
- *Cuba de Martí a Fidel Castro* (1961).
- *Mientras el palo va y viene* (1962).
- *Poesías costumbristas, humorísticas y festivas* (1963).
- *Pan y circo* (1965).
- *Los humoristas de Caracas* (1966).
- *Caracas física y espiritual* (1967).
- *Historia de la música contada por un oyente* (1968).
- *Humor y Amor* (1970).
- *Retrato hablado de matapalo* (1970).
- *Venezuela suya* (1971).
- *Las cosas más sencillas* (1972). Caracas. Oficina Central de Información (OCI).
- *Los sin cuenta usos de la electricidad* (1973).
- *Gusto y regusto de la cocina venezolana* (1973).
- *Vida privada de las muñecas de trapo* (1975).
- *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo* (1976).
- *Genial e Ingenioso: La obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio Martínez* (1976).
- *Aquiles y la Navidad* (1976).
- Teatro (Publicadas en 1978):
 - *Otros lloran por mí.* (Nocturno en un solo acto).
 - *Byron a Misolonghi* (Elegía en un acto).
 - *Oh, Joseph* (Comedia en un acto).
 - *Martes de carnaval*
 - *Mister Hamlet* (5 actos)
 - *La dama de las cámaras*
 - *Los martirios de Colón* (Fragmento de un diario escrito por el famoso erudito Mamerto Núñez Pinzón).
 - *Hernanide de Víctor Hugo o El amor fue mi verdugo* (Acto primero).
 - *Un sainete o Astrakan donde los subidos colores se les muestra a los lectores la torta que puso Adán.* (cuatro nactos).
 - *Otra vez don Juan Tenorio* (Tatro bufo en dos actos).
 - *La pensión de doña Rita* (Dos actos).
 - *Calígula.*
 - *El espantapájaros.*

CARACAS FÍSICA Y ESPIRITUAL (1967)

Aquiles Nazoa, en esta obra, realiza un recuento histórico de la ciudad de Caracas desde su fundación, y va haciendo una crítica de los gobiernos, especialmente los militares, que queriendo modernizar la capital, han ido acabando con la esencia de la misma. El mismo escritor presenta su obra en el prólogo de su libro:

Como el incurso en un caso de desahucio por demolición, en él he recogido apresuradamente los últimos cachivaches de mi corazón y de mi memoria. Historia, crónica, poesía, retratos amados, cambian en mi libro de una página a otra, sin otro elemento de ensamblaje entre las partes que el secreto hilo de amor con que pacientemente me puse a unirlas (Nazca, 1967, p.7).

Se inicia la obra con dos ensayos, se podría decir de carácter histórico “Los primeros tiempos de la ciudad” y “Esclavos y otras cosas”. Hace referencia a documentos fechados desde el momento en que

Francisco Fajardo y Diego de Lozada tuvieron que luchar, tanto con la naturaleza como con los indígenas, quienes estaban dispuestos a enfrentarse con los intrusos para conservar su espacio. Luego presenta, con su lenguaje sencillo y de fácil comprensión, anécdotas curiosas, testimonios antiguos. Evoca los recuerdos de su niñez, su estadía en el barrio caraqueñísimo de El Guarataro. Presenta los cementerios y las costumbres funerarias, el alumbrado, la radio, el daguerrotipo, los helados, los vehículos.

Sin ser un texto de historia, *Caracas Física y Espiritual* va señalando los tiempos de la ciudad, no cronológicamente, sino de acuerdo a la narración de episodios concretos que tienen una significación especial y que van mostrando la ciudad y sus gentes. Pareciera ser que cuando Nazoa entrelaza los relatos de la Caracas antigua, quisiera mostrar a los habitantes de la ciudad la cara bonita de ella, en forma poética, para que ellos se identifiquen con su ciudad.

La historia de Caracas recuerda con especial gratitud los incesantes empeños del gobernador Osorio por impulsar su progreso y el amor de hijo más bien que de gobernante con que se desveló en servirla. El apego casi filial que lo llevó a empedrarle sus calles a la ciudad, a dotarla de educación, a estructurarle un sistema monetario, a enviar un delegado a España para que impusiese al Rey de sus principales necesidades... (p.75).

Caracas física y espiritual trae nuevamente a la luz avisos clasificados del siglo XIX, impresiones, fotos y dibujos varios que reviven el pasado. Con dolor recuerda personajes, situaciones, costumbres, los grandes bailes de la gente rica caraqueña, las barriadas. Nazoa pasa de la simple enumeración de cosas llamativas (la lista de las cosas pavorosas) a la crónica, artículos de costumbres, críticas sarcásticas y poesía.

Nada en el mundo
acredita al más apuesto
doncel como beber
moscatel y fumar Doña
Juanita.

Faltan encantos y hechizo y
sobran fieros pesares donde
faltan los manjares que prepara el
Café Suizo (p. 143).

La historia narrada se presenta a través de grandes contrastes: se puede observar al lado de la apología de héroes, la presencia de personajes comunes que poblaron la ciudad como son: el amolador de cuchillos, el pandehornero, el vendedor de pavos, etc. Junto al relato de acciones heroicas, aparecen las vivencias de la vida cotidiana: la primera carrera de caballos, el origen del abrazo de Año Nuevo, el origen del nuestro cañonazo de Año Nuevo. Habla de la Caracas de los años veinte, el cambio de la vestimenta de las mujeres, al estilo afrancesado. Critica los cambios hecho por los gobiernos dictatoriales a los edificios de la Administración pública.

¿qué hizo la época gomecista sino devolverle su pernicioso vigencia a las marquesinas y emplastos ornamentales del Septenio, al renacimiento de barajitas de cigarrillos que el doctor Rojas Paúl nos dejó en su antipática parroquia de San José, al bazar de pinturas y vidrios absolutamente

absurdos que el general Crespo nos legó en el Palacio de Miraflores? (p. 264).

La Caracas que presenta Aquiles Nazoa es el centro de la ciudad con sus teatros, plazas, río y esquinas donde se conjuga la vida caraqueña y donde han ocurrido los hechos de la historia. También por el centro de Caracas desfilan los personajes populares y allí se inicia la modernización con la construcción de El Silencio. A la vez, como símbolo de la destrucción de la tradición arquitectónica, señala con dolor la caída del Hotel Majestic, para construir el Centro Simón Bolívar. Esta demolición que se realizó con gigantescas mandarrías en forma de bolas, fue presenciada por millares de caraqueños que se arremolinaban en los alrededores. Igualmente, Nazoa eleva su voz de protesta ante el derrumbe de la casa de Francisco de Miranda y la división de la ciudad con la Avenida Bolívar, construida para el paso veloz de los vehículos, a la vez que impide que el peatón pueda atravesarla con facilidad y comunicarse con quienes hasta entonces habían sido vecinos del mismo barrio, rompiendo así un ritmo de vida.

Héctor Mujica, en el prólogo al Tomo I *de Prosas* (1981) afirma de Aquiles Nazoa:

Caraqueño por los cuatro costados, nadie amó tanto a su ciudad natal como él. Y digo mal, pues nadie la sufrió tanto como su corazón enfermo por tanta depredación, tanta rotura, destrucción tanta. Lo feo le era abominable. Poco apoco los urbanizadores, que carecen de la más elemental urbanidad harían agostados y secos su Guaire, su Catuche, su Anaco, su Caroata (p.7).

Alecia Castillo H. (2010, 26,10) en un trabajo titulado *Aquiles nazoa, su vida y visión de Caracas*, afirma que Aquiles Nazoa

Reconoce la realidad de su Caracas y denuncia con verdadera pasión el proceso de destrucción de la misma. Considera que este proceso es causa y consecuencia, del perjuicio que es capaz de causar el dinero cuando pretende reemplazar la Cultura. Para precisar su afirmación, señala dos formas perniciosas de la riqueza que lleva a convertir la capital en "una de las ciudades más desagradables del continente": una es, la estrechez de una clase media urbana casi iletrada enriquecida por la usura, el juego de caballos o la importación de baratijas y la otra el aldeanismo de algunos propietarios que llegan a la capital en busca de negocios productivos, aldeanismo que también llevan muchos gobernantes que quieren imponer a la capital "cualquier adefesio que hubieran soñado para la Plaza Bolívar de su pueblo.

Finalmente, en su obra, Nazoa realiza un recuento histórico de lo que denomina "feísmo estético" que considera como una "enfermedad hereditaria" de los gobiernos, especialmente de los militares. Presenta a la ingeniería e ingenieros civiles como los cómplices de esa fealdad, pues no tuvieron *la modestia suficiente para quedarse en su sitio cuando el auge profesional los rodeo de prestigio*. (p. 271) Reconoce la triste realidad de su Caracas y denuncia con verdadera pasión el proceso de destrucción de la misma. Considera que este proceso es causa y consecuencia, del perjuicio que es capaz de causar el dinero cuando pretende reemplazar la Cultura: "Ciudad nueva rica, calculada para

estrenadores de automóviles, y donde lo suntuoso y artificial alcanzó una monstruosa relevancia sobre lo esencial humano: esa es la Caracas “monumental” que ha desarrollado las más grandes autopistas de América junto a los barrios pobres más miserables del mundo (p. 271). Para precisar su afirmación, señala dos formas perniciosas de la riqueza que lleva a convertir la capital en “una de las ciudades más desagradables del continente”: una es, la estrechez de una clase media urbana casi iletrada enriquecida por la usura, el juego de caballos o la importación de baratijas y la otra el aldeanismo de algunos propietarios que llegan a la capital en busca de negocios productivos, aldeanismo que también llevan muchos gobernantes que quieren imponer a la capital “cualquier adefesio que hubieran soñado para la Plaza Bolívar de su pueblo”.

En esta obra, la panorámica que Aquiles Nazoa da de su ciudad es general: recorre el Guaire de Oeste a Este, con el Ávila marcando el norte separando la ciudad del mar y ubicando la entrada de ella, al Sur el Valle.

LAS COSAS MÁS SENCILLAS (1976). Descubriendo la casa.

En su prosa, Aquiles Nazoa se revela como el poeta, como el conocedor de cada detalle de las cosas que quiere dar a conocer. Pedro Beroes (1977), en el prólogo al libro *Caracas Física y Espiritual* dice:

En Aquiles Nazoa no sólo había talento y facilidad extraordinaria (...) En él había algo más, mucho más, que era peculiarmente suyo y se consolidó por entonces en su espíritu creador: me refiero a su hondo y copioso saber popular, saber de esquina, de barrio, de camino (...) sin pedertería y llegar al corazón palpitante del hombre común y corriente... (p. 25).

El relato titulado *Descubriendo la casa* muestra a Nazoa como un conocedor de cada fibra del cuerpo humano y de la arquitectura de una vivienda. El lenguaje que utiliza el poeta con su sencillez y conocimiento del mismo, nos recuerda a Pablo Neruda, quien es capaz de hacer poesía de las cosas más sencillas de la vida del hombre. Nazoa hace un paralelismo entre los elementos conformadores de una casa y el cuerpo humano. Da vida a las distintas partes de aquélla al compararla con todas las fibras de éste.

No hay de seguro entre las cosas inventadas, ninguna en que el hombre haya llegado a reflejarse tan exhaustivamente a sí mismo, como en esa réplica casi perfecta de nuestro equipo vital que es, por definición, la casa (p. 13).

En el desarrollo de este relato, el conocimiento que muestra Nazoa sobre el cuerpo humano pareciese recuerda a un “biólogo anatomista”, que maneja los términos científicos a la perfección.

Son los ganglios como los perros del organismo, órganos de alarma cuya misión es avisar, por medio de la inflamación, que algo anda mal en las proximidades. Porque los ganglios le cortan el camino, una infección localizada en una extremidad, por ejemplo, no se extiende a otros órganos... (17)

Nos da un paseo maravilloso por cada elemento de la casa comparándolo, permanentemente, con el cuerpo humano. Como ejemplo tenemos: presenta los tubos, cañerías y alambres eléctricos de la casa como “complicada red de conductos que acarrear y reparten las sustancias de la vida”. Las tuberías de agua las relaciona con el aparato circulatorio: “los depósitos de agua reciben y liberan el líquido por medio de esa bomba automática, cuyo funcionamiento es, en líneas generales, el mismo

corazón (p. 16). La cocina la compara con el aparato digestivo desde el papel de “organizador de los alimentos, máquina de digerir, que se completa como el equipo sanitario y las cañerías subterráneas” Asocia el kerosen o el gas, potenciales calóricos de la casa, con el hígado como gran almacenador del calor en el cuerpo humano. El tendido eléctrico, los tapones y las rosetas en la casa son los ganglios que cortan las infecciones en el cuerpo humano.

Las ventanas de las casas son los órganos visuales de la misma. A través de ellas se sabe si se duerme o se está despierto. El humanismo de Nazoa se demuestra cuando señala las diferencias entre las grandes casonas coloniales o la mirada dulce de la *proletaria simplicidad* de la ventana de arrabal, o la *mirada fría e impersonal* de los rascacielos. En sus palabras deja ver la sencillez de su condición y la cercanía a su pueblo.

Y en la casa ¿qué conforma el aparato respiratorio? La ventilación, la amplitud de la misma “La casa mejor ventilada no es la que ha de fabricarle aire a su cuerpo por medio de abanicos, ventiladores o acondicionadores; es la que más cómodamente respira por sus recursos orgánicos espontáneos, por sus espacios de aireación (p. 21).

Los lavaplatos son las glándulas excretoras mayores o riñones de la casa. Su función es “eliminar los líquidos residuales derivados de un proceso depurativo que él mismo ha realizado (p. 22).

Concluye su paseo indicando que las casas modernas hablan y escuchan. Tiene radio y lo nombra el “tímpano mecánico”, el teléfono, la fonación y no podía faltar el tocadiscos que es “la alacena sentimental donde el corazón puede servirse los más variados platos de emoción en conserva (p. 25). Ese es Aquiles Nazoa en su presentación de *Las cosas más sencillas*.

OBRA TEATRAL DE AQUILES NAZOA. *Un sainete o astrakán donde subidos colores se les muestra a los lectores la torta que puso adán.*

Otra de las producciones de Aquiles Nazoa es el Teatro. Su obra teatral está cargada de humor y de crítica. En esta oportunidad presentamos un sainete el cual pertenece al género híbrido (expresión de Alba Lía Barrios (1997) “pues no es, en el estricto sentido de la palabra, una obra dramática, ni tampoco pertenece a los otros géneros literarios, aunque tiene, sin embargo, mucho de ficción humorística que se permite todo género de licencias contra la verosimilitud (Barrios: 1997,111). Al hablar de sainete se puede definir como una breve pieza jocosa que con frecuencia pinta costumbres y satiriza vicios y errores y es de carácter popular. En el siglo XVII solía representarse al final de las funciones teatrales. En Venezuela, el sainete tiene sus antecedentes en los cuadros costumbristas del siglo XIX. El sainete tiene un fuerte contenido humorístico y de ironía que se crea a partir del lenguaje de los personajes y de las acciones.

Por otro lado está el teatro para leer, que tiene influencia del sainete y del humorismo popular, también hay una clara intención de crítica social. Alba Lía afirma que el teatro para leer posee “un placer subversivo –infantil, en el mejor sentido—de trastocar lo establecido a través de la irreverencia sistemática a los símbolos culturales (p.112).

La mayoría de la producción teatral de Aquiles Nazoa, entonces, se encierra dentro del grupo llamado teatro para leer, además se puede afirmar que ella lleva al lector a tomar posición, a meditar y hasta apoyar en la crítica al escritor. César Rengifo, en el prólogo a la obra teatral de Aquiles Nazoa (1978) afirma que este autor utiliza el lenguaje con gran maestría:

... penetra dentro del habla popular venezolana y captura sus más puras y expresivas esencias. El refrán temporal, el giro idiomático, el modismo circunstancial, la frase en boga, la oración intencionadamente confusa empleada a veces en medios populares restringidos, y que constituye un hablar en clave para iniciados, son manejados por Aquiles con la familiaridad de lo vivido (p.10).

En la obra teatral que se presenta, Aquiles Nazoa (1978) utiliza con gran maestría el humor y la ironía. Desde que la obra comienza, el autor, a través del lenguaje va mostrando el sentido humorístico.

Acto I

El drama pasa en el cielo y
en los tiempos patriarcales
en que Adán era un polluelo
y el mundo estaba en
pañales. Al levantarse el
telón es San Miguel quien lo
sube:

llega Dios en una nube y así
empieza la cuestión (p.231).

...

SAN MIGUEL... Señor, olvidáis a Adán, el
animal de dos patas, el que vive
entre las matas como si fuera
Tarzán.

DIOS. ¡Ya recuerdo...! El ejemplar
que fabriqué con pantano y a
quien el nombre de humano le
di por disimular.

(Risueño)

La intención que tuve yo
fue fabricar un cacharro,
pero estaba mal el barro
y eso fue lo que salió.

Como se podrá observar, desde el comienzo la obra va tomando un matiz humorístico, que al invertir las situaciones e hiperbolizar a los personajes, el sainete cae en el escenario de la risa, por ello, Aquiles Nazoa logra, a través del lenguaje y de las acciones, dar un matiz irónico a su pieza teatral.

En medio de todo el humor y la ironía que presenta Nazoa en su obra, también incluye su conocimiento de lo venezolano, hace referencia a los frutos nacionales como alimento de los personajes:

SAN MIGUEL. Si no queréis que lejos
os boten del jardín oíd
estos consejos que os
doy en buen latín.

Podéis comer caimito,
batata y quimbombó,
cambur y cariaquito,
¡pero manzana no!

Y el que haga caso omiso
de tal prohibición, saldrá
del Paraíso
lo mismo que un tapón. (pp. 234-235)

A través de la palabra puede modificar el referente, y mediante ella da un alto contenido humorístico. La clave del sainete está en la modificación intencional del referente y en la hipercaricaturización de un personaje tipo como puede ser Eva:

(Y al probar Eva el sabor del fruto que tanto ansiaba, se vuelve pájara brava por no decir lo peor)

EVA. ¡Quiero joyas
y oropeles!
¡Quiero pieles y
champán!
¡Quiero viajes
por Europa!
¡Quiero sopa de
faisán! ¡Quiero
un novio que se
vista! ¡No un
nudista
como Adán! (p.235)

El autor termina la obra

AUTOR. Y así acaba el Astrakán
donde en subidos colores
se les mostró a los lectores
la torta que puso Adán.

Se dice del Astrakán que es un subgénero teatral cómico muy popular en España durante el primer tercio del siglo XX. Su finalidad es producir risa, aún a costa de la verosimilitud argumental, frecuentemente cae en el absurdo. Se dan situaciones disparatadas, a las que se supeditan personajes y acciones y hay juego de palabras que dan lugar al equívoco y al chiste. Por Aquiles Nazoa le coloca este nombre a su pieza teatral.

CONCLUSIONES

Como se puede apreciar en el material presentado, en su recorrido por la literatura, Aquiles Nazoa logra conjugar el humorismo, la poesía, la belleza del lenguaje, y el conocimiento del hombre para acercar al lector a las cosas más sencillas. Sin ser un dramaturgo o un poeta propiamente dichos es capaz de hacer reflexionar, meditar a quien lo lee y hasta tomar posición ante cualquiera de los temas que sea capaz de tratar.

Su grandeza como escritor está en el conocimiento del saber popular, del hombre de pueblo, sencillo, que suele saber mucho más que quien ha sido un gran estudioso de teorías o experimentos. Cercano al hombre maestro de hechos y realidades de lo que enseña la vida misma. A través de este conocimiento, Aquiles Nazoa siembra el arte y la cultura.

Referencias bibliográficas

- Aquiles Nazoa*. (s/f). www.venezuelatuya.com/biografias/nazoa.htm. (Octubre 2, 2011)
- Aquiles Nazoa . El Transeunte sonreído*. (s/f). <http://aquilesnazoa.webcindario.com/biofin.html> (Octubre 2, 2011)
- Barrios, A.L. (1997) *Dramaturgia Venezolana del siglo XX*. Caracas: Centro Venezolano del ITIUNESCO
- Castillo H., A. (2010, 26, 10)). *Aquiles Nazoa, su vida y visión de Caracas*.
<http://servicio.bc.uc.edu.ve/derecho/revista/idc26/pdf> (Consulta 15 de noviembre de 2011)
- Miliani, D. (1976). "Aquiles Nazoa, poeta y humorista por gracia de su pueblo". CdA (La Habana), Nº 98. pp.109-112.
- Miliani, D. (1995) *Aquiles Nazoa. Caracas. Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Biblioteca Ayacucho. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Primera Edición.
- Montero, J. N. (s/f). *Sobre "Caracas física y espiritual", de Aquiles Nazca*,
www.panfletonegro.com/cuarenta/libros.shtml (Consulta 17 de noviembre de 2011)
- Nazoa, A. (1978). *Teatro. Obras Completas*. Volumen I Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Nazoa, A. (1983) "Prosa" . *Obras Completas*. Volumen III. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- París, E. (30 de noviembre de 2010) Diccionario literario literario
<http://www.papelenblanco.com/diccionario-literario/diccionario-literario-astracan-o-astracanada>
(7 de diciembre de 2011).
- Rengifo, C. (1978). "Prólogo". En: Nazoa, A. *Teatro. Obras Completas*. Volumen I. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Vásquez M. (2004). Importancia del Sainete como ficcionalización de lo cotidiano durante las tres primeras décadas del siglo XX. Trabajo de grado presentado para optar al título de Magister en Literatura Venezolana. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado. (inédito).

NÚÑEZ, JOSÉ GABRIEL (1937-)

José Leonardo Ontiveros

INTRODUCCIÓN.

Dramaturgo relevante de la escena venezolana desde mitad de los años sesenta. En el año 2004 recibió el Premio Nacional de Teatro. Ha sido docente y guionista de televisión, fundador del Grupo Ensayo 17 y formó parte del grupo experimental El surco (1965-1967). Nació el 29 de octubre de 1937 en Carúpano, Estado Sucre. Sus padres fueron José Antonio Núñez, descendiente de españoles y Mercedes Raffalli, de origen de francés. A muy temprana edad su familia decide trasladarse a Caracas. Una vez ubicado en la capital estudia en el Liceo Santa María, para luego cambiarse al Liceo Las Acacias. Allí conoce a quienes llegarán a ser personalidades futuras del teatro como Herman Lejter y con quien fraguará una gran amistad. En este liceo comenzará su gran afición por los temas literarios y artísticos.

Al terminar el bachillerato comienza a estudiar ingeniería, sin embargo, no tardó en darse cuenta de que esa no era su verdadera vocación. Decide estudiar la carrera de economía y, en 1962, se gradúa como economista en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). También hay que destacar que Núñez aprobó dos semestres de Comunicación Social en la UCV. Desde muy pequeño se interesó por el teatro y, de forma autodidacta, ha llegado a conocer muy bien la historia del teatro universal. Su interés en esta disciplina artística se intensifica luego de asistir a los montajes de Juana Sujo y de Alberto de Paz y Mateos, en los años cincuenta.

En los años sesenta pasa a formar parte de un cenáculo de artistas entre los que destacan: Porfirio Rodríguez, Humberto Orsini, Margot Antillano, entre otros. Su primera incursión en un grupo de teatro lo hizo con el Grupo Experimental El Surco, dirigido por Antonio Constante en el Centro Italiano Venezolano. A partir de allí comenzó su viaje teatral, eran los convulsivos años sesenta, década que ha marcado profundamente a nuestro autor y que está reflejada constante y contundentemente en su obra. A finales de los setenta realiza cursos de dramaturgia en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) con dos significativos autores: Elizabeth Schön y César Rengifo, de ellos aprende las técnicas necesarias para configurar su universo dramático, luego marcha a California a perfeccionarse en la *Bilingual Fundation of Arts*, en una estancia corta.

Mientras trabajaba como economista en el Banco Hipotecario de Crédito Urbano, Núñez intentaba abrirse camino en el difícil mundo de la dramaturgia. Ha sido profesor de Historia del teatro y Análisis de Textos Dramáticos en la Escuela Juana Sujo (1982) y de la Escuela Municipal de teatro (1983). Fue jefe de extensión universitaria y Director del Instituto Universitario de Teatro (IUDET). Ha trabajado como directivo del gremio de actores, fue Director de la Asociación de Profesionales del teatro (AVEPROTE), Presidente de la Sociedad de Autores y compositores de Venezuela (SACVEN) y director de la Compañía Nacional de Teatro de Repertorio (CNTR).

Para televisión ha escrito las siguientes obras: *La guaricha*, *Noche de machos* y *Retén de mujeres*, *Páez*, *el centauro del llano*, *La mujer de las siete lunas*, *Indocumentadas*, *Tres mujeres* y *Rosángela*, *La casa de los Ábila*, *Retrato de un canalla*, *El hombre de hierro* de Rufino Blanco Fombona (versión), *Las tres marías*, entre otras. Ha realizado ciclos culturales llevando a la pantalla chica obras clásicas de la literatura universal como *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *Otelo* de Shakespeare, así como ciclos de obras del teatro norteamericano escritas por encumbrados autores como Tennessee Williams, Eugene O'Neill y Arthur Miller.

Es autor de las obras: *La ruta de los murciélagos* (1965), *Tiempo de nacer* (1965), ambas inéditas y nunca han sido estrenadas, *Los peces del acuario* (1966), obra estrenada por el grupo Ensayo 17 el 18 de mayo de 1967 en el teatro Leoncio Martínez bajo la dirección del propio autor, posteriormente fue montada el 2 de octubre de 1974 en la sala Rajatabla por el grupo Ateneo de Caracas bajo la dirección de Ibrahim Guerra, *Los semidioses* (1966), obra no estrenada ni publicada, *Bang-Bang* (1967), estrenada en el teatro Leoncio Martínez el 21 de junio de 1968 por el grupo Ensayo 17 y dirigida por el autor, *Caquexia* (1967), obra no estrenada ni publicada, *Parecido a la felicidad* (1967), estrenada por el Nuevo Grupo el 28 de agosto de 1971 en el Teatro Alberto de Paz y Mateos y bajo la dirección de Ibrahim Guerra, *Tú quieres que me coma el tigre* (1969), estrenada por el grupo Teatro Nacional de Venezuela el 4 de abril de 1975 en el Ateneo de Caracas bajo la dirección de Antonio Constante, *El largo camino del edén* (1970), estrenada en la sala Rajatabla por el grupo Theja el 10 de marzo de 1977 bajo la dirección de José Simón Escalona, *La noche de las Malandras* (1971), obra no publicada ni estrenada, *La casa con el amor afuera* (1972), obra no estrenada ni publicada, *Libertad mon amour* (1972), obra no estrenada ni publicada, *La cárcel del concreto* (1972), obra no estrenada ni publicada, *Memorias de un país lejano* (1973), obra no estrenada ni publicada, *Quedó igualito* (1973), estrenada en la sala Alberto de Paz y Mateos por el Sindicato Profesional de Radio y Televisión el 23 de agosto de 1974, *La casa del amor afuera* (1975), obra no estrenada, *La visita del extraño señor* (1977), obra no estrenada, *El señor Juan Vicente Gómez* (1977), obra no estrenada, *Antígona* (1978), estrenada por el grupo Compás el 12 de agosto de 1979 en el teatro Nacional bajo la dirección de Romeo Costea, *La encuestadora* (1978), obra no estrenada, *Madame Pomipimette* (1978), estrenada por el grupo Estudio Diez en la sala Juana Sujo el 14 de febrero de 1980 bajo la dirección de Ugo Ulive, *El llamado de la sangre (Radio-novela mística)*, estrenada por el Nuevo Grupo en la sala Alberto de Paz y Mateos el 23 de abril de 1981 bajo la dirección de Antonio Constante, *Cruel destino* (1981), obra no estrenada, *María cristina me quiere gobernará* (1982), estrenada el 31 de agosto de 1983 en la sala CADAFE y dirigida por Armando Gota, *Fango negro* (1985), adaptación de la obra *Woycek* de Georg Büchner y estrenada en el año 1990 en el marco del Festival Internacional de Teatro de Caracas bajo la dirección de Daniel Uribe, *El teatro soy yo* (1985), obra estrenada en 1985 bajo la dirección de Ugo Ulive, *Noches de satén rígido* (1985), estrenada por el grupo Compás en 1989 la sala Rajatabla y dirigida por Romeo Costea, *Bromelia madrigal* (1987), estrenada por el Centro de Directores para el nuevo teatro en la sala Rajatabla en 1987 bajo la dirección de Daniel Uribe, el segundo montaje se hizo ese mismo año en la Sala de Teatro San Martín dirigida por su mismo autor, y un tercer montaje de esta obra fue realizada por Wilfredo Zurita en 1986 con el grupo Periaktes, *Penélope* (1988), estrenada en 1988 en la sala Rajatabla dirigida por Daniel Uribe (grupo de Directores para el Nuevo Teatro) en la sala Rajatabla, *Primero la moral* (1990), estrenada en la Alianza Francesa en 1990 por el grupo Compás bajo la dirección de Romeo, *Pobre del pobre* (1997), estrenada en el Teatro Pedagógico

de Barquisimeto en mayo de 2008 por el grupo Contrapeso bajo la dirección de Oscar Cortés, *La cerroprendío* (1988), obra aún sin estrenar, *Soliloquio en negro tenaz* (1989), se estrenó conjuntamente con *Soliloquio en rojo empecinado* en 1992 por el Teatro nacional de Repertorio en la sala Juana Sujo bajo la dirección de Enrique Salazar, a este espectáculo se le dio el nombre de "Adorables Criaturas", *La mantis religiosa* (2005), obra no estrenada, *Tómame una pepa de lexotamil* (2005), de esta obra se realizó una lectura dramatizada en octubre de 2007 en el Laboratorio Ana Julia Rojas bajo la dirección de Ibrahim Guerra con motivo de un homenaje que se le hizo al autor, *Dos de amor* (2007), estrenada en el XIV Festival Internacional de Teatro en el Teatro de la Ópera de Maracay, bajo la dirección de José Jesús González, posteriormente fue montada en julio de 2003 por el grupo Compás en la sala Doris Wells de la Casa del Artista bajo la dirección de su propio autor.

Ha versionado las obras: *Lucero* de Joe Orton, *Lástima que se una puta* de John Ford, *La escuela de mujeres* de Moliere, *El baño turco* de Bruce J. Friedman, *Adiós, pues Caracas*, *El insólito funeral de la Sra. Mc. Leavy* de Joe Orton, *Los juegos del amor y del azar* de Marivaux, *La boda* de A. Chejov y *Aquí les traigo a Aquiles Nazca*, entre otras.

EL TEATRO DE NÚÑEZ

Núñez irrumpe en la escena nacional a mediados de los años sesenta con obras como *Quedó igualito*, *Los peces del acuario*, *Los semidioses*, *Bang-bang*, entre otras. En estas piezas se observa ya la marcada influencia que al autor recibe de las corrientes vanguardistas muy en boga durante esa época. Le interesó, en esta primera etapa de su dramaturgia (1964-1969), explorar las distintas tensiones que manifiesta el hombre inserto en un mundo hostil y deshumanizado, y lo hizo, a través de lenguajes escénicos que pudieran vehicular, de manera eficaz, temas como la soledad, la incomunicación, la pérdida de identidad, el ser, la nada, etc. tópicos capitales que obsesionaron y preocuparon a los autores absurdos y existencialistas. La *estructura paradigmática estética* del absurdo es la corriente a la cual la crítica ha vinculado al autor en su etapa auroral. Sus personajes son seres encerrados y acosados por una sociedad coercitiva, la cual manipula con sus tentáculos capitalistas la capacidad de discernir del ser humano. En casi todas sus obras los personajes se encuentran, tanto material como simbólicamente, atrapados dentro de sus propias cárceles, ya sea dentro una pecera o dentro de una funeraria. Son seres a los que se les han conculcado la capacidad de moverse libremente, son individuos a quienes han enconsertados dentro de un sistema capitalista avanzado tan alienante que tratan de buscar con denuedo un resquicio para poder escapar de esas ataduras y condicionantes que les impone el *establishment*.

Otro período que se distingue en la dramaturgia del autor es la relativa a su etapa de los monólogos. A partir de los años ochenta Núñez comienza a explorar temas y situaciones más de carácter realistas que absurdistas. Aunque elementos como la sátira y el humor negro ya se prefiguran en sus obras anteriores, no será hasta la etapa de los monólogos cuando éstas constantes comiencen a emerger con gran fuerza dramática. Casi toda su producción escrita a partir de la década de los ochenta hasta las últimas publicadas en el 2005 viene sazonada con una fuerte dosis de ironía y de sarcasmo. Es en esta etapa donde el autor se da cuenta que posee una sensibilidad especial de comprender las realidades propias del género femenino, conoce muy bien cómo reaccionan y cómo se enfrentan

ellas a un entorno adusto y difícil de transitar. El estilo dramático de Núñez en este último período se caracteriza por la preeminencia que él da en su obra a los personajes femeninos. El tema de la mujer es un tópico recurrente en su dramaturgia, y que ha sido ya estudiada anteriormente bajo esa perspectiva. La mujer es la protagonista casi única de su universo dramático y, a través de sus monólogos, recurso dramático preferido que utiliza el autor para transponer su visión del mundo, se ha propuesto explorar los distintos aspectos que caracterizan al género femenino: sus patologías, sus miedos, sus aciertos, sus esplendores y sus miserias, en fin; todo un abanico de cualidades y de defectos que manifiestan las mujeres insertas en una sociedad, a todas luces, patriarcal.

Núñez ha afirmado que el hecho de trabajar en la televisión a finales de los años setenta, y en donde los mejores personajes dramáticos eran los femeninos, ha sido una de las razones más poderosas que lo han alentado a escribir monólogos para mujeres (Arellano, 1999). Fue por encargo que Núñez se dio a la tarea de producir unipersonales. El primero de ellos: *Adiós, pues Caracas*, lo creó para América Alonso, *María Cristina me quiere goberná*, para María Cristina Lozada, *Bromelia madrigal*, para Rebeca González y *Soliloquio en negro tenaz* para Gladys Cáceres. Monólogos por encargo para primeras actrices del teatro vernáculo.

Coexiste, sin embargo, en su obra, junto con el aspecto femenino el tema de lo social. Cuando abordamos su universo dramático podemos percatarnos que Núñez transpone su visión del mundo de propia de su clase social. Encontramos signos inequívocos de su preocupación por las “sombras colectivas”, por los excluidos sociales: Veamos lo que afirma el autor sobre este respecto:

Estoy harto de que se hable de un teatro eminentemente político para nuestro medio y no porque no crea en el teatro político, sino porque aquí o se hace política con el teatro o se engaña, de la manera más despiadada, mezclando el campesino hambriento o el niño medio bobo comido por la moscas en la puerta de un rancho con cuatro gritos que irían mejor en la boca de un político que en la de un artista. Se ha dicho que mi teatro no es válido, correcto, en ese sentido no lo es. Quienes no logren analizar lo sublineal y confunden lo popular con la pancarta nunca aceptarán mi teatro (Suárez Radillo, 1971: 343).

COMENTARIOS A LAS OBRAS DE NÚÑEZ

En *Los peces del acuario* (premio de dramaturgia Juana Sujo), seis personajes, todos con nombres de peces, se encuentran encerrados dentro de una pecera. Dentro de su limitado espacio hacen los preparativos para estrenar una obra de teatro. Todas las situaciones que se dan en la pecera van generando un entorno asfixiante, difícil de compartir ya por los personajes. Al sentir que la incomunicación y la soledad comienzan a apoderarse de ellos, uno de los peces decide romper el cristal para tratar de escapar del acoso. Esto trae como consecuencia que todos mueran, excepto la langosta quien acota que nada se habrá perdido ya que los dueños de la casa podrán preparar, para sus invitados, una suculenta comida:

PEZ DORADO □ ¡Langosta! ¡Basta ya! ¡Cállense todos... Van a volverme loco
¡Cállense todos! (El llega hasta el fondo donde los demás siguen bailando y
luego emprender una desenfrenada carrera hacia el público. Al llegar a
proscenio se escucha un estruendo en la sala como si un gran cristal se
hubiese roto. El pez dorado cae estrellado ante el supuesto vidrio del acuario

que acaba de romper. Los demás personajes entran y comienzan a tambalearse hasta caer agonizantes sólo la langosta no se mueve y mira con terror la escena).

LANGOSTA □ ¡ Oh No ¡ El agua... se escapa.. Has destrozado el cristal (corre hacia el pez dorado pero este ya está muerto). Yo no te había abandonado... ¿Por qué tuvo que ser así?. (*Mirando a los otros peces muertos*). ¡Cómo son de repulsivos aún después de su muerte ¡ Todos... Todos muertos! No queda ya ni una gota de agua en este acuario. Como si en realidad esto hubiese ocurrido a seres humanos (*Recordando uno de sus diálogos con el pez dorado*) ¡Como una gran bomba que arrasa con todo., pero sólo ha destruido sus propios cadáveres ¿Será esta la única forma de destruir nuestra propia soledad? (*Pausa. Transición. Tratando de aferrarse al último hilo de optimismo*). No. Aún tengo esta ventaja. Yo puedo vivir muchas horas dentro del agua. Tendré el tiempo suficiente para que todos los dueños regresen a casa, vena lo que ha ocurrido y repongan el cristal... ¡Seguramente mañana mismo traerán peces nuevos y tal vez sólo traigan peces dorados al acuario! (*Nuevo cambio*). Pero ¿Qué estoy diciendo? ¡Yo no pertenecía a este acuario! Ahora cuando regresen los dueños, se asombrarán de lo ocurrido y su asombro será mayor cuando vean que aquí vivía también una langosta (*Al público*) y seré yo quien les dará la única satisfacción por este acuario roto y por la muerte de sus peces... Mañana en el almuerzo tendrán invitados especiales. Van a obsequiarles langosta preparada a la vinagreta (Núñez, 1971: 383).

Obra de influencia pirandelliana y con claros rasgos del teatro del absurdo, trata de forma alegórica la situación de soledad y de incomunicación en que se encuentra el hombre moderno. A través de un fuerte humor negro, Núñez satiriza a una sociedad sumida en la superficialidad.

Bang-bang, es una pieza carácter existencialista y fuertemente matizada por elementos del teatro del absurdo, reúne a tres personajes encerrados en un cuarto, los cuales se relacionan a través de extraños juegos. Ella, 1 y 2 van cambiando de roles a medida que avanza el conflicto. Núñez nos ofrece en esta obra su visión de los problemas de incomunicación en que los humanos han caído producto de la influencia que reciben al tener que interactuar, irremediamente, dentro de los cánones establecidos por una sociedad unidimensional.

Los *semidioses*, es una obra que posee influencias claras de las propuestas estéticas del teatro pánico, preconizadas por Arrabal y Jodorowsky. En *Quedó igualito* un agente funerario trata de sacar partido de la situación en que se encuentra Rosaura, a quien se la ha muerto su marido. Por medio de un fuerte humor negro, Núñez pone al descubierto los bajos instintos de algunos seres humanos que, en pro de sus beneficios personales, pasan por alto el dolor que se sufre por la pérdida de un ser querido. Núñez transpone en esta obra su visión crítica del grado de subdesarrollo y de dependencia en que los países latinoamericanos han caído. El sistema capitalista en que vivimos anula nuestra habilidad para discernir cuáles son los factores que inciden en nuestro retraso social y político. Rosaura da cuenta de este fenómeno ya hacia el final de la obra:

ROSAURA: Ocurre que lo he comprendido todo y hasta ahora, sí puedo explicarle qué es el subdesarrollo.... ¿Quiere que se lo diga?... Ahora sí estoy en capacidad de hacerlo

y hablarles de sistema, de trampas y de sometimiento, de identificar el juego con que se nos dirige y se nos impide pensar... ¡Y ese segundo basta para entender perfectamente el papel que cada uno juega en este asunto! Ahora sé que usted no sólo trabaja para enterrar cadáveres, sino para evitar que ese momento llegue. (Núñez, 1993: 35).

En *El largo camino del edén*, monólogo en un acto para una actriz, continúa con la línea del teatro de denuncia. Amelia se encuentra detenida en la policía. Los esbirros le aplican métodos crueles de tortura para que confiese el paradero de su hijo. Ella alega constantemente que no sabe absolutamente nada y, les cuenta a sus cancerberos imaginarios, los pormenores de la última conversación que sostuvo con él. Su hijo aparentemente milita en una célula subversiva que ha atentado contra la estabilidad del gobierno. Amelia insiste en que no está escondido, sino desaparecido y clama porque regrese sano y salvo al hogar. El hijo se hace presente en la obra a través de una voz en *off* que explica el por qué de su decisión de luchar, desde la clandestinidad, contra un régimen que conculca las libertades ciudadanas. Esta obra fue escrita en los años sesenta, pertenece a un período representativo del teatro venezolano, al cual que se le ha dado el apelativo de “teatro comprometido”, aquí Núñez denuncia los mecanismos de los que se vale el brazo armado del gobierno al cual hace alusión, para lograr capturar a quienes ellos consideran terroristas. También observamos que el autor transpone su visión de los procesos políticos vividos en Latinoamérica en esos años y lo hace solidarizándose con los oprimidos y los excluidos. Propone un mundo nuevo y utópico y desdeña las promesas hechas por los gobernantes demagogos para acceder al poder.

En *Penélope*, obra que según confiesa su autor es un homenaje al cine mexicano, recrea las relaciones de unos seres que interactúan dentro de un espacio marginal propio de los bajos fondos. La acción transcurre en un prostíbulo de mala muerte, cuyos personajes representan arquetipos que habitan los bares arrabaleros de las zonas periféricas. Penélope, Casandra, Malvaloca, La cortocircuito, El verraco, La perniciosa, etc. son los sobrenombres de algunos de ellos. Cada uno representa una historia singular dentro de la trama. Por este ambiente sórdido, e iluminado sólo por un bombillo de neón rojo, desfilan algunas personalidades políticas; menores de edad; desarraigados, chulos y homosexuales que se divierten al compás de la música que emana de la rocola. Núñez satiriza, con una gran dosis de humor y través de un lenguaje coloquial, escatológico, soez, chocarrero y ramplón (propios de los seres que habitan esos ambientes), el excesivo melodrama de las películas mexicanas de los años cuarenta y cincuenta, éste ha sido la principal motivación que ha tenido para decidirse a escribirla. No obstante, también se puede observar que critica y fustiga severamente al sistema político imperante, así como las vagabunderías de los congresistas que llevan una doble vida y que se divierten a sus anchas con el dinero de todos los ciudadanos. *Penélope* continúa en esa línea del autor en donde aborda sin ambages, sin tapujos y sin mojigaterías el tema de la sexualidad de la mujer. El sexo, la perversión, el goce, el disfrute sadomasoquista están a la orden del día en este prostíbulo y las “ficheras”, cada una experta en su área, esperan a sus clientes para satisfacerlos. En definitiva, una obra sostenida por el fuerte y el directo lenguaje escatológico, estos personajes sólo pueden comunicarse de esta manera, no hay progresión en ellos, ya desde el primer momento notamos su falta de fe en el futuro, pertenecen al grupo de los perdedores.

En *Primero la moral* dos amigas entradas ya en edad se encuentran en una cancha de *basketball* tejiendo y conversan acerca de cómo ha cambiado el mundo. A medida que van

observando a los jugadores en pantalones cortos y sin camisa, desplazándose por la cancha, van comenzando a excitarse producto de las abultadas turgencias que estos deportistas dejan entrever. Aunque se muestren muy recatadas, y quieran transmitir un aire de señoras de probada reputación, en el fondo desean ser sodomizadas por estos jóvenes que se encuentran en su plenitud de facultades sexuales. Una de ellas, Cantaralia, decide probar la fruta prohibida, sale del escenario, se escuchan gritos orgásmicos y aparece de nuevo en trance. *Primero la moral* es una obra corta para dos personajes, con ella se inaugura el estilo escritural que caracterizará el trabajo del autor en su producción futura. Estas dos mujeres se escudan detrás de una falsa moral, sin embargo, en el fondo prevalece y predomina unas ansias locas de desinhibirse y darle rienda suelta a sus deseos y fantasías sexuales más recónditos. El lenguaje directo, escatológico y matizado con claros visos de morbosidad que utilizan estos personajes, guarda no pocas analogías con los empleados en sus monólogos posteriores.

En *Soliloquio en rojo empecinado*, monólogo para una actriz, Magdalena acude al psiquiatra para tratarse la caída inesperada de su libido. Le cuenta que antes era una mujer que disfrutaba del sexo, que tenía una buena disposición para las artes amatorias. Está confundida y le dice al psiquiatra las causas por la cual estaría atravesando dicho problema. Esta alarmada, ya que la pasión sexual se ha desvanecido de la noche a la mañana. Le comenta las vicisitudes que ha tenido que sufrir al casarse con un machista retrógrado y cómo éste la ha convertido en prácticamente su sirvienta. Explica los pormenores de su vida conyugal y rememora cuánto ha tenido que lidiar con el cuidado y la crianza de su hijo. Se queja de las innumerables veces que su marido ha querido poseerla de manera rutinaria. Se auto-diagnóstica cuando cree dar con el clavo acerca del origen de su padecimiento:

MAGDALENA: (...) Doctor... (*Se le acerca*) Creo que hice mi propio diagnóstico ya. ¡Debo ser un extraño caso de marginalidad atípica del frenesí! ¡Y cómo no voy a serlo si mis estadísticas me acorralan! ¡Me cercan, me persiguen, me acosan, me oprimen! Mis estadísticas son tristes, doctor y mucho más tristes porque soy una mujer de un país de bonanza. Yo, ésta que usted ve aquí, se ha convertido durante su vida matrimonial en una maquina manufacturera que ha elaborado 35.000 arepas, ha frito 11.472 huevos, ha cocinado 7.800 kilos de arroz, ha planchado 5.350 camisas, ha lavado 4.692 interiores y unos 12.000 calcetines! (Núñez, 1993: 123-124).

Al final cuenta cómo logró emanciparse de su maltratador y cómo fue que apareció otro hombre en su vida que le devolvió las ganas de aparearse y amar. Se acaban los cuarenta y cinco minutos de sesión y el psiquiatra le ofrece una terapia sexual, mucho más eficaz que la libre asociación, terapia con la cual ella pareciera estar de acuerdo. *Soliloquio en negro empecinado*, pareciera formar parte de una secuencia de monólogos escritos por el autor en donde explora el tema de la sexualidad abierta y desinhibida del género femenino; *leit-motive* que se destaca como un elemento recurrente en su producción dramática. *Soliloquio en rojo empecinado* es un alegato a la emancipación de la mujer ante las inhumanas imposiciones que sufren por parte de sus cónyuges machistas. Magdalena consigue también emanciparse sexualmente, se pone su vestido rojo de satén y sale a buscar la novedad fuera de casa, la consigue, y a partir de allí comienza su transformación. La rutina de un

matrimonio asfixiante, carente de matices y de nuevas sensaciones será el detonante de su cambio de personalidad.

En el monólogo *La cerroprendío*, Tatiana aparece en una silla sentada en un bar, conversa con el público acerca de sus bondades amorosas. La naturaleza la ha dotado de un extraño y poderoso órgano sexual que atrae fuertemente a los hombres. Le explica a los espectadores cómo fueron sus experiencias sexuales. La primera vez fue con el monaguillo de la iglesia, episodio que le dejó una profunda huella en su sexualidad. Luego habla de su experiencia con el sacristán, otro personaje vinculado a la iglesia. Dos de sus mejores encuentros sexuales han tenido como protagonistas a representantes de la esfera eclesiástica. Las sotanas y el ambiente sacro de las iglesias producen en ella un gozo diabólico y perverso. La llaman la *Cerroprendío* ya que de sus genitales emana una lava volcánica que hace gozar a sus amantes. No es el hombre quien disfruta sino ella, de eso está muy claro. Opone el rápido cansancio del hombre en las artes amorosas a la facultad creadora y al carácter multiorgásmico de la mujer. De nuevo en esta obra observamos el tema de la “guerra de los sexos”, tópico recurrente en la dramaturgia del autor:

Tatiana.: ¿Me imaginan ustedes a mí, a esta suprema y etérea distinción...”maraqueando un pene”? Y mucho menos el pene de un borracho. Y pensar que ellos creen que nos doblegan y nos complacen con su filosofía de “meter-sacar-sacudir- guardar”...¡Ja! Eso no es entender la plenitud del goce. Eso es un equívoco... (...) Y con todo el mundo es del machismo. Qué sería del mundo si ellos pudieran mantener el miembro erguido por lo menos una par de horas al día. Si con tres minutos de erección se creen el Superhombre de Nietzsche y hasta nos pegan, ¡qué serían si fueran al menos dos horas diarias!. Ese es el verdadero dilema de los sexos. El “To be or no To be”. A ese asunto es lo que yo llamo “resignación vaginal”. Sí, nuestras vaginas son unos órganos resignados al maltrato, al desprecio y a la insatisfacción (Núñez, 2005: 63-64).

Núñez de nuevo nos entrega una obra en donde la psiquis de la protagonista se encuentra fuertemente determinada por el aspecto sexual. La protagonista padece de ciertas patologías que se pueden ser perfectamente homologables con la ninfomanía y la perversión sexual. Se muestra insatisfechas tanto sexual como sentimentalmente y la única manera de poder sublimar sus carencias es despotricando del sexo contrario. Al minimizar al macho y, erigirse ella como la devoradora insaciable y única usufructuaria de los placeres sexuales logra, quizás, aplacar el grado de neurosis y depresión en que ellas se encuentran. Estos estados resultan del producto de hallarse secularmente marginadas y dominadas por el modelo falocentrico occidental.

En *La mantis religiosa* Valeria, una viuda artista dueña de una galería de arte, ha practicado la abstinencia por varios años y cree que ya es tiempo de buscar a un hombre con el que pueda encontrar el pleno placer sexual. Conversa imaginariamente con una amiga y le confiesa que la mujer debe, luego de poseer y de exprimir los fluidos corporales del macho, darle muerte una vez acabado el acto. Le comenta a su voyeur-oyente imaginario que la mujer debe imitar a la araña viuda negra o la mantis religiosa, las cuales una vez apareadas deciden aguijonear a sus machos para luego devorarlos. Para conseguir tales objetivos coloca anuncios en la prensa buscando modelos, una vez copulado con ellos los asesina:

VALERIA: (...) ¿Comienzas a entenderme? Por eso no me he prodigado. Porque ciento de miles de veces me he dicho. ¿Para qué abrir mis carnes y repetir lo mismo que se consumó por seis años? (...) Eso Patricia, cuando vuelva a ofrendar mis carnes. Será para borrar todas las historias. Y la historia se borra con una tempestad, con un tifón, con un huracán. Nada de repetir los mismos gemidos, las mismas caricias, los mismos orgasmos... (*Morbosa y decidida*), ¡Un ritual! ¡Un ritual de vida y de muerte!. El sexo debe ser eso... lo demás es costumbre y rutina, repetición (...) La próxima vez debe ser algo devastador. Devorar carnes nuevas o que las mías se conviertan en bocado carnívoro.. Un goce de purgatorio, un fuego infernal que me devore (Núñez, 2005: 80-81).

El goce erótico del personaje radica en su exacerbada atracción por los actos necrófilos; para Valeria el placer sexual llega a su límite máximo cuando éste se acompaña de la presencia activa de la muerte. Se trata de una simbiosis entre Eros y Tánatos. Este personaje logra auto-excitarse con sus fantasías sexuales. Esas quimeras se materializan en escena, lo cual nos hace suponer que estamos en la presencia de una suerte de ritual orgiástico repetido una y otra vez por el personaje cada vez que termina la obra. *La mantis religiosa* es otro monólogo en donde el autor reflexiona sobre el tema de la sexualidad femenina. Núñez continúa indagando sobre las patologías de la mujer contemporánea. Le interesa específicamente diseccionar sus secretos más recónditos y dejarlos expuestos a la luz pública, nos deja claro que la tendencia hacia el goce sadomasoquista no es patrimonio exclusivo del varón.

Dos de amor es una obra que, según el autor, tiene influencias de piezas que han explorado la misma temática: *Lecho nupcial* de Jan De Hartog; *El último de los amantes ardientes* de Neil Simons y *Pareja abierta* de Darío Fo. Ángel y Angélica se dirigen al público argumentando sus posiciones en torno al matrimonio. Llevan 18 años de casados y tienen dos hijos. Los personajes se echan en cara que ya el matrimonio ha llegado a su fin producto del cansancio y de la rutina diaria familiar. Ya no existen alicientes que motiven el continuar sus vidas juntos. Los insultos y descalificaciones están a la orden del día, se ponen a prueba, se agraden verbalmente, cada uno asume una posición de víctima y, aparentemente, no desean la reconciliación ya que dan por sentado que el amor se ha acabado entre ellos. La escena se convierte en un *ring* de boxeo, en donde cada contendiente buscará la forma más eficaz de infligirle daño al otro. Al final cada uno confiesa que han sido infieles, lo que exagera los ánimos. Acuerdan hacer intercambios con parejas más jóvenes, hacen amagos de irse de la casa, preparan las maletas, sin embargo, deciden quedarse y seguir con la rutina. Observamos que el autor maneja elementos que se pueden homologar con el paradigma *brechtiano*: la pancarta que al final de cada escena aparece y que lo porta una mujer señalando por cuál *round* van. La acción transcurre en una suerte de escenario-*ring*, lo cual denota que nos encontramos en un combate cuerpo a cuerpo. Núñez utiliza esta estructura dramática para hacernos reflexionar sobre un hecho que se repite constantemente en la vida conyugal de los seres humanos: la llegada del hastío y del desamor en las parejas luego de largos años de convivencia:

ANGÉLICA: Me tienes que dejar para hacer otro mercado. Y el giro de la lavadora, que yo te dije que era mejor comprarla de contado... Y no tengo para la peluquería. Las uñas las tengo vuelta un desastre con la fregadera. Y yo pienso que hacer economías y recortar los gastos. Tú te empeñas en mandar toda tu ropa a la lavandería cuando bien puedes lavar tus calcetines y tus interiores. Y no entiendo por qué pagas tanto dinero de estacionamiento...

ÁNGEL: (*sonando una campanita*). ¡Suficiente (*Al público*) ¿Lo ven? Nosotros nos levantamos ya aburridos ¡Rutina! Pura rutina. ¡No extrañamos ni el pupú del perro!

ANGÉLICA: (*Incisiva*), ¡Pero sí el tubo de pasta de dientes! (*Al público*). En 18 años de matrimonio todavía no ha aprendido que el tubo de pasta de dientes se aprieta por debajo, por la parte final... ¡presionando hacia adelante!

ÁNGEL: Y ese es el aperitivo de todos los días. (*La remeda*) “No aprietes el tubo de pasta de dientes por el medio” Y yo con lo mío “Quién me cogió la máquina de afeitar, la hojilla me está asesinando la cara”... Y ella vuelta con lo del tubo de pasta de dientes... (Núñez, 2005: 20-21)

La rutina sería el desencadenante primordial del fallo multiorgánico de la relación de pareja. El desmérito, los continuos adjetivos descalificativos y el conformismo del presente han desatado los lazos de encuentro y de armonía que los unían en el pasado. Los dos personajes se preocupan sólo por propinarle a su contendiente el mayor número de “golpes” posibles. Núñez conoce muy bien cuáles son esos factores que inciden negativamente en las parejas y que propician esa “enfermedad” llamada falta de entendimiento. Se duerme con ese enemigo sin darse una cuenta de su poder letal:

ÁNGEL: ¿Cuándo entregan el televisor?

ANGÉLICA: Dentro de una semana.

ÁNGEL: ¡¿Una semana?! ¡No puede ser! Qué vamos a hacer nosotros dos encerrados en un cuarto durante una semana sin televisor. ANGÉLICA: Hablar, conversar. Comunicarlos

ÁNGEL: ¿A estas alturas? ¡Querida, yo vengo a casa por tres horas y no creo que nos soportemos por más tiempo! ¡Ahora es cuando me doy cuenta de la importancia de un televisor en nuestro matrimonio.

ANGÉLICA: ¡Para ti! Ha sido tu tabla de salvación

ÁNGEL: De los dos. De no haber sido por el televisor ya nos hubiésemos divorciado hace mucho tiempo. Viéndolo bien, nos ha servido como terapeuta (Núñez, 2005: 35-36).

Una obra definitivamente realista, que toca aspectos íntimos de la vida conyugal y que pocas veces son abordados por los dramaturgos. El lenguaje que predomina en esta obra es desenfadado y cotidiano, lo que se pretende en conseguir la rápida identificación del lector o del público. Abundan en ella situaciones humorísticas y sarcásticas las cuales son comunes en la dramaturgia del autor. La alusión al marcado machismo que todavía arrastran los hombres en detrimento de las mujeres se trasluce en muchos de los parlamentos de Ángel. Ella trata de defenderse lo mejor que puede, sin embargo, es muy fuerte la sombra que ejerce el sexo fuerte sobre determinadas conductas de la mujer. En esta obra el autor establece las grandes diferencias que existen entre el mal llamado “sexo débil” y los hombres, al final no vemos a un ganador, por el contrario, ambos pierden al pretender continuar llevando una carga demasiado pesada para sus hombros.

CONCLUSIONES.

Núñez configuró su teatro a través del uso de lenguajes escénicos provenientes de la vanguardia experimental como el absurdo, también recurre a lenguajes simbólicos, realistas e híper-realistas para expresar su visión del mundo. Abordó la temática social, muy en boga en Venezuela en los años sesenta, con el fin de dialogar con los procesos políticos y sociales del momento así como también recreó, en el plano de la realidad imaginaria, los problemas inherentes del hombre inserto en una sociedad opresiva y enajenante. Los personajes de sus obras tratan denodadamente de liberarse del yugo que los oprime, son personajes que muchas veces no evolucionan y que desde el principio se encuentran enajenados por el sistema. La luz al final del túnel no aparece para ellos, de allí su pesimismo ante la dura realidad que les ha tocado vivir. Sin embargo, a pesar de la dura carga que les impone el sistema, demuestran una gran capacidad de lucha. Estos personajes mantienen una posición de rebeldía frente al entorno que los agrede, subyacen en ellos la firme convicción de que existe un mundo distinto, quizás utópico, pero posible, un mundo hecho a la medida del hombre. Podemos afirmar que Núñez maneja una estética propia, lenguaje que le ha servido eficazmente para explorar la variopinta forma de comportarse, de amar, de sentir y de pensar de nuestros hombres y mujeres. Su dramaturgia transita por varios estadios que van desde el teatro de contenido existencialista, pasando por el absurdo y la denuncia social hasta llegar a la dedicada al estudio de la mujer. Todas estas fases se han caracterizado por tener un vector común y que ya resulta un sello personal del autor, nos referimos a su vena sarcástica, satírica y mordaz; elementos que se encuentran a flor de piel en sus obras y que forma parte indisoluble de su poética dramática. Sobresalen en su obra los personajes femeninos producto de su gran admiración por las mujeres. Es el aspecto de la feminidad, junto con otros como el humor negro y el sarcasmo, uno de los *leit motiv* principales del autor.

Referencias bibliográficas.

- Arellano, Blanca (1999). *José Gabriel Núñez, una dramaturgia de lo femenino*. Tesis de Grado. Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela.
- Barrios, Alba Lía, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre (1977). *Dramaturgia venezolana del Siglo XX*. Caracas. Ediciones Centro Venezolano del Iti-Unesco.
- Castillo, Susana (1980). *El desarraigo en el teatro venezolano*. Edit. Ateneo de Caracas.
- Chesney, Luis (2005). *Las nuevas tendencias del teatro venezolano del siglo XX (1970-2000)*. Cuadernos de Investigación Teatral No. 49. CELCIT.
- Galindo, Dunia (1989). *Cartelera teatral caraqueña 1958-1983*. Caracas. Tesis de Grado. Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela.
- Núñez, José G (1971). *Los peces del acuario*, en: Carlos Suárez Radillo (1971). *Trece autores del nuevo teatro venezolano*.
- (1971). *El largo camino del edén*. Revista Nacional de Cultura N° 199. Caracas -----
- (1972). *El largo camino del edén*. Master de la Universidad de los Ángeles. California -----
- (1975). *Quedó igualito*. Caracas. Triángulo.
- (1977). *La visita del extraño señor*. Nuevas voces del Teatro. CELARG. Caracas.
- (1980). *El señor Juan Vicente*, en: Carlos Suárez Radillo (1971). *Trece autores del nuevo teatro venezolano*.

----- (1981). *Madame pompinette*. Teatro Venezolano. Caracas. Monte Ávila -----

(1981). *Obras de José Gabriel Núñez*. Caracas. Fundarte.

----- (1993). *Obras de José Gabriel Núñez*. Caracas. Fundarte

----- (1991). *Los peces del acuario*, en: Carlos Suárez Radillo (1971). *Trece autores del nuevo teatro venezolano*.

----- (1991). *Noches de satén rígido, María cristina me quiere goberná, Bromelia madrigal, Soliloquio en negro tenaz, El llamado de la sangre*. Cuadernos de difusión. Caracas. Fundarte

----- (1993). *Soliloquio en rojo empecinado, Quedó igualito, El largo caminó de edén, Penélope, Primero la moral*. Cuadernos de difusión. Caracas. Fundarte.

----- (2005). *Dos de amor, La cerroprendió, La mantis religiosa, Pobre del pobre, Tómate una pepa de lexotanil*. Caracas. CELCIT.

Pareja, Myriam (2002). *El monólogo, la mujer y el humor en el teatro de José Gabriel Núñez*. Tesis de Maestría en Teatro latinoamericano. Universidad Central de Venezuela.

Suárez Radillo, Carlos (1971). *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas. Monte Ávila.

ORSINI, HUMBERTO (1926-2017)

Orlando Rodríguez B.

ORIGENES

El apellido Orsini apareció en una de las grandes ciudades de Italia en la época renacentista, siglo de Maquiavelo y de los mecenas que apoyaban las actividades de los grandes exponentes de la pintura y otras artes. Familia aristocrática de cuyo seno salieron cinco papas y veinte cardenales. Allí quedaron sus huellas.

A mediados del siglo XIX llegó a Venezuela Andrés Orsini Santini, nacido en Córcega, de origen italiano. ¿Existe alguna relación entre la familia del Renacimiento y el apellido se repitió por otras ciudades italianas?, no se sabe. Lo que sí que este es el primer ascendiente del múltiple creador, director, dramaturgo, impulsor del teatro venezolano, una de las figuras fundamentales del desarrollo del arte escénico en la Venezuela del siglo XX y del que ha transcurrido del XXI, su nombre Humberto Orsini, nacido el 4 de mayo de 1926 en Santa Cruz del Orinoco, estado Anzoátegui. Hijo de Santos Orsini, también nacido en ese estado pero en San Diego de Cabrutica en 1875, falleció en 1960. Su madre, Mercedes Aguirre de Orsini, fallecida en Caracas en 1967, amante de la ópera y de la música clásica. Del matrimonio, cuatro mujeres y dos hombres: su hermano menor Osvaldo, que había alcanzado el título universitario y comenzó a participar en actividades teatrales con mucho éxito, por sus ideas políticas decidió incorporarse a la guerrilla y murió en 1962.

Su padre era ganadero y también comerciante. Siendo muy niño, iniciando su educación que solo llegó a tercer grado por inconvenientes en las limitaciones de la enseñanza de la época, no pudo continuar su formación, pero desde sus inicios, participaba en los actos culturales como actor. Inicia su tarea como autor a los trece años, con "El Conde Luna", cuya extensión era de trece actos y abarcaba su texto ciento cincuenta páginas. La obra imposible entonces de ser representada, se perdió cuando se la prestó a uno de los profesores. Pero, habiéndose demolido el Teatro Bolívar de la ciudad que llevaba su nombre, los elementos teatrales que allí habían eran utilizados para las improvisaciones que los jóvenes aficionados al teatro hacían durante las fiestas de carnaval y donde Orsini participaba con entusiasmo. La obra perdida, ambientada en la corte de España, teniendo como protagonista a Alfonso de Borbón y con anécdota atractiva, una princesa prisionera oculta en una mazmorra del palacio. Humberto la recuerda con nostalgia por ser su primer intento de creación dramática. En esos años y en la vida diaria se comportaba como pulpero, actividad que desempeñó durante trece años y que reemplazó a los veinte años incorporándose al trabajo en las petroleras. Después de probar en distintos cargos en esa industria, culminó en la Creole Petroleum Corporation donde trabajó durante once años. Allí inició su aprendizaje de otro idioma, porque era necesario manejar el inglés, al que se sumó más adelante el alemán, el ruso, el francés, que con el castellano lo hizo en el tiempo y según las circunstancias, el uso de las diferentes lenguas constituía una necesidad y una práctica que se debilita cuando cesan las necesidades de aplicarlas.

EL TEATRO LO INCORPORA A SUS FILAS

Las empresas petroleras lo tienen en sus dependencias como se señala antes, hasta 1958. Practica como complemento actividades deportivas. Es trasladado a Caracas en sus labores en la industria petrolera, y allí ve un día en la prensa la apertura del Curso de Capacitación Teatral que organizó a pedido del Ministro de Educación de entonces, el Maestro Luis Prieto Figueroa, el actor joven mexicano Jesús Gómez Obregón, alumno del maestro japonés Seki Sano, a su vez ex discípulo de Meyerhold y en cierta forma de Stanislavski, de crear una Escuela de Teatro de acuerdo a las necesidades de formación de nuevos valores en la escena del país. Este Curso de Capacitación Teatral contempló las siguientes asignaturas: Actuación, Biomecánica, Historia del Arte, Historia del Teatro, Dicción, Escenografía, Psicología y Francés. El curso duró hasta 1952, cerrado por la dictadura que había acusado de comunista a Gómez Obregón, perdiendo este el cargo de director, manteniendo sus clases de actuación y luego, la vuelta a su país de origen, obligado por la acusación política.

Debe señalarse que aunque había cierto conocimiento de Stanislavski en Venezuela pero muy superficial, es Jesús Gómez Obregón quien trae ese conocimiento y lo aplica en el curso. Es la primera etapa del teórico ruso porque en América Latina no se conoció sino muchos años después, lo que se conoce en la segunda etapa de lo concebido por el maestro ruso, "El Método de las Acciones Físicas". Es decir, en la etapa primero se centraba el trabajo del actor en lo que se conocía como "la memoria emotiva", es decir se acentuaba en el trabajo la utilización de la experiencias personales para ayudarle u orientarle la creación del personaje encarnado desde el interior hacia afuera. En las acciones físicas el trabajo del actor se realiza desde el exterior hacia el interior. Debe señalarse que ambos caminos pueden encontrar igualdad de resultados.

Al clausurarse el Curso de Capacitación, Humberto se suma al Grupo Teatral Cuicas, fundado por Gilberto Pinto. Poco después junto con algunos compañeros que había tenido en el curso con Gómez Obregón y figuras destacadas en el quehacer artístico como el pintor y dramaturgo Cesar Rengifo, el pintor Jacobo Borges, Luis Colmenares Diaz, fundan el Grupo Experimental de Teatro de Máscaras, que presentaron obras de contenido social en hospitales, cárceles, lugares al aire libre, culminando esta actividad en 1963.

Humberto se desempeñó en el grupo Máscaras como actor y director. Ese año conoce a Carmen Gavidia (Malú del Carmen), su esposa, con quien tuvieron dos hijos, una niña y un varón, ambos artistas musicales.

Al salir de las petroleras en 1958, en horario nocturno hacia sus actividades teatrales. Decide dedicarse únicamente al teatro, y con las prestaciones obtenidas en la Creole y otras compañías donde desempeñó sus tareas, resolvió viajar durante seis meses para completar su formación artística, acudiendo a los grandes centros del teatro europeo, visitando Escuelas de Teatro, presenciando ensayos de directores consagrados en el viejo mundo. Igualmente visitó museos, exposiciones de arte. Así presenció a directores como Jean Louis Barrault en París, Jean Vilar en Avignon, a directores del Berliner Ensemble de Berlín, a Strenler en el Piccolo Teatro de Milán y a los directores del Teatro de Arte de Moscú. A su regreso a, dirige en Máscaras diversos montajes que lo consagraron como importante director en Venezuela.

1959 es la fecha clave para el teatro venezolano. Los maestros extranjeros que impulsan la renovación y desarrollo de la escena nacional desde la llegada del español Alberto de Paz y Mateos en 1945, de Jesús Gómez Obregón, mexicano en 1947, de Juana Sujo, argentina y Horacio Peterson, chileno en 1949, a lo que se sumó Francisco Petrone, argentino, en 1950 con el apoyo de un venezolano, el dramaturgo César Rengifo, que ya en 1938 dio a conocer su primera obra: “Por qué canta el pueblo”, una de las pocas obras escritas sobre la larga dictadura de Juan Vicente Gómez, prolongada 27 años.

A raíz de ese primer Festival de Teatro Venezolano, se creó “La Federación Venezolana de Teatro” que eligió al chileno Horacio Peterson como Presidente y Segundo Vicepresidente a Humberto Orsini. El año siguiente, 1960 en la elección de ese año, fue elegido Presidente. La Federación se había afiliado al I.T.I. (Instituto Internacional de Teatro) por lo que Humberto esa también Presidente del Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro ITI– UNESCO.

El año de 1963, desaparece Máscaras y Humberto funda y dirige el Teatro Estudio 67. Dos años después decide viajar a Europa, centrando su estada en Berlín y Moscú. Trabajó para publicaciones de Venezuela y países del viejo mundo. En su visita al Berliner Ensemble de Berlín, fundado por el ya fallecido dramaturgo, director y teórico del teatro Bertolt Brecht, su viuda y excelente actriz Helene Weigel le encargó la escritura de una obra y Humberto se encerró varios días para cumplir el encargo y de allí salió “El último tirano”. Aprovechó su viaje para mostrar textos venezolanos que estaban apareciendo en ese tiempo. Los críticos de esos textos, especialistas en el manejo de valores necesarios en la obra teatral le suministraron juicios importantes para enriquecer las obras analizadas.

En su estada en Moscú mostró una faceta nueva de su acción. Participó en la realización de ocho documentales relacionados con el teatro y aprovechó además su estadía en Europa para estudiar las corrientes de vanguardia del teatro contemporáneo.

TEXTOS DE HUMBERTO ORSINI PUBLICADOS

Siendo docente del Instituto Universitario de Teatro (IUDET), estudios y obras teatrales escritas por Humberto salieron a la luz pública. El primero de estos textos fue un conjunto de obras costumbristas cortas que en número de ocho integraron el libro titulado *Sainetes de hoy al estilo de ayer*. Allí están: *Mas caliente que plancha e chino, El Cristo al revés, Los sueños rotos de la familia Berruga, El mal paso, Los enredos de Rosalía, Que tiempos aquellos, Cándido el asador de conejos, La convención y*, como señala el propio autor: “Todas han sido montadas muchas veces por numerosos grupos profesionales y de aficionados”.

En 1994 se publica un extenso trabajo titulado *Historia social del teatro venezolano*, texto dedicado al estudio del teatro nacional por los alumnos del IUDET. En el año 2011 sale a la luz pública una amplia visión de la dirección teatral que abarca desde la aparición del director (Francia, 1835) hasta los valores que en ese campo teatral surgieron desde entonces, los brillantes directores de distintas nacionalidades que marcaron, antes y ahora, momentos estelares en la dirección escénica. El

libro se llama *Antología de la dirección teatral*, en donde además su calidad de maestro se vertió en incorporar valiosos artículos de algunos alumnos destacados que investigaron temas relacionados con la dirección.

El último libro de Orsini aparecido a comienzos de este año 2012, intitulado *Teatro venezolano. Comentario y Memoria*, es una síntesis de la evolución del teatro nacional que incluye la Trayectoria de la Compañía Nacional. No se menciona al autor del libro en la reciente publicación.

A estos datos se agrega la lista de obras escritas por Orsini que han sido publicadas y escenificadas.

1. *El Conde de Luna*. 1941. Escrita en Ciudad Bolívar para los Dramas de carnaval en las calles. 160 páginas. No se montó ni publicó. Sobre los Reyes Borbón de España. Texto perdido.
2. *La ruta*. 1954. Publicada en el Papel Literario del Diario La Calle
3. *Precipicio*. 1954. Publicada en la UCV y montada en Caracas, Mérida, Barcelona y otras ciudades del interior.
4. *Vidas de madera*. 1954. Papel Literario del Diario La Calle
5. *Mayra y la danza de los sueños*. 1955. Montada en T. U. de Mérida y en Radio Caracas Televisión.
6. *Colmenas de barro*. 1955. Montada por el Grupo Máscaras.
7. *Tempestad sobre los llanos*. 1956. Tema rural. Inédita.
8. *La pava N 13*. 1956. Montada en Coro en 1952.
9. *El último dictador*. Escrita en Berlín a petición del Berliner Ensemble 1958.
10. *La convención*. 1967. Montada en el Teatro Leoncio Martínez como Bla, bla, bla con dos obras de Ionesco. Publicada en 2009.
11. *Don Quijote de la Mancha*. Versión juvenil. 1967. Montada en el Teatro Caracas en 1968. Dairo Piñeres la montó varias veces en El Ateneo de Caracas y en varias temporadas en el CELARG.
12. *La otra historia de Hamlet*. Espectáculo multimedia. Montada en el 3° Festival de Teatro Venezolano en 1966 – 67.
13. *Crónica venezolana*. Radioteatro radiada en el Festival Internacional de Radioteatro de Berlín, RDA, en 1973.
14. *La verdadera historia de Alma Llanera*. 1983. Espectáculo carnavalesco, musical, sainetero, de calle y plazas. Montada en numerosas plazas, en Cuba, en el Festival de Oporto, Portugal y recientemente por Dairo Piñeres en varios teatros
15. *La muerte del molino*. 1990. Inédita.
16. *Las engañadas*. 1988. Montada en el Centro Portugués y en el Hogar Canario.
17. *La Barragana*. 1988. Montada por Luis Márquez Páez para FUNDARTE y en el Centro Portugués.
18. *Aunque usted no lo crea*. 1990. Montada en el Centro Portugués.

ORSINI, DIRIGENTE DEL TEATRO INTERNACIONAL

En el Congreso del ITI de 1965 en Tel Aviv, Israel, recibe el nombramiento de Miembro del Comité Ejecutivo de ese Organismo. Meses más tarde, reunido el Comité de la UNESCO en París, Orsini fue nombrado Vicepresidente del Instituto Internacional de Teatro. Cada dos años asistió a los congresos del ITI en diferentes países y continentes y fue también Presidente del Comité Permanente para la Identidad y el Desarrollo, y miembro del Comité Permanente para la Educación Teatral.

Impulsor del Teatro Aficionado

La intensa y prolongada actividad teatral de Orsini en el campo del teatro profesional que trataremos más adelante, se acompaña de manera paralela con el apoyo permanente de esta destacada figura del teatro nacional hacia grupos aficionados, sean estos de elencos universitarios o formados en los centros que agrupan distintas nacionalidades residentes en Venezuela, donde además ha montado obras de numerosos autores nacionales y extranjeros. Así ha trabajado con el Grupo Teatral del Sindicato de Empleados del Centro Simón Bolívar, donde realizó talleres, dirigió obras montadas por empleados y obreros. En la Universidad Santa María ofreció clases y dirigió algunos montajes. En la Universidad Católica Andrés Bello, UCAB, dictó talleres sobre dramaturgia en la Escuela de Letras y dirigió obras de teatro en un taller de dos años de duración. Dirigió también durante varios años el Grupo Teatral del Hogar Canario Venezolano.

Dirigió el Teatro Experimental de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Otro tanto lo hizo con el Grupo Teatral del Centro Portugués. En estos lugares dirigió obras nacionales y extranjeras en incluso algunos de los textos originales suyos. De manera paralela ejerció la docencia en el IFAD (Instituto para la Formación de Arte Dramático), en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, en el Instituto Universitario de Teatro, IUDET, en la Universidad Experimental de la Artes (UNEARTE). En la Universidad Central de Venezuela dirigió el Centro de Investigaciones y Desarrollo de Teatro en la Dirección de Cultura. Con un grupo de compañeros de trabajo fundaron y planificaron la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo y el Bachillerato de Teatro que se está aplicando en algunos colegios de Caracas.

La labor nacional como la internacional fueron reconocidas por el Instituto internacional de Teatro el año 1995, al encomendarle el discurso que anualmente una figura reconocida a nivel mundial en el quehacer teatral, es designada para escribir y leer el mensaje de saludo en el Día Internacional del Teatro. Muy pocas de estas figuras han correspondido a América Latina. Humberto Orsini fue designado para emitir el mensaje de ese año. En nuestro continente recordemos que en 2011 y poco antes de su fallecimiento fue designado para el mensaje que se lee en los distintos teatros del mundo el 27 de marzo Día Internacional del Teatro al excelente teórico y maestro brasileño Augusto Boal, el creador de los ejercicios y metodología de lo que denominó "El teatro del Oprimido", teoría que dio a conocer en América Latina y Europa. A continuación el mensaje de Orsini en 1995.

Cuando los hombres crearon los dioses y comenzaron a dialogar con ellos, germinaron así la más remota noción del teatro.

Más tarde emprendieron los hombres la búsqueda de la felicidad espiritual y recurrieron al teatro para ir al encuentro del germen de la vida, y allí surgió la lucha entre la ficción y la realidad entre el ser y no ser, entre la verdad y la mentira, entre el vivir y el representar, entre la claridad y las tinieblas, y en esa lucha paradójica encontraron que detrás de la mentira estaba la verdad, que detrás de la muerte estaba la vida, que detrás de la ficción estaba la realidad y que finalmente detrás de ese espejo cóncavo y aparentemente distorsionador que es el teatro estaba la imagen nítida del hombre.

Ese maravilloso acto de amor y de pasión que es el teatro ha tenido la afortunada virtud de descubrir a través del hombre de la aldea al hombre universal, de revelarnos los torniquetes del ser que están ocultos bajo la máscara de la mentira ha develado la imagen cruel y despiadada de los poderosos y la pasividad no siempre resignada de los oprimidos, y ha historizado, finalmente, los acontecimientos más significativos de que el hombre haya sido protagonista.

Los hombres inventaron las utopías en su afán de construir mundos distintos a los conocidos y le dieron rienda suelta a los sueños, pero a veces “los sueños sueños son” y al despertar de ellos encontraron que las cortinas de la imaginación habían bajado y frente a ellos encontraron un mundo real lleno de bondades, pero al mismo tiempo encontraron al hombre atrapado en una red de terribles y dolorosas realidades.

Solamente las obras que lograron interpretar su tiempo y lo esencial del hombre del momento, las que se metieron en el epicentro de las tempestades sociales, esas fueron las que superaron las barreras del tiempo, de las ideologías y de los pensamientos y llegaron hasta nosotros. Esas viven aun cada noche en los escenarios mundiales. En cambio las que se quedaron en la periferia, las que jugaron al malabarismo intelectual, esas se diluyeron en el tiempo o reposan en los anaqueles de las bibliotecas.

Hoy el teatro parece haberse alejado de la posibilidad de interpretar nuestro tiempo y las tormentas sociales y humanas que padecemos, tanto locales como universales. Era claro que el teatro no hace las revoluciones, pero ayuda a los hombres a comprenderlas y animarlas.

En este 27 de marzo de 1995, Día Internacional del Teatro, me permito convocar a los hombres de teatro del mundo para que le devolvamos al teatro su maravilloso poder de divertir, de conmover nuestros corazones, de despertar nuestra conciencia frente a las terribles desigualdades en que vivimos los hombres de este planeta, de detener la ira de los guerreros conquistadores de pedazos de patrias ajenas, de transportarnos aunque sea por unas horas a ese mundo aún desconocido que reposa en el fondo de nuestro ser y de descubrir cada día nuevos lenguajes teatrales que permitan un más efectivo dialogo del hombre con el hombre.

Humberto Orsini

DIRECTOR, AUTOR Y PEDAGOGO VENEZOLANO

Etapas de un Director

Se podría señalar que la extensa trayectoria de Orsini como director se inicia desde los años de infancia y juventud cuando participaba en fiestas, carnavales y primeras incursiones escolares. Ya en los años de estudiante, tres apenas, intuitivamente destacaba actuando y dirigiendo las actividades de sus compañeros.

Cuando abandona las tareas asumidas en las compañías petroleras y decide centrar su vida en el quehacer escénico, el año 1955 marca el comienzo de su trabajo directriz en la intensa labor cumplida desde la inauguración del Teatro de Bolsillo Máscaras, construido en Caracas, de Ibarra a Madrices. Allí comenzó su trayectoria como director de obras del italiano Luigi Pirandello y del norteamericano William Saroyan, dos valiosos dramaturgos del siglo XX.

Estas primeras direcciones las recuerda como una etapa inicial donde no había una definición de estilo y se carecía de recursos para la ambientación de las obras. Los integrantes del grupo, algunos de ellos se probaban en las direcciones llevados por el entusiasmo de realizar montajes de obras de contenido social para llevar el teatro a sectores populares, que en muchos casos recibían los espectáculos de Máscaras como primer contacto con el teatro, que les sorprendía en su contenido, identificándose con las historias representadas, adaptándose en sus viajes al interior, a las limitadas condiciones que ofrecían los lugares donde se presentaban.

Orsini a través de los viajes que lo llevó a Europa confrontándose y aprendiendo a la vez de los grandes directores que conoció, viendo sus trabajos, asistiendo a la preparación de los textos por ellos dirigidos, producto de sus valiosas creaciones y experiencias, trayectorias de años, los respectivos talentos y continuidad en el trabajo directriz, contribuyeron a su propia formación. En el campo de la dirección teatral ha llegado a 50 años de labor, habiendo abordado, tanto en el teatro profesional como en el aficionado, a más de 130 direcciones y recuerda entre otras realizadas a *Una libra de carne* del argentino Agustín Cuzzani, la versión teatral norteamericana de *El Diario de Ana Frank*, *Don Quijote de la Mancha*, versión juvenil, *El zoológico de cristal* de Tennessee William, *Lo que dejó la Tempestad* de César Rengifo, textos del teatro Noh japonés y su propia obra *La otra historia de Hamlet*.

Su larga actividad como director ha determinado que no se ciña a un concepto fijo de esa tarea, sino depende del género y del estilo de la obra, del elenco con que se trabaja y a quien o quienes va dirigido.

Señala que cuando imparte clases sobre dirección le indica a los alumnos que es indispensable para futuros profesionales de esta especialidad adquirir una amplia cultura que les permita abordar cualquier tipo de obra, sea ella de la época griega o romana, obra clásica de Shakespeare o Molière, de Ibsen o Pirandello, de Bernard Shaw o Bertolt Brecht o una del teatro latinoamericano o venezolano, del pasado o del presente.

Esa amplia cultura le permitirá al estudiante de dirección crear sus propias maneras de ejercer esta especialidad y al mismo tiempo estar preparado para convertirse en un director capaz de abordar cualquier texto del repertorio universal.

Otras Actividades

Entre las múltiples labores que Humberto ha realizado en los últimos años destacan los ciclos de lecturas dramatizadas de obras de autores latinoamericanos y particularmente de dramaturgos venezolanos, en el Centro de Estudios Latinoamericano Rómulo Gallegos (CELARG), que ha permitido al público que ha llenado esas salas, conocer autores y obras en presentaciones que constituyen obras representativas del teatro en diversas épocas.

Si el año 1995 fue designado por el ITI de la UNESCO para ser el encargado de dar el mensaje del 27 de marzo, Día Mundial del Teatro, diez años después el teatro venezolano lo designa para emitir el mensaje del Día Nacional del Teatro, el 28 de junio de 2005. El emitido por Orsini en esa fecha constituye un valioso documento evocando las grandes figuras que aportaron sus vidas y creaciones al desarrollo del arte escénico venezolano.

Mensaje del Día Internacional del Teatro 28 de Junio de 2005

Asamblea de los Ausentes

Hoy, 28 de junio, Día Nacional del Teatro, con la venia de esta distinguida audiencia, me permito convocar aquí, en este estrado, a una asamblea, la Asamblea de los y las Ausentes, de los que sembraron el teatro en esta Tierra de Gracia, de los que regaron la semilla y cosecharon el teatro y como los sembradores del arroz o del trigo, cosecharon y alimentaron con el teatro al teatro mismo, en los más apartados rincones de Venezuela. Hoy en su día, a esto ausentes de honor, los convoco aquí para rendirles un tributo.

Invito primeramente aquí al escenario a Melchor Machado, para que nos haga una demostración de la danza que bailó aquel 8 de mayo de 1595, cuando el mayordomo del Cabildo de Carcas le pagó una suma para que bailara aquel día de Corpus Christi. Y aunque hubo espectáculos dramáticos prehispánicos en las comunidades indígenas y también en la naciente Colonia, y aunque el 28 de junio de 1600 el Cabildo ordenó que se efectuaran Cañas, Toros y Comedias por ser el día de Santiago Apóstol, nadie le quitará lo “bailao” a Melchor Machado por ser el primer nombre propio que aparece en la historia del teatro venezolano. Y quedará el 28 de junio como Día Nacional del Teatro, por ser esta la fecha más remota que se conocía cuando se firmó el decreto.

Y llamo también a este escenario a un militar. Llamo a Manuel González Torres de Navarra, brigadier de los Reales Ejércitos de la Corona Española y Gobernador y Capitán General de esta Provincia. Y la razón para hacerlo subir a este estrado es que este militar construyó en 1784 el primer teatro que conoció la ciudad de Caracas; un coliseo para capacidad de 1800 espectadores, y que para mayor significación, lo construyó a sus propias expensas y luego lo donó al ilustre Ayuntamiento.

Y también aprovecho la oportunidad para invitar a subir a los empleados y obreros de ese coliseo por haber realizado en 1800 la primera huelga de trabajadores teatrales del país. El motivo de la huelga era solicitar que se aboliera

una ley discriminatoria que les asignaba a los trabajadores como única localidad para ver los espectáculos, el “gallinero” del teatro. Pues bien, la ley fue abolida.

Ahora quisiera invitar a subir a Domingo Navas Spinola, considerado como el primer dramaturgo venezolano, ya que en 1825 escribió la primera obra teatral capaz de soportar el análisis de su temática y de su estructura dramática, superando en mucho los tímidos y alegóricos intentos de Don Andrés Bello en 1804 y 1808. En su obra Virginia Navas Spinola aborda el tema de Virginia, una esclava rebelde que reta y se enfrenta al poder imperial romano, y que muere en manos de su padre antes de verla ultrajada por el cruel Apio Claudio que la pretendía.

Llamo también a Heraclio Martín de la Guardia, para que junto con los demás dramaturgos del siglo XIX suban aquí para recibir nuestro reconocimiento por sus logros al superar los límites del costumbrismo y adentrarse en el mundo del neoclasicismo y del romanticismo, muchas veces con valientes planteamientos liberales o nacionalistas.

Y de la primera mitad del siglo XX convoco al estrado a los saineteros que deleitaron al público popular de los tablados y tarantines de plazas, como Guinand, Saavedra, Otazo, Leo y decenas más que eran como cronistas del acontecer parroquial, local o nacional, tratando de burlar la censura con la habilidad del torero de plaza de pueblo. Y también a los dramaturgos como Víctor Manuel Rivas o Aquiles Certad, que abordaban la relación campo – ciudad, o que intentaban plantear tímidos conflictos sociales.

Y llamo por razones de cercanía afectiva y de gratitud obligante a los que cambiaron la historia del teatro venezolano. Llamo a Alberto de Paz y Mateos, a Jesús Gómez Obregón, mi más cercana intimidad; a Juana Sujo y a Horacio Peterson. Que suban aquí, y que se llenen sus corazones de emoción al ver a sus alumnos de ayer en el quehacer del teatro de hoy, siguiendo y propagando sus enseñanzas por todos los rincones de la patria.

Y de nuestro más cercano e inmediato acontecer, de nuestras más cercanas emociones, llamo a mi hermano Osvaldo muerto en las guerrillas de Aroa, para que junto a Carmen Palma, como aquel mes de enero de 1959 en el Teatro Municipal, lancen al espacio los últimos parlamentos de El Diario de Ana Frank, llamando a combatir el fascismo y la guerra como medio de exterminio humano.

Ahora voy a llamar a un ausente de excepción. Voy a llamar a José Ignacio Cabrujas. Que venga aquí, y que venga acompañado de Juan Francisco de León para que se entere que hemos seguido su lucha y que estamos en fiero combate contra la Compañía Guipuzcoana y contra todo lo que se le parezca. Y que también venga Simón para que sepa que no lo consideramos como Simón el malo, y que por el contrario tenemos una misión para él. Y que venga, finalmente también Pio Miranda, para que vea que también Ucrania existe y que los graneros ucranianos están floridos, y que también están floridos los graneros de Barinas y de Portuguesa y aquellos que nunca florecieron. José Ignacio, Bienvenido. A continuación llamo a Cesar Rengifo, de quien aprendí lo que hay que saber. Y que venga con todos sus héroes y heroínas, sus luchadores y soñadores, con sus excluidos de siempre, con sus vengadores y enderezadores de entuertos, y que venga con él, como invitada especial, Brusca, la Rompefuegos, para que se entere que tenía razón cuando al final de Lo que Dejó la Tempestad gritaba que Zamora no había muerto. En efecto se enterará que

Zamora está vivo y que hace poco volvió a triunfar en Santa Inés y que prepara nuevas batallas para alcanzar sus sueños de darle al pueblo lo que es del pueblo.

Ahora señoras y señores, con el impacto que causan las ausencias repentinas, llamo al último en ausentarse, a Jesús “Chucho” Pulido, excelente actor y maestro, y compañero excepcional del teatro zuliano. Que suba aquí se siente al lado de los grandes que se fueron antes de y que dejaron como él, semillas que se multiplicarán hasta el infinito.

Y finalmente que venga Luis Peraza y Carlos Giménez, y Carmen, Margot y Paul Antillano, y Eduardo Moreno y Carlos Denis y todos los demás ausentes que, aunque no he nombrado por razones comprensivas, merecen igualmente subir a este estrado. Y también invito a los presentes, a los que continúan construyendo nuestro teatro de cada día en todo el ámbito nacional, tanto creyentes como no creyentes, para que reciban el más alto reconocimiento a su obra creadora impregnada de luchas y esperanzas. Señoras y señores, ya estamos todos, que comience la Asamblea.

Humberto Orsini

Actualmente, con sus 85 años cumplidos, trabaja intensamente dictando charlas, participando en todo evento organizativo en función del desarrollo y perfeccionamiento del teatro nacional. Como educador, sea de grupos o de tareas universitarias, está presente en todo festival, sesiones de análisis de problemas que se producen en la escena de Caracas o del interior, en cualquier lugar del país, en los festivales regionales o en la asesoría de organizaciones para el desarrollo del teatro.

Charlas, conferencias, artículos escritos sobre situaciones puntuales que se presentan en todo lo que signifique aportes al desarrollo de la dramaturgia, al reconocimiento de nuevas tendencias, al surgimiento de nuevos grupos que enriquezcan la vida escénica. Siempre atento a colaborar en todo esfuerzo tendiente a multiplicar la actividad de grupos aficionados o profesionales, asesorando o colaborando para su mejor desenvolvimiento. Participación en foros, encuentros, es decir, en todo lo relacionado con un mayor enriquecimiento en la organización y desarrollo de eventos sugeridos en pro del perfeccionamiento artístico.

Su constancia e intensa actividad ha sido reconocida al recibir la Orden Andrés Bello en Primera Clase, en 1990. Igualmente, con el reconocimiento de Mérito al Trabajo en Primera Clase. Otro tanto le ha otorgado el Consejo Municipal del Distrito Federal. En la primera promoción de la Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE) en 2009, le fue otorgado el título de Maestro Honorario de esa institución.

Su tarea diaria resulta permanente e incansable, creando de manera continua acciones en pro del enriquecimiento y perfeccionamiento de la escena nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gómez, Ananeglys y Lizcano, Nelsys (1999). “Aportes de Humberto Orsini al desarrollo del Teatro en Venezuela”. Trabajo de Grado. Instituto Universitario de Trabajo.

Monasterios, Rubén (1990). *Un enfoque crítico del Teatro Venezolano*. Caracas. Monte Ávila Editores.

Nava, Evelin (2004). Premios Nacionales de Teatro. (1978 – 2003). Trabajo de Grado. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Orsini, Humberto (2011). Entrevistas personales.

OTAZO, RAFAEL (1872-1952)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCIÓN

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, este capítulo está dedicado a Rafael Otazo, y las siguientes secciones, ampliando esta visión 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

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 público. 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 público 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.

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 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 torrejitas 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.

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.

----- (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 Ávila.

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. Nº 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. 3235.

ANEXO 1

UN DIPUTADO MODELO

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

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! ¡...ay! ¡...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! ¡...ay! ¡...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 gorfiados.

PAZ: Va a presentarme una gran variedad de granjerías criollas, porque el chingo Ruperto está haciendo gofios, melcochas, huecas torrijas 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 luce por la causa del pueblo!

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

LUZ: ¡Déjalo que luce, 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. Nº 778. 31 de Agosto, p. 28.

OTERO SILVA, MIGUEL (1908-1985)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCIÓN

Durante los años cuarenta el país junto con irse abriendo paso hacia formas modernas de gobierno, también se va integrando al resto del mundo. Los efectos que tiene la Segunda guerra mundial acrecientan estos factores. La cultura sigue bajo las líneas de un nacionalismo tradicional que va cambiando por la aparición de nuevos periódicos, revistas internacionales y por la existencia de más de veinte estaciones de radio. En este contexto el teatro también tiene cambios importantes.

En 1942 se crea la Sociedad de Amigos del Teatro (SAT), primera iniciativa de este tipo que surge después de la muerte de Gómez, con relativo éxito en su corta existencia hasta 1947. Estuvo integrada por dramaturgos como Eloy Blanco, V. M. Rivas, Guillermo Feo Calcaño, Aquiles Certad, Luis Peraza, 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 desarrolló la obra de Otero Silva, prácticamente desconocida, objeto de este estudio y que se examinará a continuación.

Lo interesante es el poder indagar sobre la poética de este reconocido escritor y así distinguirla e interpretarla, para lo cual se analizan sus obras más representativas, las cuales se encuentran dispersas entre sus poemas y escritos humorísticos que hubo que recopilar y ordenar, y que constituyen el corpus de esta investigación. Otero Silva fue un novelista consagrado y periodista de renombre, pero de quien su obra dramática aún permanece sin estudiarse ni reconocerse. De más de una docena de sus piezas escritas y producidas hasta los años setenta, muchas con aires modernistas, la mayor parte de ellas breves y de corte cómico e irónico, permanecen hasta ahora inexploradas para la crítica o los estudiosos del teatro.

EL DRAMATURGO OTERO SILVA.

En su tránsito por el teatro, Otero Silva (1908-1985, seudónimo Mickey), ha dejado una huella no despreciable, muy particular y original. Su actividad literaria se inicia en 1925 con cierta influencia de los modernistas y es el momento en que aparece otra de sus características que tendrá significativas repercusiones en el teatro como lo ha sido el humorismo. En 1928 colabora con la *Revista Válvula* y participa en la insurgencia estudiantil de ese año, estampada en una de su novela *Fiebre* (1940). Cárcel y exilio acompañarían por largo tiempo su vida y dejarían huella en sus obras teatrales al ser éstas testigo de la historia del país.

En 1930 vuelve a sus actividades políticas asociándose a la izquierda marxista, en 1937 es expulsado del país acusado de ser comunista. Regresa a Venezuela en 1940 y al año siguiente funda

junto a Francisco Kotepa Delgado el semanario *El morrocoy azul*, de corte humorístico en donde también escriben Francisco Pimentel (Job Pim), Andrés Eloy Blanco, Aquiles Nazca y Rodolfo Quintero, Antonio Saavedra y Rafael Guinand, entre otros, y que marca el momento en que se atreverá a escribir teatro.

Esta es, precisamente, la época en que separándose de la política contingente, se dedicará a escribir teatro, y más tarde novela, aunque siempre toda su obra tendría ese particular carácter popular y democrático que reimprimía su estilo. Durante los años cuarenta es cuando aparece su primera etapa de sus obras de teatro, fecha que se extendería luego a una segunda, en los años setenta, en la que culminará su actividad teatral.

LA OBRA DRAMÁTICA DE OTERO SILVA.

En su producción dramática se encuentran un conjunto de obras cómicas o irónicas, entre las cuales se pueden mencionar *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. Luego, vendría su famosa *Venezuela gúele a oro*, escrita conjuntamente con Andrés Eloy Blanco, estrenada y publicada en 1942.

En los años setenta regresa a la escritura teatral, ahora con obras de mayor contenido y estructura dramática, como fueron *Don Mendo 71*, estrenada en 1971 y publicada 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*, ambas publicadas en 1976; y, finalmente, *Don Mendo 78*, estrenada en 1978.

En su primera etapa, entre 1941 y 1943, escribe dos libros de teatro, el primero denominado *Sinfonías tontas*, publicado en 1962, en el cual incluye la serie de obras dramáticas humorísticas, en verso, con fondo político y referidas a la Segunda guerra mundial ya mencionadas; y, luego en 1942, publica *Venezuela gúele a oro*, sobre la realidad nacional.

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 mandó escribir la biografía del Libertador, otorgándosela a Ludwig. Otero Silva, entonces, reconstruye el primer capítulo de esta biografía, interpretándola, porque hasta la fecha no ha aparecido publicada, agregando “que por cierto no es capítulo sino acto”, con lo cual pasa al campo dramático y presenta la biografía no en prosa, sino en verso y como drama. En esta obra aparecen Bolívar, Manuelita, El Negro primero y San Martín en el Monte Aventino, en Roma, en donde se apresta a efectuar su famoso juramento, “hemos venido a hacer un juramento y un juramento espera el Aventino”. En el fondo una orquesta criolla toca el Alma llanera. Simón, “en trance solemne” recita su promesa, “¡Por la cruz refulgente de mi espada libre ha de ser América española!” (Ibid., p. 58). Finalmente, Bolívar, apoyado en el hombre de Negro primero predice lo que serían sus famosas campañas para liberar a América, momento en el cual el historiador Baralt, “terriblemente impresionado, se tira de cabeza por el Aventino”, con lo cual finaliza la obra.

Esta técnica de alterar el curso de una historia o intriga ya conocida para llevarla a otro fin distinto del 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 es, sin duda, la obra de esta primera etapa de mayor éxito y proyección. Escrita en conjunto con Andrés Eloy Blanco, la obra 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 un 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 estar bien estructurada como 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 Kakatúa, 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 busca de 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 Vázquez (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 estudiada también, y a los que estos autores no les debe haber sido extraño.

Es interesante observar en esta obra el origen de los personajes porque a través de ellos se evidencia su relación metateatral con la realidad política nacional; así, por ejemplo, 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 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, al final es confundido con el chino Canónico, un famoso pitcher venezolano que fue a las grandes ligas (en Cuba), en 1942; Fernando Paz Castillo, Gonzalo Barrios, poetas del Grupo Viernes son otros tantos 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 al sarcasmo, 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 cómo se funde la realidad en la ficción, lográndose un efecto de distanciamiento y deformación de la misma, con o cual esta 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 acabadita 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, que a lo largo de esta trayectoria han tratado de averiguar, cuál era el olor de Venezuela,

(Morrocobrero y Sherlock se destacan hacia el centro y se dirigen al público “al alimón”)

Sherlock: Mientras la Corte revela su
opinión sobre este asunto,
al público le pregunto: ¡A
qué huele Venezuela?

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

...

Morrocobrero.- Pero yo que estoy aquí,
Pueblo, viviendo contigo
Tengo fe, Pueblo, y te digo
¡Venezuela huele a ti! (pp. 71-72).

A partir de su segunda etapa, treinta años después, su drama ya 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 y relevancia.

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. Por supuesto, ésta es 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 estas alturas, mandan bárbaros peores/ de doncellas violadores/ y sádicos en torturas” (p. 247).

En el último acto, Don Mendo se clava un puñal, cayendo estrepitosamente, y mientras habla el rey Alfonso VII, un Hippy interrumpe la escena y cambia completamente el curso de la obra, protestando contra esta 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 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 el personaje de Fray Lorenzo, quien recita el prólogo, aconsejando tener paciencia por la extensión de la obra. Romeo es hijo de una gran familia copeyana y Julieta lo es de una gran familia adeca, Teobaldo lo muestra diciendo, “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 de Shakespeare.

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 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).

CONCLUSIONES.

La obra de Otero Silva ha sido muy poco conocida, recién a fines del siglo XX ha venido a estudiarse y a analizarse, señalándola curiosamente como un teatro para leer, aunque ésta haya sido llevado a escena repetidas veces con éxito. También se resalta su proyección política contextual, contingente y combativa, propia de la personalidad de Otero Silva, así como de su revista *El morrocoy azul* también, espacio en donde primero se alojaron estas obras.

Mas, 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, mostrando por fin su perfil vanguardista como ya lo han reseñado Lía

Barrios (1997, pp.109-110) y Vázquez (2002). En 1982, Adriano González León mencionaría por primera vez su teatro al prologar el libro de Otero Silva, *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 una forma diferente, opuesta a estas visiones, 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 se asentó en la utilización de los juegos de palabras, la caricatura, la parodia en extremo sin ser vulgar, el disparate, la dislocación experimentalista y el absurdo dramático, el contrasentido y la confusión.

En otras palabras, esta caracterización lleva indefectiblemente a un determinado género hispano denominado Astracán (o astracanada), cuya clave la dan todas estos signos sugeridos y, muy especialmente, por el mismo autor original de *Don Mendo*, que lo cultivó en España en las primera décadas del siglo XX, lo que traducido en criollo simple y llano, no sería sino un verdadero teatro morrocoyuno.

Finalmente, a modo de conclusión, 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 con mayor éxito y que no lo abandonó en toda su vida, cantando, innovando, dialogando y sonriendo siempre a las cosas simples y diáfanas de su realidad y de su pueblo. Esto debería incentivar la lectura y representación amplia de estas obras dramáticas en las generaciones del presente y futuro como una forma de reconocerse en una fase de la vida nacional que ya no existirá más.

Referencias bibliográficas

Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Ediciones ITI-Unesco.

González León, Adriano (1982), "Prólogo" en: Miguel Otero S (1982). *Un morrocoy en el infierno*. Caracas, Editorial Ateneo.

Otero Silva, Miguel (1983). *Tiempo de hablar*. Caracas. Academia Nacional de la Historia.

----- (1982). *Un morrocoy en el infierno*. Caracas. Ateneo de Caracas.

----- (1976). *Obra humorística completa*. Caracas. Seix Barral.

----- (1962). *Sinfonías tontas*. Caracas. Casa del Escritor.

----- et al. (1942). *Venezuela güele a oro*. Caracas. Cooperativa de Artes Gráficas.

Vázquez T., Mireya (2002). *Venezuela güele a oro*. Ponencia inédita en: XXVIII Simposio de docentes e Investigadores de la literatura venezolana. Univ. Simón Bolívar, 30 de Octubre al 01 de Noviembre.

PEÑA BASTARDO, EDILIO JOSÉ (1951-)

Sor Elena Salazar

INTRODUCCIÓN

Edilio Peña nació en Puerto La Cruz, estado Anzoátegui el 19 de abril de 1951. Dramaturgo, novelista, ensayista y guionista de cine, vive actualmente en la ciudad de Mérida y trabaja como profesor de Técnica Literaria del drama y teatro en la Universidad de los Andes. Es uno de los escritores más prolíficos de la dramaturgia venezolana. Entre 1974 y 2011 han sido editados veinticuatro de sus textos, trece obras dramáticas, siete novelas, un libro de cuentos y tres ensayos sobre el proceso y construcción de la obra teatral. Su formación académica la realizó en Francia y España.

PRODUCCIÓN LITERARIA

A los diecinueve años de edad, bajo la inspiración marina y soleada que le produce su pueblo natal y la angustia de expresar, de comunicar, de subvertir en el otro sus reflexiones y su propia creación escribe *Resistencia* (o el extraño sueño sobre la tortura de Pablo Rojas, 1973) su primera pieza teatral. Su segunda obra es *El Círculo* (1974). Una tercera de la que el autor evita hablar y cuyo texto probablemente fue quemado es *Iscariote o el Arte de Delatar*, escrita en 1974. A finales de 1975 escribe *Los Pájaros Se Van Con la Muerte*, *Los Olvidados* (1977) *Los Hermanos* (1980), *María Antonieta en el Rococó*, (1985), *Regalo de Van Gogh* (1985), *Los Amantes de Sara* (1985), *Lady Ana* (1987), *Ese Espacio Peligroso* (1989), *El Chingo* (1993), *El intruso* (1994), *La Noche del Pavo Real* (1996), *Lluvia Ácida sobre el Mar Caribe* (1996), *La Noche de la Bestia* (2004), *El Mago del Patíbulo* (2008), *La Ópera del Suicida* (2011) Y *Trompa de Elefante* (2011). Entre sus textos narrativos se encuentran *Cuando te vayas* (1975), premiada en la Bienal José Antonio Ramos Sucre, *Los Ausentes* (1990), *El Ángel Pecos* (1993), *El Huésped Indeseable* (1998), *La cruz más lejana del puerto* (2003), *El Acecho de Dios* (2010), *El Prisionero de la Luz* (2010), obra galardonada con el Premio Nacional de Novela "Plácido José Chacón", publicada por la editorial Planeta y la más reciente, *Macaco* (2011). En guiones cinematográficos se destacan: *La Boda*, *Agua Sangre*, *Los Platos del Diablo*, *Los Pájaros Se Van Con la Muerte* y *Florentino y el Diablo*.

OBRA DRAMÁTICA

Su extensa producción dramática y teatral la hemos querido ubicar en cuatro tiempos: el primero comprende desde la creación de *Resistencia*, su obra primigenia, hasta *Los Olvidados*; el segundo abarca obras desde *Los Hermanos* hasta *Ese espacio Peligros*; el tercero ocupa desde la particularísima obra *El Chingo* hasta *Lluvia Ácida sobre El Mar Caribe*; y el cuarto tiempo comprende cuatro piezas inéditas: *La Noche de la Bestia* (2004), *El Mago del Patíbulo* (2008), *La Ópera del Suicida* (2011) Y *Trompa de Elefante* (2011).

PRIMER TIEMPO DRAMÁTICO DE PEÑA: *Resistencia, El Circulo, Los Pájaros se van Con La Muerte y Los Olvidados.*

La obra que abre esta primera etapa dramática y teatral del escritor oriental es *Resistencia*, obra de un solo acto y cuatro personajes, que en algunas escenas son reducidos a dos por el desdoblamiento que técnicamente emplea el dramaturgo, recurso teatral que será una constante en su obra dramática. Los personajes se van entreverando a medida que alcanzan las acciones y las intrigas enriqueciendo así la lectura dramática y fortaleciendo la representación escénica, dando origen a una nueva dramaturgia muy en consonancia con los planteamientos de una nueva estética. Desde el paratexto de la pieza se advierte un clima difícil y complejo. La obra muestra la tortura de los años sesenta en el país. Se dramatiza un juego de poderes entre torturado y torturador. Se detalla el acoso de preguntas, torturas a las que es sometido el reo, la ironía, las humillaciones del policía y la silla con electricidad para que el preso “cante”, modalidad que usaban las dictaduras y algunos gobiernos democráticos. La obra se pasea desde un realismo social hasta un “absurdo irónico”. El torturado, el hablante dramático básico es plenamente identificado como Pablo Rojas, (su nombre no es ficticio) luce con una botella de vino francés que termina compartiendo con el torturador.

Peña en su primera obra desmonta la lógica de las acciones y las convenciones de la dramaturgia nacional, es así, que las áreas fundamentales del teatro del absurdo como el personaje, que puede hacer de muchos o cambiar de status, la trama que rechaza cualquier resolución estética y los accesorios que se pueden reducir al mínimo será la constante en muchas de sus obras.

Esta obra primigenia recibió el Premio Nacional para Jóvenes Autores en 1973 y fue dirigida por Armando Gota en el Teatro de Alberto de Paz y Mateos el 22 de noviembre del mismo año; ha obtenido varios premios y reconocimientos internacionales, entre los cuales se recuerdan el Festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia, 1975; el Festival Independiente de Madrid, 1976; el II Festival Internacional de Teatro Vitoria. País Vasco, España, 1976; la V Jornada de Teatro de Vigo-Bilbao, 1976; el X Festival de Teatro de Sitges, España. La obra ha sido editada en varias oportunidades. Su primera edición estuvo a cargo de *Primer Acto*, España, 1974, y una posterior la realizó Monte Ávila editores en 1986.

Su segunda obra titulada *El Círculo* (1974) también es de un solo acto y dos personajes sin nombre propio: Hombre y Mujer de edades indefinidas y ropa gastada. Según las didascalias indican que la trama se desarrollará en un espacio sin tiempo. La pieza relata la historia de un matrimonio que vive encerrado en un círculo que lo oprime y lo conduce a vivir una pesadilla de dolores, traumas e infortunios. Uno de los deseos frustrados de la Mujer es ser madre y hallar felicidad en las cosas más sencillas. La trama gira en torno a unos discursos fatalistas, existenciales y pesimistas entre los personajes, que en algunas escenas, al igual que en *Resistencia*, también encarnan a otros personajes. *El Círculo* presenta unos personajes atrapados que en todo momento están regidos por un círculo de luz blanca, violeta como símbolo de destino. El círculo se presenta como una metáfora de la vida. Hay un inicio y un final en la propuesta de los personajes. Ellos figuran en el texto como personajes no-caracterizados psicológicamente, los que sólo alcanzan sus objetivos a través de la técnica del desdoblamiento y de un pasado en el relato del presente escénico, de una presencia en ausencia, que magistralmente introduce el dramaturgo. La técnica y estética teatral empleada en esta obra es similar a la anterior. La obra fue montada por Álvaro de Rosón en la Sala Juana Sujo,

Caracas, en Octubre de 1974 y en febrero de 2011 por la Fundación Teatro Altosf, bajo la dirección de Jaime Feliu. La obra fue premiada por la Universidad de los Andes en 1975.

Entre 1974 y 1975, Edilio Peña escribe *Los Pájaros Se Van Con la Muerte*, obra que se distinguirá por el esmero del lenguaje teatral y por el tratamiento estético de sus personajes, la obra de marcada tendencia social, tendrá como referente cultural el viejo mito y culto de María Lionza, deidad ancestral venezolana, cuya veneración se remonta desde el siglo XV. Esta diosa tiene su asentamiento en las Zonas montañosas de San Felipe, Estado Yaracuy, en el cerro de María Lionza y la serranía de Sorte. Son muchas las investigaciones y recreaciones que se han hecho sobre esta Diosa, una de ellas, que hemos querido anotar es la de tres investigadores universitarios:

El culto a María Lionza es una religiosidad que ha sobrevivido a través del tiempo en el imaginario del colectivo, que se caracteriza por presentar elementos que se manifiesta en los rituales de adivinación, posesión y curanderismo. (Luigi, Aranguren y Moncada, 2008, 27)

Este mito también fue recreado por la poetisa Ida Gramcko anteriormente con su pieza homónima *María Lionza* (1955), bajo otro tratamiento estético.

Los Pájaros se van con la muerte, es una de las obras que conforma la antología del *Teatro Venezolano Contemporáneo* (1991) y en la presentación del texto se comenta que:

Parte de la historia o la anécdota del drama se realiza a partir de los sueños y memoria de los personajes. La obra se inicia justamente con un sueño de la Hija: “Anoche soñé que un aguacero tumbó el rancho y nos sorprendió desnudos a papá y a mí... Estoy mojada”; la madre le responde: “A los veinte años me pasó lo mismo. Tócame, aún sigo empapada (...)” Los parlamentos de los personajes no sólo sirven para identificar la clase social a la cual pertenecen, un ambiente hostil y marginal capaz de producir sueños (...) sino que además señala algunos indicios de las acciones que más tarde serán desarrolladas. (Salazar, 1991, 826-827).

La historia de este drama venezolano está diseñada en dos actos y en cuatro tiempos, una nota didascálica titulada “Lugar” y dos personajes: Madre e Hija, cuya única referencia son sus edades y su vestuario. El sitio para la representación indica el interior de un rancho con sus paredes de lata y zinc, un viejo baúl, una estatuilla de María Lionza montada desnuda sobre una danta, velas, santos y otros accesorios para la escenografía. La obra teatralizará la historia de una madre y una hija que viven en extrema pobreza y que han sido abandonadas por el padre.

El drama intertextualiza algunos elementos de la realidad social cultural venezolana: las supersticiones, el mito a la reina María Lionza y algunas cortes del ritual, la marginalidad caraqueña, el abandono, la soledad, la miseria, la prostitución, el alcoholismo, el maltrato y otros. Son muchos los temas que teatraliza el dramaturgo en esta obra. La alusión a una parte de la cultura popular expresada a través del culto a la imagen de la reina de la montaña de Sorte y su danta no es con la intención de reivindicar, ni de mitificar o exaltar esa parte de la santería venezolana sino más bien el pretexto que funciona como una catarsis a la Madre para expurgar su frustración, su temor y venganza que logra mediante el parricidio de su hija en plena ceremonia popular clandestina. Madre e Hija realizan una ceremonia mágico-religiosa en donde la figura del Padre, El negro es encarnado en su hija, quien resulta asesinada por su Madre y en pleno rito pide los ojos de su

esposo: “Dame sus ojos y deja de mirarme”. La obra alcanza su clímax cuando la Madre reconoce que ha cometido una hamartia, ha cometido un error, ha matado a su hija con el pico de una botella, y le ha sacado los ojos. La Madre (*Se lleva una mano a la cabeza, crispada*) ¡ayyyyyyyi (*Comienza a parpadear*). El crítico teatral Leonardo Azparren Giménez señala que con los personajes de *Los Pájaros se Van Con La Muerte*:

Peña logró que aflorara el valor de la metafísica venezolana, cuando a través del exorcismo que evoca con María Lionza se adecua la ideología nostálgica de los venezolanos con sus aspiraciones siempre diferidas, que el primitivismo cultural del país interpreta como relación natural. (Azparren Giménez, 1977, 2).

El desenlace de la pieza, además de presentar la mitología y el culto sobre la reina de Sorte, en donde se asimilan e integran elementos de diversas fuentes religiosas, creencias esotéricas y espiritistas; recrea el mito de la tragedia griega: Medea mata a sus dos hijos por la traición de su esposo y Edipo al reconocer que ha matado a su padre y se ha casado con su madre se saca los ojos en un acto catártico para purgar sus sentidos. A la Madre, de *Los Pájaros se Van con la Muerte* le salen pájaros por los ojos después de haber cometido el parricidio. Estos no son más que metáforas del tiempo, de la vida, de la libertad, la venganza de haber dado muerte a su esposo la convierte en una mujer libre.

La obra recibió el premio Tirso de Molina en Madrid, España, 1976. Su estreno fue el 1ero de septiembre de 1977 en la Sala Juana Sujo bajo la dirección de Blanca Sánchez y la actuación de María Escalona y Chela Atencio. La obra fue reseñada y aplaudida por la crítica nacional e internacional. Las notas de José Monleón, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala y otros se hicieron notar. En 1983, fue dirigida por el propio Peña en el teatro César Rengifo, Mérida. Un año después fue montada en el teatro Independiente de Córdoba, Argentina. En 1986, tuvo dos importantes representaciones; en abril con la producción de Mirían Colón Edgar fue montada por el Puerto Rico Traveling Theatre de Nueva York; un mes después se estrenó en el teatro Teatro Guichet de Montparnasse, París, 1986, bajo la dirección de Andrés Cazales. La obra ha sido publicada por el Instituto de cultura Hispánica de Madrid, España en 1977; voces Nuevas, CELAR, 1978; Monte Ávila 1986 y Teatro Venezolano, Antología, FCE, 1991. Y una versión cinematográfica dirigida por Thaelman Urgelles con la actuación de Carlota Sosa, Daniela Bascopé y otros. La obra ha sido traducida al inglés y al francés.

La pieza que cierra esta década de los setenta es *Los Olvidados* (1977), obra de apenas dos actos y dos escenas cada uno, tres personajes: Viejo, Vieja y Cachifo, también sin identificación al igual que los personajes de *El Círculo*. La obra reseña la cotidianidad de un viejo matrimonio y el juego de poder que distingue uno de los personajes pese a su avanzada edad y precaria condición física. Los viejos se quejan de las cosas sin importancia, de insignificancias, pendientes de banalidades. El viejo fue un sargento que aún mantiene la disciplina militar, le gusta todo limpio y pulcro. El Cachifo es negro e hijo de la Vieja, que calladamente obedece las órdenes del padraastro (Viejo). La Vieja es ciega y manipuladora y funciona como la oponente de su propio hijo, se mantiene al margen de las humillaciones y vejámenes del viejo sargento. Las representaciones que se recuerdan de esta pieza es la del VI Festival Nacional de Teatro en Caracas, 1983, representada por

Alberto José Suarez y un montaje internacional realizado en el Festival de la Cultura Iberoamericana en Rusia- Moscú, 2001, dirigida por Raúl Rodríguez.

SEGUNDO TIEMPO DRAMÁTICO: *Los Hermanos, Los Amantes de Sara, Lady Ana, Regalo de Van Gogh y Ese Espacio Peligroso.*

Peña inaugura la década de los ochenta con *Los Hermanos* (1980), pieza de dos personajes: Antonio y José, hermanos. La pieza se desarrolla en un calabozo de un viejo Castillo con el ruido de mar como fondo de las acciones y sueños de los protagonistas. Se relatará la historia de dos hermanos que están presos en un calabozo y son atormentados por el recuerdo del abuelo, quien entra en escena por el desdoblamiento de José. El encierro como anécdota no sólo está marcado por las piedras del castillo sino por la mutilación de las manos de José, quien desea liberarse, salir del encierro, del círculo que lo oprime. La obra se torna absurda y adquiere su carácter trágico cuando Antonio, el hermano de José advierte cortarse las venas de las manos y José le dice que se las corte para enviárselas a su madre. La obra finaliza con las venas cortadas de las manos. Esta obra de Peña plantea nuevamente el tema del encierro, la opresión, el desdoblamiento, el temor como en sus anteriores obras, que es una temática muy recurrente en la dramaturgia venezolana, muestra de ello son *El Inevitable destino de Rosa de la Noche* (1980) de Mariela Romero, *La Cárcel* (1983) de Thaís Erminy, y otras que al lado de las del segundo tiempo de Peña integran el gran corpus de la dramática nacional de los ochenta.

Los hermanos fue dirigida por su propio autor en el Teatro César Rengifo- Mérida, 1985, y la obra fue editada por Fundarte, 1980, y Monte Ávila, editores, 1986.

Cinco años después escribe *Los Amantes de Sara*, obra que cuenta la historia de los amantes de Sara Camposano, dueña de un hotel ubicado en un puerto marino de un país petrolero, cuyas acciones transcurren en los años veinte. En la obra sólo intervienen tres personajes; Sara, Arturo y el Inspector. Morris y el Dr. Franck Márquez, amantes de Sara entran en escena por el desdoblamiento de Arturo, quien además de administrador funge como portero, chef, mucamo, actor, trompetista y además amante. La trama se desarrolla en una habitación del deteriorado hotel (que debe ser vendido por estar cerca de un pozo petrolero), bajo el sueño, la fantasía, la pesadilla y la cruda realidad de una época. *Los Amantes de Sara* es un drama de la crueldad, inspirado en las ideas de Antonin Artaud, cuya propuesta estética, entre otras, era impresionar a los espectadores mediante situaciones impactantes e inesperadas. La obra presenta aspectos grotescos y carnalescos: Arturo, el administrador y amante de Sara destapa la bandeja del desayuno y aparece la cabeza decapitada de un negro. Al final de la trama el Inspector entra en escena, interpellando a la dueña y al administrador del hotel por las cabezas congeladas de hombres en una cava del hotel. Se comentaba sobre la conducta de los amantes de la protagonista, inclusive de la cicatriz en la cara de Sara hecha por uno de sus amantes, de las ceremonias entre sexo y arte, pero en ningún momento del destino de los amantes. Es una de las obras más crueles, absurdas y esperpénticas de Edilio Peña. Fue escenificada en el teatro César Rengifo-Mérida, en 1986, por el autor, y en el teatro Prisma en 1987. La obra forma parte del texto: Peña, Edilio, *Obras de Teatro*, Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, Instituto de Acción Cultural, Mérida, 1999.

Una nueva pieza de esta década es *Lady Ana*, juguete dramático, como lo define su autor, recrea su título en el personaje Shakespereano. Amapola, la protagonista de esta pieza es gorda, fea y sin condiciones de actriz, quiere ser Lady Ana, el personaje de Ricardo III de W Shakespeare. La fealdad del personaje es simulado con una máscara de muñeca; utiliza extensos soliloquios otorgándole a la obra un carácter narrativo cargado de poesía y lirismo. El lenguaje de la pieza oscila entre uno apelativo y uno narrativo. Amapola habla sola, lo hace en voz alta. El soliloquio de ella “se da en la realidad en situaciones extremas o en casos patológicos” (García Barrientos, 2001, 64). El soliloquio se distingue porque el hablante “medita acerca de su situación psicológica y moral” (Pavis, 1984, 462,) apunta más bien, desde ese flujo verbal, automático y espontáneo que le ha colocado el dramaturgo a describir una parcela de la realidad, aquella que ha sido fuente inspiradora del autor, y que desea recrear. El soliloquio de Amapola, por un lado, va definiendo sus deseos y frustraciones y por el otro ofrece datos sobre los demás personajes, entre ellos el del Director de Teatro. Este es de origen argentino, culto y especialista en la obra de Shakespeare. Amapola alude a la inmigración del Cono Sur que se produjo en Venezuela en la época de las dictaduras latinoamericanas, también habla de su doble como su karma. Otro personaje que juega un rol importante en el texto es La Muchacha, joven, bonita y delgada, y oponente de Amapola.

El desenlace de esta pieza se identifica con el final de *Los Pájaros se van con la muerte*. Amapola en plena audición con el Director de Teatro, personificando a Lady Ana le clava una daga a La Muchacha. La obra fue montada en el Teatro El Turpial, París, 1990. Y ha sido editada por Monte Ávila Editores, Caracas, 1986 y POR La Universidad de Los Andes, 1999.

Otro significativo título de esta década es *Regalo de Van Gogh* (1985), inspirado en el mito sobre la amputación de la oreja del pintor neerlandés. La técnica dramática empleada en esta obra es la misma que el dramaturgo viene usando en las anteriores, dos actos y varias escenas que serán representadas por cinco personajes, donde se distinguen las actuaciones de Greta y Luster, matrimonio bohemio que celebra su aniversario de bodas en un hotel, y contratan los servicios de una masajista para realizar ceremonias de sexo y arte. Viven la fantasía producto del consumo de la cocaína y del alcohol. El desenlace de la obra finaliza con la amputación de la oreja de Greta. Es así como la obra recobra su título cuando Greta dice: “Me siento como el amanecer. Tranquila. Este es el mejor regalo para nuestro aniversario de bodas. *El regalo de Van Gogh*.” (Peña, 1999, 263).

Peña cierra esta década de los ochenta con *Ese Espacio Peligroso*, también de dos personajes y una sola escena, que trata sobre el encierro de una pareja y en donde todas las acciones pasan de forma circular en tiempo indefinido. Su temática es muy similar a la trama de *El Círculo*. Y esto no es casual, porque el dramaturgo ha confesado que:

Me resulta de especial interés, un teatro de interioridades que toque fondo en el abismo existencial; por eso, me inclino por explorar anécdotas sostenidas por dos o tres personajes, lo cuales, coloco siempre en situaciones límites; porque sólo desde allí, considero, habrán de emerger con mayor profundidad, las determinantes secretas de su psicología y ontología. (ficha curricular).

Ese Espacio Peligroso fue escenificado en la Universidad de las Artes, por el grupo Teatro Grado 38 y dirigido por Gregorio Millán con las interpretaciones de William Escalante y María Guédez en noviembre de 2009.

TERCER TIEMPO DRAMÁTICO: *El Chingo, El Intruso, La Noche del Pavo Real y Lluvia Ácida sobre el Mar Caribe.*

La década de los noventa se caracterizó por acontecimientos de alto valor histórico y de alta calidad teatral. España celebra el Quinto centenario o encuentro de los dos mundos en 1992. Los países de América se suman a esta fiesta y en Caracas uno de los espectáculos de mayor importancia fue la realización del IX Festival Internacional de Teatro, también conocido como festival Internacional de las Artes Mundos de América "92". Un año después del celebrado Quinto centenario aparece una nueva pieza de Peña: *El Chingo*, pieza de dos personajes, Roberto Andrade (El chingo Imaginario) y Ricardo Salvatierra (El Actor de la Compañía Anónima de Alquiler de Sentimientos), quienes actuarán en las tres únicas escenas de la pieza, dedicada al dramaturgo y cineasta Román Chabaud.

Las acotaciones de los personajes remiten a una propuesta de teatralidad diferente. El dramaturgo rompe con la teatralidad convencional e introduce el metateatro en combinación con la parodia y el humor que puede verse en esta obra como una teatralización de varias acciones que se realizan dentro de una representación dramática ya escrita. *El Chingo*, es una obra de corte psicológico que ahonda en lo más íntimo del personaje: sus deseos, frustraciones y delirio. Ricardo Salvatierra, actor de una Compañía de alquiler de actores, es contratado por Roberto Andrade, guionista teatral y chingo imaginario para que imite a su madre y a su tío. Roberto escenifica a Vivien Leigh, la actriz de *Lo que el viento se llevó*, intertexto que es introducido en la obra con mucha frecuencia. En síntesis, Roberto Andrade imagina ser Vivien Leigh, se viste y se maquilla como ella y Ricardo es la madre de Vivien Leigh. Estos personajes de metateatro están conscientes que son personajes de ficción. La obra arranca con la llegada del actor contratado al apartamento de Roberto Andrade, quien "hablando como un chingo" lo recibe: "¿Quién es usted?/ Entra en escena Ricardo Salvatierra. "(A punto de reírse) La persona que usted esperaba. Me ha enviado la Compañía Anónima de Alquiler de Sentimientos RSK". Desde la primera escena la atención se centra en los dos personajes. El actor no aguanta la risa y el otro está hablando como si fuera un chingo. El actor y el guionista realizan la teatralización y en plena actuación surge el humor como elemento absurdo de la obra. El actor y el chingo empiezan hablar de sus vidas privadas. El actor es un fracasado vendedor que vive en una pensión y no le queda más alternativa que ganarse la vida como actor. Roberto Andrade es un iluso que vive una fantasía imaginaria y que sólo es perceptible en los guiones que escribe. El juego metateatral se intensifica en la última escena con un desconcertante juego que no se esperaba: Roberto Andrade termina matando al actor, empieza a reír a carcajadas y a invocar a su madre. La metáfora del desenlace no es más que la muerte del actor y el metateatro funciona como un eficaz instrumento al servicio de la técnica teatral del dramaturgo, combinando la pieza entre comedia y drama.

La obra fue estrenada en 1994 en la Sala Adriana Molinar del Complejo cultural Teatro Simón Bolívar de Juan Griego, Isla de Margarita, por el conocido director Rodolfo Rodríguez. Asimismo participó en un actividad teatral latinoamericana entre el 10 y 14 de enero de 2007 en Sao Paulo, evento organizado por el teatro Kaus Cia Experimental en conjunto con el Instituto Cervantes.

Una segunda pieza de esta década es *El Intruso*, obra de un solo acto y una escena conformada por un Escritor y un Productor. La trama es muy sencilla y trágica. La pieza testimonia el comportamiento disgregado y vida de un escritor de telenovelas, quien termina repudiando su oficio y embarcando a un productor con una telenovela inconclusa. La obra muy centrada en su asunto y con un lenguaje muy acorde con la época del rating televisivo, finaliza con la muerte del fracasado productor. La obra fue estrenada por Carlos Russo con la agrupación teatral caraqueña Tubo de Ensayo y Teatro en noviembre de 2009.

Otra pieza de testimonio, comportamiento disociado y distorsionado es *La Noche del Pavo Real*. Obra de cuatro escenas y dos personajes: La psiquiatra y la Gemela. Las acciones pasan en el consultorio de la psiquiatra, quien a través de la reconstrucción de un crimen trata de averiguar la identidad del paciente, de la gemela, quien es detective y se llama Mónica. Ésta ha asimilado la personalidad de su hermana Marian gracias al desdoblamiento y finge no recordar su nombre, astucia policial que aplica para indagar las causas del crimen de su hermana.

Los diálogos entre las dos mujeres van descubriendo las intimidades de ambas, por ellas sabemos que la Psiquiatra se llama Safo y es lesbiana y la hermana de la gemela se llama Marian y fue amante de la psiquiatra. Las intrigas de la trama mantienen en expectativa al lector hasta el desenlace de la obra. La psiquiatra confiesa en plena terapia con su paciente que ha planeado el crimen de la gemela, pero quien resultó asesinada fue su propia amante. La pieza alcanza su clímax con la aprehensión de la Psiquiatra. Este personaje perdedor, fracasado que no llega al rango de antihéroe y convencido de su fatalidad persistirá en *La Noche de la Bestia* (2004), a través de su protagonista. La Psiquiatra sale esposada y gritando “¡Pero si yo no hice nada malo!... yo lo único que hice fue amar... amar hasta el infinito.... Amar a Marián.” A propósito de estas dos últimas piezas, el crítico teatral Carlos Herrera ha señalado que tanto *El Intruso* como *La Noche del Pavo Real*:

Son eficaces constructos dramáticos donde calzan pocos personajes, atrapados por tramas inusuales que orbitan una absurdidad de nada absurda. (...)Podría calificarse de mordaz y cruel el discurso dramático sobre el que reposan el comportamiento y las conductas de estos personajes. (Herrera, 1999, p. 10)

La pieza que cierra esta etapa dramática de Edilio Peña es *Lluvia Ácida sobre el Mar Caribe*, primer premio de dramaturgia en la Universidad de Carabobo, 1996. En esta obra el escritor introduce, por primera vez, más diez personajes en escenas, donde todos serán protagonistas y ya no se mostrará un solo motivo sino una proliferación de ellos, es así como la obra muestra engaños maritales, parricidios, suicidios, consumo de drogas, conciertos, cárceles, trampas, falsos negocios, contrabando que se van encadenando con la historia de un grupo de jóvenes miembros de bandas de Rock. La obra teatraliza por un lado, la historia de un matrimonio: Macario y Verónica y de sus dos hijos, Juan y Santiago, miembros de una banda de Rock quienes viven en una Isla del Caribe; y por el otro, se dramatizan los ensayos, la letra, intérpretes e intertextos del Rock, distinguiendo la referencia musical de Jimi Hendrix, famoso guitarrista de la historia del Rock and Roll. El drama de *Lluvia Ácida sobre el Mar Caribe* se intensifica cuando Macario, en un enfrentamiento con Ignacio, mata accidentalmente a Juan, su propio hijo; Santiago se entera que es hijo de Ignacio, su padrino, y que Macario por celos había lanzado a su compadre y rival en alta mar. Macario al reconocer que ha asesinado a su hijo y ha sido descubierto de sus errores se suicida. La confección de este drama con muchos elementos trágicos con escenario musical recuerda de alguna manera al melodrama. La trama sigue un orden lineal en sus acciones que se dejan ver a través de su introducción, nudo y

desenlace. Esta obra, al igual que las anteriores, recobra el sentido de su título en la última escena, título que de alguna manera recoge las fatalistas historias de los personajes:

JIMMI.-¡Ahora...señoras y señores!... ¡amigos!... muchachos!...
el concierto esperado... con ustedes... ¡Lluvia ácida sobre
el mar Caribe! (Peña, 1999, 400).

CUARTO TIEMPO DRAMÁTICO:

En los primeros años del siglo XXI, Peña vuelve al teatro con *La Noche de la Bestia*, una nueva propuesta temática y teatral. La pieza se distingue por dos opuestos personajes; La actriz y un mono llamado Pie Grande, un damnificado de una tragedia natural, que por las características e intertextos que teatraliza la pieza se refiere a la tragedia de Vargas. Pie Grande conjuntamente con Luba, su dueño, un empleado de circo son entregados por un guardia a una actriz para que los albergue. La actriz cuida y educa al mono. Y este posteriormente se rebela contra ella. La obra recordando el personaje de Calibán¹ en *La Tempestad* de William Shakespeare, quien es tratado como un bárbaro, una bestia por un antagonico personaje llamado Próspero; propone un espacio entre lo primitivo y lo moderno, lo bello y lo siniestro apuntando su discurso hacia una crítica del gobierno venezolano, parodiada a través de Pie Grande, personaje mitológico. Las imágenes entre la bestia y el presidente son fusionadas gracias al humor y la ironía que desde la técnica literaria del monólogo y los diferentes recursos literarios como la elipsis, el pastiche, la intertextualidad, la humanización son empleados por el dramaturgo. La Actriz parodiando al personaje Próspero de *La Tempestad* en uno de sus extensos monólogos dice:

Yo lo estaba cultivando. Le enseñé el amor a los libros. Le encantaban las biografías. La vida de aquellos que llegaron al poder: Napoleón Bonaparte, Adolfo Hitler, Satlin, Pinochet, Fidel Castro.... Siempre me llamó la atención ese interés suyo por el protagonismo (...) Lo que más me llamó la atención fue la curiosidad del mono. Se embebía con las fotografías de esos personajes históricos. (...) Esta vez vestido de militar de campaña, sus botas negras y una boina. Toma el látigo y lo sacude, acercándose amenazante hacia la actriz. (...) ¿así me pagas ? ... Yo que te terminé de criar.... Me pagas así... Lo aprendido conmigo nadie te lo puedo enseñar en el circo. (Peña, 1999, 122- 123)

La pieza que testimonia el monólogo de la frustrada actriz de teatro, centra su atención en la transformación y conducta de la esperpéntica bestia, que no es más que el pretexto para compararlo con el presidente, idea que se confirma, entre otras, cuando La niña, otro personaje de la pieza dice: “Vengo de Palacio. El presidente está a punto de convertirse en una bestia...” Los puntos suspensivos como marca del monólogo interior dejan la posibilidad para que el lector o espectador continúe armando la conducta y figura del presidente. Son muchas las anécdotas de las que esta pieza

¹ Calibán es un anagrama de la palabra canibal y en la comedia de Shakespeare es teatralizado como un salvaje, deforme y primitivo, esclavizado por Próspero, quien le enseña su lengua.

denuncia sobre la política que el gobierno maneja en las cárceles, el tratamiento a los damnificados, el desequilibrio emocional de los sobrevivientes, la corrupción de los guardias y policía del estado, la injusticia a la que es sometida la gente y sobre todo, la maltratada figura del teatro. La obra finaliza con la aprehensión de la Actriz, personaje perdedor, carente de perspectivas, convencida de no llegar nunca a nada.

La obra aún permanece inédita y ha sido estrenada en Miami. La puesta en escena estuvo a cargo de Miguel Ferro y la actriz fue María Fernanda Ferro, en 2008.

La segunda pieza de este tiempo se titula *El Mago del Patíbulo*. Pieza de cuatro escenas y varios personajes: Navidad, el mesero, Linda la stripper, Napoleón el dueño del bar, Hug Hefner, editor de la revista Play Boy y Saddam Hussein, ex dictador. La obra presenta una analogía entre la realidad y la ficción: la reflexión del dramaturgo capta la primera en los intertextos que incorpora, mientras que la imaginación y la fantasía lo hace con la segunda. Es así como la obra muestra el mundo sórdido y competitivo de la fama, la rivalidad y chantajes a que es sometida la mujer; la prostitución por parte de los empresarios; la venta de imágenes en revistas pornográficas, entre otros. El asunto de la trama fija su atención en el testimonio de la vida de Linda, quien desde niña fue entregada con documentos por su propio padre a Napoleón, dueño de un bar para que la hiciera una chica famosa y de bien. Esta fue convertida en una prostituta y su mayor objetivo es pertenecer al emporio de Play Boy. La pieza en secuencias lineales y sin variaciones en el tiempo de la trama, dramatiza la vida y destino de la stripper e introduce el elemento histórico que gira sobre la ejecución del ex dictador Saddam Hussein. El intertexto en escena parodia la leyenda negra que sobre la muerte de Husein se ha interpretado y, da fin a la obra sin muchas dificultades de interpretación. El dramaturgo ha dado un toque de humor a la ceremonia final colocando una paloma en el bolsillo del reo.

La obra a pesar de permanecer inédita ha sido traducida al francés y participó en el Festival de Teatro venezolano en París, 2008.

La tercera obra de este tiempo es *La Opera del Suicida*, pieza que teatraliza la historia de Willi, un loco, cantante de ópera que ha sido ahorcado para ser despojado como heredero de una póliza de seguro. La temática resulta de lo más actual: la avaricia, la trampa, la corrupción, mafias de pólizas de seguros, la evasión de impuestos, profanación de tumbas y otros. La nota atractiva de esta obra es su tono al lograr la unión entre lo grotesco, el humor, la denuncia social y la reminiscencia de la conducta que trajo el hallazgo del petróleo en tierras venezolanas, sin alterar el hecho teatral. La pieza estará conformada por personajes, que surgen del fondo de una garganta, de las sombras del pasado, del fuego a que fueron sometidos, y que sobreviven, resucitan en escenas reclamando su rol pese al trágico destino que le ha otorgado el dramaturgo. Las acciones ilógicas de los personajes, la mezcla del presente con el pasado, las conversaciones de los muertos que fungen como normales, hablar desde el hueco negro de una garganta, y las tantas exageraciones del texto también hacen de esta obra una estética minada de elementos postmodernos.

Las acciones de la trama transcurren en un viejo hotel desolado y destruido por el tiempo. El dueño del hotel, un avaro propietario en complicidad con el criminal del cantante de ópera planifica la restauración de su hotel gracias a la póliza de seguro que intenta cobrar el homicida. Los planes se

frustran con la aparición en escena del corredor de seguro, otro avaro y corrupto que ofrece comprar el hotel o las ruinas de él porque se ha descubierto petróleo. Un aspecto también importante que destaca esta obra es la constante presencia de imágenes impactantes, que desde la primera escena seducen al lector- espectador, el aria de la ópera, la presencia de los pájaros negros en el árbol amarillo, las alucinaciones auditivas y la fantasía de los muertos que hablan, será una de las más exitosas representaciones escénicas que muy pronto tendrá el nuevo teatro venezolano.

La última pieza escrita y también inédita de Peña, es *Trompa de Elefante*. Esta obra al igual que la anterior se distingue por fabular historias que van desde una nota humorística hasta un hecho fantástico creando una dramática de carácter mágico y maravillosa, minada de elementos surrealistas que se combinan con algunos elementos cotidianos. El dramaturgo fabula y explora el mundo fantasmagórico, alucinado y onírico de los personajes. El personaje principal es un hijo ilegítimo, deforme con una oreja muy grande parecida a una trompa de elefante que trabaja en un circo. La pieza de forma irónica y con mucho sarcasmo dramatiza las hazañas y peripecias del protagonista. Este desentierra el cadáver de su madre; toma el rol de su padre y se casa con ella. El recurso fantástico en esta obra está logrado con mucho juego maestro: predomina una fusión de planes e imágenes del pasado que son contadas en un presente teatral; se encarnan obsesiones patológicas y demencias; hombres convertidos en marionetas, muertos que hablan y sueñan, objetos que se mueven, etc.

CONCLUSIONES

Estas diecisiete obras dramáticas fueron escritas al pie de la historia en las tres últimas décadas del siglo pasado y primera de éste siglo XXI. Muchas de ellas, desde el asunto, contaron su presente, reaccionaron o mantuvieron una posición ante lo que acontecía, recordando que una de las tareas del teatro es reacción o respuesta a lo que está sucediendo; y desde la técnica teatral emplea las formas más modernas del teatro contemporáneo, como la propensión de tratar aspectos muy cotidianos y domésticos, que muy bien se detectaron en sus obras como el conflicto de pareja, la subjetividad, búsqueda de identidad, las relaciones entre sexo, la soledad, la comunicación, la revisión de la historia y del mito, la exploración al mundo onírico y el empleo con gran habilidad de una profusa práctica de la intertextualidad como recurso literario que le permite denunciar o expresar lo cotidiano, no para imponer una conducta sino con el fin de reflexionar sobre ello. Asimismo, vemos como el escritor usa un conjunto muy heterogéneo de estrategias retóricas como la caracterización gradual y minuciosa de los personajes básicos, la reiteración del asunto, la teatralización en paralelo.

Referencias bibliográficas

Azparren, Giménez, L. (1977). "Opiniones Críticas Sobre la Obra de Edilio Peña", en: El Nacional, 11 de Septiembre.

García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid. Síntesis.

Herrera, Carlos (1999). "Prólogo", en: E. Peña. *Obras de Teatro*. Mérida. Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones, pp. 7-11.

Luigi, Aranguren y Luis Moncada (2008). "El Origen y el Culto a María Lionza como elementos para la Educación Ambiental y Patrimonial en Venezuela". *Revista de Investigación*. No. 63.

Peña, Edilio (1999). *Obras de Teatro*. Mérida. Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones.

Salazar, Sor Elena (1991). "Ceremonia de Sexo y Muerte". En: *Teatro Venezolano Contemporáneo (Antología)*. España. Fondo de Cultura Económica.

Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona. Paidós.

PERAZA, LUIS , seud. Pepe.pito (1908-1973)

Milagros Muller

INTRODUCCIÓN

Luis Peraza, nacido en Valencia, Estado Carabobo, en 1908, fue Poeta, Cuentista, Ensayista y Periodista; desarrolló una amplia labor en la prensa carabobeña y larense; se dedicó a actividades de radiodifusión y televisión. En 1935 publicó su libro *Cuentos del caminante real*. Llega a Caracas en 1936. Se da a conocer en el ámbito caraqueño al mantener en el diario *Ahora* su incisiva columna de nombre *Piticos*. Posteriormente, apoyado por su amigo Leoncio Martínez (Leo), ingresa al periódico *Fantoches*. La amistad entre ambos periodistas y comediógrafos le facilita la entrada en el ambiente teatral caraqueño.

En las primeras décadas del siglo XX, la mayoría de las obras venezolanas eran escritas por intelectuales, novelistas y poetas, tales como, Rómulo Gallegos, Andrés Eloy Blanco, Guillermo Meneses y Leoncio Martínez (Leo), entre otros. Posteriormente, surgieron hombres de teatro como Leopoldo Ayala Michelena, Rafael Otazo, Rafael Guinand y Luis Peraza, quienes se destacaron como autores, directores y actores, de este modo comienza una generación de dramaturgia venezolana que evoluciona y se va haciendo cada vez más moderna.

Pepe Pito se inicia como dramaturgo en la ciudad de Acarigua, Edo. Portuguesa, en 1931 cuando estrena en el Teatro Cine *Alianza* su pieza *El matador de Palomas*. Para entonces, Peraza escribía dentro de los parámetros del criollismo, con temas rurales. Escribió *La venta del talento* probablemente en 1930 y de la cual sólo hay algunas referencias al argumento y personajes.

Leopoldo Ayala Michelena avala a Luis Peraza como dramaturgo y le ayuda a ser aceptado dentro del estrecho grupo de escritores y directores costumbristas: Celestino Riera, Rafael Otazo, Ramón Zapata, entre otros, quienes eran considerados lo más destacado del teatro caraqueño.

Peraza vive el cambio histórico de Venezuela bajo el gobierno del General Eleazar López Contreras. Su contacto con los sucesos socio políticos y culturales inciden decisivamente en el dramaturgo, cuyos personajes cobraron profundidad psicológica en obras costumbristas, temas sociales, históricos y al final de su carrera de corte moderno. En 1936, fundó el Teatro del Pueblo, grupo dependiente del Ministerio del Trabajo, uno de los grupos más estables del país, transformado en 1958 en el Teatro Nacional Popular bajo la dirección de Román Chalbaud. En Junio de 1945, Peraza se convierte en Director-Fundador del Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela en Caracas, agrupación que continúa sus labores hasta el presente, y en 1958 fundó y dirigió el Teatro Emma Soler, en Caracas. En 1946, conoce y se interesa en el Método de Stanislavski, de la mano del dramaturgo Manuel Rivas Lázaro y así se convierte en uno de los dos únicos Directores que manejaban el método para entonces. De aquí en adelante, se suceden una serie de acontecimientos

en la escena nacional que incidirían en su dramaturgia. En 1947, el Ministro de Educación, Luis Beltrán Prieto Figueroa le encarga a Jesús Gómez Obregón, el Proyecto de una Escuela de Teatro; surge así la primera Escuela de corte moderno, donde se aplicaba el método de Stanislavski en la formación de los actores; adicionalmente se daban clases de Maquillaje, Escenografía, Historia del Teatro, Historia del Arte, Literatura, Francés y otras materias afines, escuela que fue cerrada en 1952.

Dos años más tarde llegaron al país Juana Sujo, Horacio Peterson y Ariel Severino (escenógrafo). Juana Sujo fundó los Estudios de Arte Dramático con la colaboración de los Estudios Bolívar Film, y más tarde, en 1952, sus estudios se convirtieron en la Escuela Nacional de Arte Dramático, dependiente del Estado.

En 1945 llega al país Alberto De Paz y Mateo, director español que había trabajado con García Lorca y funda el Grupo Teatral de el Liceo Fermín Toro. De Paz introdujo el concepto de *Puesta en Escena*, en la cual el director concebía la escenografía, el vestuario, la música, las acciones escénicas, es decir, concebía totalmente el espectáculo. Montó obras de García Lorca y obras griegas. Sus alumnos más destacados fueron Nicolás Curiel y Román Chalbaud.

En 1952, Horacio Peterson fundó la Escuela de Teatro del Ateneo de Caracas y el Teatro del Ateneo de Caracas, donde montó decenas de obras, algunas de ellas de gran éxito, como *Calígula*, *Marat Sade*, *Escenas Callejeras* y *Las Brujas de Salem*. Por su parte Ariel Severino (+ 1967) se incorporó como escenógrafo profesional al teatro venezolano, trabajando muy cerca de Horacio Peterson.

A comienzos de los años cincuenta, llega el director francés de origen rumano, Romeo Costea, quien venía de Francia donde tenía un pequeño teatro. Costea fundó una Escuela de Teatro y el Grupo de Teatro Compás, donde montó numerosas obras clásicas, especialmente a Molière, e introdujo la vanguardia francesa del momento.

Los egresados de la Escuela dirigida por Obregón fundaron más tarde varios grupos teatrales en todo el país: Grupo Teatral Cuicas, dirigido por Gilberto Pinto, quien más tarde fundó el Grupo El Duende; el Grupo Teatral Máscaras, fundado en 1953 por César Rengifo, Daniel Izquierdo, María García, Alejandro Tovar, Humberto Orsini, Malú del Carmen y una decena más que venían de otras experiencias teatrales. El Grupo Máscaras era un grupo popular, que montaba fundamentalmente obras en colegios, liceos, universidades, sanatorios, hospitales, cuarteles, cárceles y manicomios. Con Máscara también nació una dramaturgia muy comprometida, escrita por algunos de sus miembros, Rengifo, Izaguirre y Orsini. Surge el Grupo Popular de Venezuela dirigido por Alfonso López y Carmen Palma, el Teatro Universitario dirigido por Nicolás Curiel, el Teatro Emma Soler, dirigido por Luis Peraza.

Algunos alumnos de Obregón continuaron estudios en la Universidad de Chile y otros en México con Seki Sano y, a su regreso, algunos se incorporaron en el Grupo Máscara y otros se fueron al interior como Eduardo Moreno que fundó en Valencia la Escuela de Teatro Ramón Zapata, Ildemaro Mujica se instaló en el Teatro Universitario de Mérida, Ciro Medina dirigió la Escuela Teófilo Leal en Barcelona y luego en San Cristóbal, Clemente Izaguirre, a su regreso de Alemania, dirige la Compañía Regional del Estado Zulia, Román Chalbaud, por su parte, fundó el Grupo de Teatro Alfíl, Juana Sujo fundó el Teatro Los Caobos, primer experimento de teatro profesional bajo la dirección del director y autor argentino Carlos Gorostiza, Inés Laredo fundó en Maracaibo el Grupo Teatral Sábado,

Natalia Silva y Andrés Magdaleno fundan El Teatro La Comedia, Carlos Ortiz funda el Teatro Cervantes, quien había sido fundado en 1936 como el Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Román Chalbaud. Tanto profesores como alumnos, se dedicaron en los años 50 a crear el teatro venezolano de nuevo tipo, movimiento que iba emparejado al desarrollo de una nueva dramaturgia venezolana, y a nuevas maneras de montar teatro. Nadie vivía del teatro. La gente de teatro trabajaba en otra cosa, y hacer teatro significaba incluso gastos de su bolsillo.

Luis Peraza se nutrió de esta estela de gente de teatro, manteniendo su estilo personal pero avanzando cada vez más hacia un teatro moderno. En sus inicios desarrolló el criollismo, caracterizado por presentar personajes típicos de la sociedad, enredos pueblerinos y la cotidianidad, con un lenguaje pintoresco y floklórico. Siguiendo la evolución de sus obras, vemos como va cambiando del criollismo a obras de corte histórico fabulado y finalmente se va acercando a la modernidad, utiliza todos los medios dramáticos para crear obras de gran estructura y personajes de gran fuerza dramática. De sus 70 obras, solo nueve fueron publicadas.

Dentro de su trabajo como fundador de Escuelas y Grupos de Teatro, así como de Director siempre se esforzó en la formación de cada vez mejores actores y hombres de teatro. Como crítico estimulaba a la construcción y fortalecimiento de la actividad teatral en el país. Se puede decir que su espíritu de educador se cuela a través de toda su obra y vida profesional.

Entre sus obras teatrales se encuentran reconocidas: *Gotas maravillosas* (1933), *El hombre que se fue* (1938), *El matador de palomas* (1939), *Mala siembra* (1940), *La gota de agua* (1943), *Olaya Buroz* (1950), *Manuela Sáenz* (1960), *Edipo Rey del trópico* (1961), *Reciedumbre* (1961), *Conferencia* (1973), *Córdova me llamo yo* (1974), *Cándido ángel* (1974), *Bajo el mismo techo* (1974), *Clara Marrero* (1974), *Cecilio* (?), *Tres cariños* (?), *Uno para dos* (?), *Amiga de su enemiga* (?), *Celestina Gómez* (?), *Cristo Pérez* (?), *La elección de Miss Chévere* (?), *El gesto inútil* (?), *Locos* (?), *Disparate* (?), *Quédate conmigo* (?), *Revolución* (?) y *Sin perros y sin chicos* (?).

El hombre que se fue (1939), es la primera obra que se publica de Luis Peraza, se define como drama en dos actos, por cuanto están presentes la muerte y la fatalidad. En el primer acto, se relata la vida de Salvador, quien se ha ido al campo en busca de otra vida, abandona a su familia y pretende enseñar al campesino a mejorar su forma de vivir. Salvador se ubica en la Hacienda La Esperanza, lo que le ocurre se sabe a través de los campesino que trabajan allí y su vida anterior se desconoce por completo.

En el segundo acto la familia de Salvador llega a la Hacienda La Esperanza, desde Caracas a buscarlo, él decide regresar a la ciudad y promete regresar a ayudarles, si lo necesitan. La obra transcurre en cuatro días, según se desprende del diálogo de los personajes. Diálogo plagado de criollismos, que además denotan el costumbrismo local.

Pedro.- Yo, por cierto, me masqué pero no me tragué esa galleta. Continás eso de que le haiga dicho Salvador que nos

desplicará en la propia tierra de siembra y bregando con nosotros, y el señor ténico haiga dicho que no podía quedarse más, y que si el sol y que si otras cuestiones, me dio muy mala espina, ¡No juegue!... A mi naiden me viene a meté en la “Chismosa” que se aprende a enlazar un orejano desde el chinchorro de uno, y que se ensaya el nado en lo seco.

Con *Cecilio*, Luis Peraza entra al teatro de corte Histórico pues le dedica la pieza al humanista Cecilio Acosta. Sin embargo el argumento no está apegado a la historia, es una comedia que habla sobre un supuesto nombramiento de Cecilio Acosta como Embajador de Venezuela en Londres y cómo el amor a su madre y a su tierra le hace desistir del cargo.

Cecilio. – (leyendo nuevamente) ¡Es el premio a mis afanes!
La madre.- (entrando con Juanita trae una naranja oculta) ¡Cecilio!
¡prenda mía!
Juanita.- ¡Cecilio!
Cecilio.- Madre, abrázame! (se abrazan) Escucha, escucha esto... El Gobierno me nombra Embajador de Venezuela en Londres!.
Cecilio.- ¿No te alegras, madre; note alegras?
La madre.- (con reserva) Sí, mi hijito. Pero... te vas y nos dejas.
Nunca te has separado de mi... Cecilio.-
Irás conmigo, madre... irás.
La madre.- ¿Esa era tu sorpresa? Esta es la mía...
Miara, ¡la primera naranja, la primera que da el naranjito que tú mismo sembraste cuando estabas pequeño! (...)
La madre.- (parte la naranja y le da un gajo a Cecilio)
¡Pruébala, hijito. Fruto de tu siembra!...
Cecilio.- (probándola) Sí madre, es dulcísima, es dulcísima como tu, como mi patria!
La madre.- ¡Que bueno hijo! Hijito mío...
Cecilio.- (hace medio mutis por la izquierda, estrujando en la mano el papel. Lo tira y mira fijamente a la madre) Madre...
¿no me voy de mi tierra!

Peraza hace notar que al optar por el amor a su madre y a su terruño Cecilio da un mensaje de valores humanos. Construir la Patria desde dentro. El autor dramatiza lo histórico, apela a referencias y anécdotas relativas al comportamiento intachable del personaje real traído a escena.

Podemos observar en los diálogos que se mantiene la manera de hablar coloquial y provinciana en los personajes, de modo que la evolución del autor es continua, no presenta rupturas estilísticas fundamentales. Mantiene una relación directa con el marco social, cultural y psicológico del espacio-tiempo donde se desarrolla la obra.

También notamos en el parlamento seleccionado el manejo de las didascalias, ya no sólo para describir los espacios físicos o el paso del tiempo, sino también para las acciones de los personajes, incidiendo en la Dirección de Escena. Utiliza la pragmática cuando atribuye a cada personaje el lugar desde donde habla, los gestos y el discurso. La obra fomenta valores de formación ciudadana.

Mala siembra (1940), es un drama en tres actos cuyo conflicto dramático central es el nacimiento de Carlos (protagonista), producto de una violación, situación que la madre le mantiene escondida por años, hasta que ya siendo un hombre, su madre le revela la identidad del violador y le exige venganza. Carlos mata al padre. En paralelo se cuenta la problemática de los inicios de un maestro de escuela.

El lenguaje sigue siendo acá apegado a la provincia, sin embargo la presencia del maestro Beltrán y el Dr. Cuchibachin permite intercalar diálogos con un lenguaje más refinado. El espacio de representación está definido por las didascalias, que se refuerzan en los cambios de espacio dramático: de la casa colonial de Carlos y su madre, al pueblo donde vive el padre de Carlos.

Sobre *Olaya Buroz* (1950), Peraza afirmó que era “un teatro no simplemente histórico, sino con intenciones de interpretar una historia (...) y es que para este momento ya el autor concibe la idea de que Venezuela es un país que forma parte del planeta y que debe aportar lo suyo. Esta idea de universalidad es un avance notable dentro del desarrollo de la dramaturgia peraziana.

El autor se documenta en Antonio Reyes, historiador, y escribe una comedia dramática con un argumento íntimo, que a su vez contiene breves subtramas que más que ahondar en la situación encinal permiten seguir la historia individual del personaje que inspira la obra. El manejo del espacio-tiempo, los nombres de los personajes, la fidelidad al libro de Antonio Reyes en cuanto a la personalidad del protagonista le da referentes históricos que permiten al espectador una lectura de los hechos vinculada a la historia nacional.

Olaya Buroz conversa con su cuñada Soledad de Soublette acerca de la infidelidad del presidente de la república, General Carlos Soublette para con su esposa, a propósito de un piano

destinado a una amiga del general. Olaya premeditadamente hace que el piano llegue a su casa bajo el ardid de que era un regalo para sus hijas. Olaya ve salir a su esposo de casa y en conversación con el esclavo Benito confirma que su marido ha estado saliendo de noche sin que sea visto por ella. De inmediato Olaya manda a trancar el portón de modo que al regreso del general Soublette a su casa ella ordena que no se le abra el portón obligándole a identificarse, a lo que Olaya le responde que ha de ser un impostor puesto que Soublette, “- es un hombre serio y formal que sabe cumplir con sus obligaciones de marido y de Presidente; y se encuentra en casa, durmiendo, desde las once de la noche”.

En cuanto a las didascalias e trabajo se realiza en forma similar a la de Cecilio, separándolas de las acotaciones. El propio autor reconoce que ex profeso no ahonda en anotaciones pues ese trabajo se lo deja al Director de la puesta en escena. Es notorio sin embargo el manejo del espacio de representación pues el autor plantea una diversificación escénica que conduce a un dinamismo del espacio gestual que han de crear los actores.

Manuela Sáenz (1960), es quizás la obra más importante de Luis Peraza, quien en esta pieza abandona el estilo criollista e incursiona en el género realista. En esta pieza, aún de corte histórico, alcanza su concepto de universalidad, perfecciona su estilo y marca un hito dentro de su corpus dramático.

Manuela se presenta en un sólo acto, con muy pocas acotaciones centrándose más bien en las entradas y salidas de los personajes, según dos niveles: uno para los personajes centrales (Manuela Sáenz ya anciana, Giuseppe Garibaldi y la esclava Cholita. Estos se manejan en un tiempo de ficción y un solo espacio dramático; el otro nivel es generado por la invocación del personaje Manuela o de su esclava. Siendo un espacio-tiempo imaginario se percibe como normal la interacción con otros personajes como Simón Bolívar, Simón Rodríguez, entre otros, con lo cual el dramaturgo produce cambios de espacios-tiempos en un mismo espacio de representación. Es un avance que compite con el cine, se ha dado con el mínimo de elementos para producir el efecto, lo que permite inferir que el autor ya entonces incorporó al espectador a la escena. Cuenta con sus referentes históricos, tanto nacionales como latinoamericanos.

El argumento recae sobre la vida de Manuela Saéz, quien fuera amante de Simón Bolívar, y quien fue exiliada a Perú, donde recibió ya anciana la visita de Garibaldi, con tenía el propósito de averiguar acerca de su vida y de su relación con el Libertador.

Así, la trama recae sobre la vida de una mujer y sus recuerdos, el desarrollo lógicamente se da como un ovillo, adelanta en el plano donde están estos personajes y retrocede al pasado en su narración a partir de sus recuerdos y la subjetividad de su visión de los acontecimientos.

Es la obra más compleja por cuanto las didascalias tienen la función de acotar minuciosamente los espacios y las situaciones, es un estilo más condensado. Cada hecho se ajusta a la acción que lo genera y estos no son estáticos sino muy dinámicos: tensiones, acomodos y declaraciones que vivifican a los personajes en cada plano que se encuentren. La planta de movimientos está determinada por las acotaciones desde el primer acto, en el cual leemos:

Decorado simultáneo dividido en dos niveles principales: anterior, a nivel de escenario. Posterior, altas plataformas. Estos dos niveles, a su vez divididos en dos planos cada uno: planos A,B,C y D. Y así sucesivamente va describiendo con todo detalle la composición escenográfica.

En cuanto al lenguaje, queda atrás el ruralismo y lo coloquial:

Manuela.- Quiero saber para qué nos hemos casado.

James.- Yo te quiero Manuela.

(Ella se le pone frente a frente)

Manuela.- ¿Soy tan horrible, James?

James.- (contestando) ¿Quién te ha dicho eso?

Manuela.- ¿Tu sabes lo que significa que todavía yo... yo misma no pueda decirme señora? ¿Qué mujer de orgullo soporta esto?

James.- Cálmate

Manuela.- Es una burla a mi naturaleza

James.- Calla

Manuela.- Es un engaño (pausa) ¿Eres un hombre?

Mírame a los ojos.

El lenguaje cobra otro nivel, acorde a los personajes. El personaje central Manuela se va construyendo a medida que pasa la obra, parte del nombre, luego los datos que ofrece cuando habla, los que se perciben de sus acciones y lo que los demás dicen de ella. Manuela se convierte en un personaje sólido, capaz de ser llevado a escena en teatros, cine y televisión. Los actores evocados a veces están en escena y a veces en off, lo que también es una muestra de madurez del autor, el paso agigantado hacia la dramaturgia moderna.

Cándido Ángel (1974), planifica con alevosía una estafa a Gálvez, vendedor de autos, seductor de mujeres. Cándido hace creer que Ilsa es su hija, en lugar de su esposa, para que pueda seducirlo. La secretaria, Elvia, empleada una semana antes, justamente buscó trabajo allí porque era parte del plan.

Cándido se hace pasar como un hombre honesto para que Gálvez deposite su confianza en él. Ilsa, por su parte, se hace pasar por una inocente niña, aunque en realidad su comportamiento y vocabulario le hace ver al espectador que no lo es. Gálvez cae en la trampa y hasta paga la cuota inicial del automóvil, lo que a la larga tampoco le importa mucho.

En el caso de Cándido Ángel, Pepe Pito asume para sus personajes la prosa con un lenguaje natural, ciudadano coloquial, en el que prima el diálogo, mediante el cual se dan a conocer los acontecimientos. El título de la obra: Cándido Ángel no es casual, los nombres contrastan con la acción humorísticamente:

Cándido.- Yo soy un hombre de ideas antiguas, respetable amigo. En mi vida he comprado un solo automóvil y nadie me preguntó nada porque pagué al brinco rabioso.

(...)

Cándido.- Yo no puedo prometerle más que mi promesa de cumplir. Jamás he querido aliados protectores en esta forma de vivir. ¿Qué otra empresa vendedora de automóviles me aconseja usted que visite?.

Ilsa.- Señor Gálvez, permítame hablar. Papi no tiene ni un solo centavo. Somos muy pobres. No queremos... no queremos...(llora) dar ningún motivo para que se nos mantenga en cárceles. ¿Tendré que ser prostituta?

Gálvez.- Todo saldrá bien para ustedes, cariño. Y... dime una cosa: ¿te gustaría trabajar en mi oficina y continuar tus estudios?

Ilsa.- Claro que sí

Gálvez.- Tendrías un sueldito. ¿Te gusta? Ilsa.- Eres un santo, mi amor.

(...)

Ilsa.- Acabo de pensar otra idea menos sospechosa.

Gálvez.- Vamos a ver.

Ilsa.- Como voy a trabajar contigo, simulamos tener que sacar un trabajo extra.

Gálvez.- Eres muy chévere, mi pequeña (ríe). ¡Qué suerte la mía! Sabemos del carácter y temperamento de Gálvez por él mismo.

Gálvez.- Yo tengo la virtud de no equivocarme, cariño.

La supuesta viveza de Gálvez, queda en ridículo frente a la astucia de Cándido Ángel:

Gálvez.- Señor Ángel me precio de conocer a los humanos. Nadie ha podido todavía ocultarme sentimientos. Esta mañana cuando usted se negó a lo exigido por mí, lejos de sentirme fracasado, me sentí optimista. Mis presentimientos, que no fallan, le hizo a

usted una sicrorradiografía. Es usted un hombre honorable. Un individuo de hoy con moral de antes. Eso es todo. Vamos a llenar el contrato. Por favor, señorita.

Elvia, se presenta como la secretaria ejemplar:

Elvia.- No me oculte nada, señor Gálvez. Yo soy su secretaria. Recuérdelo. Una secretaria eficiente no es más que una caja fuerte de secretos.

Cándido, Ilsa y Elvia van concatenando sus acciones para la consecución de su objetivo: la obtención de un vehículo.

Gálvez le pide a Elvia su apreciación sobre la pareja que llegó a su oficina.

Elvia.-Realmente...no he tenido casi trato con ellos. Pero ...no me caen bien.

Regina, la esposa de Gálvez, aparece al final de la obra:

Regina.- Vamos a poner el noticiero (enciende el televisor y aparece "close up" la imagen del "speaker").

"Speaker".- Y cerramos nuestra emisión noticiosa con el suceso de última hora. Nuestro corresponsal en la frontera del Táchira nos transmitió hace unos minutos y por la vía telefónica las primeras informaciones. Un automóvil nuevo, procedente de Caracas y ocupado por cuatro viajeros, chocó en San Antonio, cuando penetraba en Colombia, con una gandola. Inmediatamente se incendió totalmente. Los viajeros, un hombre que conducía, un muchacho y dos mujeres, resultaron ilesos y no pudieron ser detenidos por las autoridades.

Regina: ¡A lo mejor es otro vehículo robado!

Gálvez: ¡Cállate, por favor!

"Speaker": Según lo averiguado por nuestra corresponsalía, los mencionados viajeros, que se han escapado a la policía son... Regina: ¡Gafos!

Gálvez: ¡Sí!

"Speaker": Cándido Angel, el jovencito Serafín Cordero y dos mujeres: Ilsa de Ángel y Elvia Samaniego. Seguiremos infor... Gálvez: (apaga el televisor): Han tenido suerte.

Regina: Hay una Elvia. El mismo nombre de tu secretaria.

Gálvez: (poniéndose corbata y saco). Sí.

En esta pieza, Luis Peraza maneja muy bien el suspenso; los incidentes se suceden de manera tan rápida y natural que el espectador sencillamente está inmerso en la historia. La pieza no disminuye la intensidad dramática en ningún momento ni cae en diálogos o monólogos reflexivos que la saquen del cauce original. Peraza no va regando indicios que permitan predecir el final.

La forma de presentar a los personajes en esta obra es un tanto caricaturizada, diferencia de las otras piezas analizadas.

Clara Marrero (1974), es un drama histórico en cuatro actos, lo que cambia la estructura general que venía utilizando Pepe Pito en sus obras anteriores. El argumento se basa en los aportes de José Gregorio Monagas la abolición de la esclavitud en Venezuela. La historia se conoce a través de las hermanas Clara y Benita, la esposa de Monagas, quien se siente enferma y decide pedir a su esposo que se case con Clara para garantizar su futuro, cosa que se realiza. Del tal modo que en el segundo acto la nueva pareja vive en la casa presidencial, aunque Benita no desaparece de escena pues ahora será un espectro que aparece a contraluz y sirve de conciencia que mueve a la reflexión a los demás personajes.

Al abolir la esclavitud, Clara y José Gregorio despiden a sus esclavos, lo que los deja sin trabajo y sin hogar. Estas personas deciden después de un tiempo, regresar a la casa de los Monagas y Clara decide contratarlos como trabajadores remunerados.

En esta pieza, el autor maneja de nuevo el doble lenguaje, los esclavos, campesinos y gente del pueblo, por una parte, y por otra los Monagas y sus pares.

Peraza no da información del tiempo de desarrollo de la trama. A diferencia de el hombre que se fue, que se dio en cuatro días bien marcados, aquí no se sabe en cuánto tiempo se produjeron los acontecimientos.

El manejo del espacio dramático también cambia, pues el primer acto se desarrolla en el retén revolucionario, el segundo en el rancho de Benita y los otros dos actos se dan en la casa presidencial. En cuanto al espacio de representación esta pieza es muy convencional respecto de la anterior, Manuela Sáenz.

Referencias bibliográficas.

Bata, Mónico y María Alejandra González (1966). Luis Peraza: hombre de teatro. Tesis de grado. Univ. Central de Venezuela. Escuela de Artes.

Diccionario general de la literatura venezolana (1974). "Luis Peraza". Mérida. Univ. de Los Andes. Talleres gráficos universitarios.

Herrera Carlos E. (1988). "El teatro de corte Histórico en Venezuela". *Latin American Theatre Review*. Vol. 21, No. 2. Primavera. En:

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/728/703>

Santana, Milagros (2004). "Estudio de la dramaturgia de Luis Peraza en la obra Cándido Ángel". En: *Dramateatro revista digital*. Nº 11/ 3er año. Febrero – Abril.

http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0011/milagros_santana_11.html

Universidad de Los Andes (1982). *Bibliografía del teatro venezolano*. Mérida. Talleres gráficos universitarios. En: <http://esteatral.wordpress.com/category/libretos-digitalizados/> *Apuntes sobre el teatro de Luis Peraza*. En: <http://bitacoracritica.blogspot.com/2007/11/apuntes-sobre-el-teatro-de-lus-peraza.html>

PIMENTEL AGOSTINI FRANCISCO , seud JOB PIM o JOBO (1889-1942)

Mireya Vásquez Tortolero

INTRODUCCIÓN.

Francisco Pimentel nace en Caracas el 01 de septiembre de 1889. Fueron sus padres Francisco Pimentel Anderson y Margarita Agostini Caspers. Se sabe que su familia tuvo una gran formación intelectual. Su bisabuelo materno, Santiago Rafael Agostini, incursionó en el periodismo y llegó a ser director de una revista satírico-política llamada *El Diablo Asmodeo*. Por su parte, la madre colabora en el *Cojo Ilustrado* y en la revista *La Semana* y su padre fue crítico y fabulista, miembro de número de la Academia Venezolana de la Lengua. Esto llevó a que el joven Pimentel creciera dentro de un ambiente familiar que estimuló su afición por la literatura. Inició la escuela primaria en el colegio de Teresa Pérez Bonalde, luego en el de las hermanas Chitty y después en el colegio La Inmaculada Concepción, colegio Católico Alemán y el colegio Sucre. Sus estudios de bachillerato los hizo en el colegio Santa María (ubicado entre las esquinas de Velásquez y Santa Rosalía de Caracas). Aprendió idiomas (inglés y francés) con su padre. Entre 1909 y 1912, realizó estudios de derecho que no llegó a culminar, ya que durante este lapso comprobó que su verdadera pasión y vocación era la literatura.

Aunque fue un destacado poeta lírico como lo demuestran los versos de su obra *Graves y Agudos*, editada originalmente en 1940, su inclinación literaria estuvo hacia lo humorístico. En 1911 se inició en el periodismo en *El Nuevo Diario* que dirigía el doctor Diógenes Escalante. Al poco tiempo colaboró en *El Universal*, dirigido, para ese momento por el poeta Andrés Mata, después en *La Esfera* y en *El Imparcial*, dirigido, este último, por Leopoldo Landaeta. Fue fundador, junto con Antonio José Calcaño de *El Herald* y colaboró en éste lo mismo que en *El Universal* hasta su muerte. Escribió, también, en *El Cojo Ilustrado*, *Élite*, *Caricaturas*, *Fantoches* y *La Revista*, en diversas secciones casi todas en versos, y algunas en prosa. En 1918, fundó una revista llamada *Pitorreos*, dirigida por él y administrada por Antonio José Calcaño. A los tres meses, gracias a su gran éxito, la convirtió en diario, esta vez asociado con Leoncio Martínez (Leo) y con la colaboración de José Rafael Pocaterra.

Fue un diario que tuvo mucho éxito; a través de las páginas de este órgano de prensa, se proyectó Francisco Pimentel (Job Pim), como un vehemente opositor al régimen de Juan Vicente Gómez, hasta que el 17 de enero de 1919, por orden del presidente, fue suspendido y allanado el local, destrozados los archivos y Francisco y Leoncio llevados a La Rotunda de Caracas. Así dieron inicio sus prisiones que duraron nueve años en tres lapsos de tres años cada una, con pequeños paréntesis de libertad, en cuyos momentos reanudaba su misión como periodista.

En palabras de Cecilia Pimentel (1959), hermana de Francisco, se puede conocer este período tan triste en su vida. Su primera prisión, que duró desde enero de 1919 a diciembre de 1921, fue la más terrible. Durante todo ese lapso estuvo totalmente incomunicado, sin ver la luz del sol, privado del baño; oyendo la agonía de muchos de sus compañeros a quienes sacaban muertos. El Jobo (como también se le conoció a Francisco Pimentel) soportó grillos de setenta libras acostado en el suelo sin siquiera una mala colchoneta. Cuando fue asesinado don Juancho Gómez, hermano del Presidente Juan Vicente, en junio de 1923, fue llevado de nuevo a La Rotunda. Salió a los tres años, y al salir interrogó al Alcaide que estaba de turno, por qué lo habían hecho preso, para decirlo en su casa. Su última prisión fue en el año de 1928, después de la protesta de los estudiantes. Pasó varios meses oculto, pero luego decidió entregarse.

Durante esta última prisión, a causa de habersele presentado un dolor de estómago agudo y constante -principio de la enfermedad que le causaría su muerte- se logró que lo pasaran al Hospital Militar, donde estaban otros presos, entre ellos don Casimiro Vegas, padre de María Luisa, la que fue después su esposa. En esta época escribió unas coplas al coronel Jorge García; aún allí florecía su ingenio y triunfaba su espíritu. Con las siguientes coplas correspondió **el Jobo** a una inesperada gracia que le concedió el Alcaide de La Rotunda, permitiéndole que aprovechara los servicios de un dentista, que había ido a terminar un trabajo a Lucas Manzano, para que se mandara a hacer una plancha dental:

Señor alcaide y
guardián: siempre fue la
gratitud la más excelsa
virtud que los mortales
tendrán:

Darle gracias, pues, me toca
y las doy con efusión; pues si
el favor fue en la boca me
llegó hasta el corazón.

Otro tiempo en este
"hotel" me dejé la
dentadura, y no me dejé la
piel porque la tengo muy
dura.

Y aunque el compensar no abunda,
usted resarce; es sencillo:

lo que perdí en La Rotunda lo
encuentro en el Manzanillo.

Mas yo vengo tan errado hace diez años y pico que quizás me perjudico con los
dientes que he logrado:
pues dirán, lógicamente: "Si el Jobo antaño mordía teniendo monda la encía ¡cómo
morderá al presente!"

Pero la intención fue buena
y tenga certeza plena, mi
custodio y coronel: cada vez
que dé un mordisco, lo
recordará Francisco
Pimentel (p.14).

Ni aún en la cárcel dejó de escribir ya que en La Rotunda escribió sus mejores poesías líricas y *El Balance de Eva*. Desde la cárcel, traía siempre algunas composiciones, que el propio autor las calificaba de tono "grave":

Y en los intervalos de libertad, entre uno y otro encarcelamiento, reasumía sus composiciones en tono "agudo", de sano humorismo. En una época tituló sus diarios y festivos versos, *Crónicas Joviales*, una de ellas dedicada a Leoncio Martínez, seudónimo Leo:

LEO

Es lumbrera en agraz que ya fulgura
con más brillo que muchos soles viejos;
hábil artista en la caricatura y, en
cuestiones de letras, irá lejos.

Pero en su desgarbada contextura no
se advierten siquiera estos reflejos.
y es tanta la fealdad de su figura
que al mirarlo sollozan los espejos.

Y a pesar de todo esto, y aunque es feo
(no el de la Luz Eléctrica) este Leo
es una "buena ficha", y tan buen "tipo"

Que de seguro no se enfadaría si
le pidiera su fotografía para un
escapulario contra el hipo.

Nota: Publicado en El Universal en 1911, bajo el pseudónimo de "M.R. Williams" (p. 109). Cecilia Pimentel (1959), en la Introducción a las Obras Completas, afirma "A pesar de tan severas y tenaces persecuciones, imprimió siempre a sus escritos un ferviente amor a la libertad, combatiendo sin tregua en su estilo, al parecer festivo, la tiranía de Gómez. Irreductible en su dignidad de patriota y de hombre, soportó una vida de pobreza y de privaciones, sin claudicar jamás" (p.14).

Al morir Gómez, fue designado cónsul de Venezuela en Valencia (España), cargo que desempeñó hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1936), cuando el canciller Esteban Gil Borges le ordenó regresar al país. Después de la guerra (1939) volvió a España, pero su estado de

salud le obligó a regresar a Caracas en 1940, donde reanudó su actividad periodística hasta su muerte. Muere en Caracas, el 12 de agosto de 1942, a los 51 años de edad.

ALGUNAS DE SUS OBRAS

Antes de dedicarse a la poesía humorística, Pimentel fue un gran poeta lírico. De esta arista son sus primeros poemas. Una muestra de ello es:

NOCTURNO ROMÁNTICO

Bajo la sideral melancolía del
silencioso y desolado cielo,
deshojaba lloroso un
violoncelo el sollozo fugaz de
una elegía.

Evocaba el doliente ritornelo
convulsivos gemidos de agonía, y
en la callada noche se sentía
llorar un angustioso desconsuelo

¡Oh amarga desventura de aquel canto
que expresaba el romántico quebranto
de un alma moribunda! Tu hondo
duelo. tortura aún mi oído con su
acento, y hay más angustia en el fugaz
lamento, y es más triste el doliente
ritornelo (1910) (p.81).

EN TU SOMBRERO

Sobre el áureo milagro de tu pelo, --
florilegio de luz, seda y fragancia—
hace su aristocrática elegancia, tu
sbrero de claro terciopelo.

Su lujosa estructura indica el celo de
alguna hábil modista de importancia
que lo copió de un figurín de Francia.
Sobre el ala sumida en desconsuelo,

un ave azul parece que suspira, y
en su pupila —artística mentira—

fulguran melancólicos destellos.
¿Sabes por qué suspira? De seguro
Que le parece el terciopelo duro Y
sueña con posarse en tus cabellos.
(1910) (p.82).

¡Qué poema tan modernista! Suave, sutil el tratamiento de cada uno de los elementos que trata. Su lenguaje preciosista, esas imágenes sensoriales que le da una belleza inigualable. A pesar de lo anterior y reconociendo la belleza de su poesía, a Francisco Pimentel se le conoce fundamentalmente por su obra humorística que se desarrolló bajo el seudónimo de Job Pim, la cual lo hace uno de los más importantes humoristas en verso que ha dado Venezuela. Junto a Leoncio Martínez (Leo) y Aquiles Nazoa, representa a uno de los más importantes poetas y humoristas del siglo XX venezolano.

Su hermana afirma que “El había sido el cronista en versos de la ciudad, aún más: de Venezuela, narrando a diario cuanto en ella sucedía: todas las peculiaridades nuestras; dando vida a los tipos urbanos ...”(Pimentel. 1959, 20)

Fue grande su compenetración con el medio ambiente venezolano y principalmente con el caraqueño. Supo echar mano de cualquier tema, el cual criollizaba, y a través de sus versos llegó a sus lectores con sencillez y gusto. De la misma manera que Aquiles Nazoa nos pasea por las calles de Caracas, Job Pim, dice Jesús Semprún, que “Os llama a su lado y os invita a pasear por Caracas. Os va mostrando cuanto encuentra al paso, con ademanes frívolos, amables, corteses, con frases empedradas de chistes cuyo condimento acaba por desterrar de vuestros ánimos el azoramiento” (Pimentel.1959, 21).

Dentro de su humorismo, supo Job Pim dictar lecciones de moral, sus escritos encerraban sabias moralejas a la altura de los más serios tratados. Hacía crítica humorística dentro de la seriedad de sus planteamientos. Podremos acá un ejemplo de ello:

SOBRE EL TEATRO NACIONAL

Como el conflicto actual ha acaparado
la pública atención,
muy poco en estos días se ha tratado
de los asuntos de la población.

Hay uno sin embargo, que por su
trascendencia capital, amerita un
capítulo y muy largo del cual ahora
quiero hacerme cargo:
el teatro nacional.

La obra criolla teatral estaba muerta
desde el tiempo en que enormes
zaperocos armaron el Gallero como
pocos,
El Santo de Mamerta y algunas más con
que nos divertía Ramírez, cuando el pobre
aún vivía.

Y hoy cuando varios lustros han pasado y el teatro nacional vuelve a nacer, resulta, al menos en mi parecer, que en estos lustros nada se ha ilustrado y hoy tiene menos lustre aún que ayer.

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 del
Bulgaria.

Epigramas he oído que
ruborizarían a una cosaco,
(Conste que si al cosaco en danza saque
tengo entendido
que el cosaco es el hombre más curtido).

¿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
cuidaran 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.

Y como los autores saben esto, no
elaboran siquiera un chiste honesto;
¿qué el sentimiento artístico se
estraga?
¿y qué importa si el público es quien paga?

Probado está que cuando el arte chilla
es cuando hay más dinero en la taquilla.

En fin, si nuestro teatro nacional no se
puede escribir de otra manera, mucho
mejor es que otra vez se muera de
anemia u otro mal;
pues si seguimos por el mismo atajo los
cómicos saldrán hasta en camisa y habrá
obra tan lisa,
en que salga un actor, nos suelte un ajo y el
público se muera de la risa y el teatro, de
placer, se venga abajo (p. 419).

Francisco Pimentel no sólo escribió versos e hizo humor, también se destacó como dramaturgo. Crea tres (3) secciones:

1. Teatro "chirigotesco", incluyendo *El conflicto* (1916), y sus obras basadas en grandes temas bíblicos como *Jonás*, *Sansón*, *El diluvio universal*, *La burra de Balaám*, *David vs Goliat* y *El sueño del Faraón*.

2. Grandes dramas históricos como *Jabón de Castilla*, *Cleopatra y Marco Antonio*, y *El descubrimiento de España*.
3. Contribución al teatro vernáculo, en donde se incluyen las piezas *La muerte del loro*, *El cinocéfalo abnegado* y *Entremés infernal*.

El Conflicto (un a propósito) escrito junto a Leoncio Martínez y Armando Benítez. Una pequeña obra escrita en un acto y tres cuadros. Publicada en el *Nuevo Diario* N° 1.098, 20/01/1916. Se estrenó el 20 de enero de 1916 en el espacio del Teatro Caracas. En una función de homenaje y despedida a la actriz española Matilde Rueda. (Flores, 2001, p. 45).

Teatro chirigotesco: *Jonás*, *Sansón*, *El Diluvio Universal*, *La Burra de Balaám*, *David vs Goliat* y *El sueño del Faraón*.

En general son obras bien sencillas, las escenas de este grupo son tomadas del Antiguo Testamento y esas historias bíblicas, aunque puedan ser tomadas de la realidad, todas ellas son presentadas con su tinte humorístico, muy al estilo de Job Pim. Algunas, dentro de su planteamiento verosímil, destacan aunque sea someramente algo de la realidad nacional y el lenguaje vernáculo. Tenemos, por ejemplo, en *La Burra de Balaám*, algunas expresiones muy propias del léxico nacional:

Balaám -- ¡Arre, burra del cipote
o te cantará el garrote!

En otras utiliza situaciones muy propias de la picardía del venezolano. En *Jonás* se puede apreciar:

Acto II

Escena Primera

Jonás habla con el capitán del falucho en el que quiere ir a Tarsis.

Jonás – Señor Capitán
ya su barco va a salir:
¿me quiere usted recibir con los
que a su bordo van?

Capitán – Lo admitiré sin ambages
siempre que pague el pasaje
por adelantado, hermano.

Jonás – Desde luego, aquí lo tiene.

Capitán (irónico)
No es para comprar un piano...
Sin embargo, me
conviene, aunque poco
me reporte:

¿cuál es su gracia?

Jonás -- Jonás

Capitán -- ¿trajo usted su pasaporte?

Jonás – No señor, traje el importe
del pasaje nada más... (pp. 916-917)

El drama bíblico *El diluvio universal*

Esta obra es un drama bíblico, escrito en verso. Dividido en un Intermedio y tres Actos.

Personajes: Jehová, Creador; Noé, patriarca; Noemí, su señora; Sem, Cam, Jafer, hijos de ambos; y varios animales.

La obra consta de un Introito con dos escenas y cuatro actos con una sola escena cada uno.

Argumento

En el Introito se presenta una conversación entre Jehová y Noé acerca de la situación inadecuada de los hombres en la tierra y el castigo que hará por esa situación. Dios le ordena a Noé que construya una barca en donde le manifiesta que debe embarcarse él con su familia y animales de distintas especie. En las escenas primera y segunda la familia de Noe tiene casi terminada la barca y los hijos de Noé traen los animales de las diferentes especies. En el primer acto ya han transcurrido treintiocho días de lluvia y están todos los animales esparcidos y la familia desesperada, la barca casi destruida. Los hijos del Patriarca se sienten abandonados de la mano de Jehová, se reúnen y deciden mandar una paloma para ver si ya dejó de llover. El acto segundo se inicia con la Paloma del Arca, una niña de 4 a 6 años que expresa cuál es su misión. Recibe una rama de oliva que debe entregar a Noé como muestra de que ya ha cesado la lluvia. El tercer acto comienza con el diálogo entre El Señor y Noé quien le hace una relación de cómo están todos y el desembarco de los animales. Dios lo felicita y se quita la “faja que ganó al tumbar por knock-out a todos los hombres” y con ella crea el Arco Iris y se lo entrega a Noé. Le invita a portarse bien y no tomar licor. El acto cuarto se inicia con la presencia de los hijos de Noé: Cam, Jafet y Sem quienes discuten sobre la sobriedad de su padre, quien se encuentra dormido. Éste se levanta y al darse cuenta de la situación, envía al África a su hijo Cam, quien había golpeado a su hermano Jafet, y le pronostica que su generación vivirá por mucho tiempo como esclavos. A Sem le

dice que su descendencia será bendecida por Dios y a Jafet que mucho el dinero les gustará. Este último se pregunta que cómo harán para tener familia si no hay en la tierra sino una sola mujer que para colmo es su madre. La obra termina con esta interrogante.

Francisco Pimentel en esta obra, junto a la seriedad del tema, va mostrando un lenguaje humorístico sano, que produce risa y deleita al público. Su verso es ligero muy criollo, sus expresiones son sencillas y refrescantes

Jehová--- Están los hombres, Noé
que no hay por dónde agarrarlos:
holgazanes, envidioso,
soberbios, ladrones, falsos;
por un chivo o un becerro, le
abren a su prójimo el cráneo; por una
mujer coqueta,
le entregan el alma al diablo... (927)

Los dramas históricos: *Jabón de Castilla*, *Cleopatra y Marco Antonio* y *El descubrimiento de España*, siguen la misma tónica de los anteriores.

Tienen un tras fondo verídico en cuanto a lo que conforma la historia. Sus dramas mantienen un acento popular, logrado a través del lenguaje, pero éste es sencillo, directo y que produce risa, sin ninguna intención satírica.

Con respecto a *Jabón de Castilla*, se trata de las pericias que tuvo que hacer Colón para que los Reyes de Castilla le diesen el dinero para su viaje a América. La obra se desarrolla hacia 1492 en Castilla y sus alrededores, en doce actos breves. Los personajes centrales son: Colón, El rey Fernando, Isabel la Católica, Juana, la demente; además, el fantasma de Marco Polo, Fray Juan Pérez de Marchena, el moro Ben Zina, 777 chinos, una pareja de herejes, un lego de apellido Jaramillo, la mar de indios y tres carabelas viejas.

Con lenguaje sencillo, humorístico se van presentando diversas anécdotas que le suceden a Colón, por ejemplo uno de los diálogos con la reina Isabel:

Colón—Yo, señora, soy piloto/es mi saber muy prudente,/y desde tiempo
remoto/quiero descubrir un mundo./Y me lanzaré a la ola/para que al fin
de esta guerra,/no haya un puñado de tierra/sin una tumba española.
Isabel—Yo apoyaré tu excursión,/pero el caso es que mañana,/que es Domingo de
Pasión,/va a casarse mi hija Juana/y no tengo ni un doblón.

(Oyóse dentro la voz de Juana la Demente, que canta en alegre tono

Tilingo,tilingo,/mañana es domingo/se casa la Pita/ con la burriquita...

Colón (a Isabel) Ya que tu apoyo prometes,/no importa que pobre estés,/yo emitiré
unos billetes/y tú los pagas después.

Jaramillo (Irreverente) ¿Y te figuras, simplón,/que hallarás quienes se
tragen/esa cascorva emisión,/y aceptarán que les paguen/ con billetes
de Colón?... (951)

Colón termina hablando con el Rey Fernando, quien llega a un acuerdo con Colón, acuerdo que es secreto entre ellos dos, se produce a oscuras (acto VII) y es explicado al público al final. En el acto X llega Colón a América:

Colón—(Desde el suelo) ¡Oh costas las de Levante! (Se levanta)
¡Soy un palo de Almirante”!/¡Vamos quítenme el “crochet”/o yo mismo me lo
quito! (y luego añade pasito) ¡Y playas las de Lloret! Ben—Zina-- ¡Por Castilla y
su jabón/llegó a la Guaira Colón!

Los indígenas les ofrecen comida, pero nadie quiere comer, sólo Colón lo hace:

(...Colón que no es bruto,/le echa ese gran agarrón/y de un soberbio
empujón/lo atapusa, en su gznate./Y dice el lego burlón): ¡Qué palo de
hombre es Colón!/¿Comió el primer aguacate!

Con esto concluye la obra. En cuanto al teatro nacional, sus piezas *La muerte del loro*, *El cinocéfalo abnegado* y *Entremés infernal*, son bastante breves. No se pueden considerar obras de teatro plenamente, pues en ellas falta la verdadera esencia de lo que es la dramaturgia, pero son un aporte a lo que es el teatro nacional de la época.

La muerte del loro es una tragicomedia en dos actos. Los personajes son: Nicolás y el loro. En el primer acto llega Nicolás a su casa, bastante “sarataco”, se quita los zapatos para no despertar a su mujer, pero el loro comienza a llamarlo

El loro-- ¡Nicolás!, ¡Nicolás!

Nicolás, a media voz-- ¡Ya está, me enzanjoné!
¡Cállate, loro, no me llames más!

El loro sarcástico-- ¡Nicolás, Nicolás!
¡Jué, jué, jué, jué!

Nicolás desesperado-- ¡Maldito loro, a delatarme vas!

Desesperado, y asustado por lo que pueda pasar, toma al loro y lo lanza contra el muro, y de esta manera mata al animal.

El Cinocéfalo abnegado

Personajes: El protector de animales, El cinocéfalo abnegado y el doctor Voronoff.

La obra posee un solo acto y tres escenas. En la primera escena, *el protector* conversa o como bien el autor “monologa” con el mono y le confiesa que está muy triste porque en su juventud nunca se enamoró de ninguna mujer y ahora que es un hombre viejo se ha encontrado con una mujer joven con quien se quiere enlazar, pero por su edad y decoro no lo puede hacer. El cinocéfalo le dice que tiene un primo orangután que conoce a un sabio moscovita, quien le devolverá su juventud.

La segunda escena se inicia con la llegada de *Vonoroff* quien le dice al Protector que él le puede devolver su juventud, pero para ello necesita un mono. El protector vacila por el cariño que le tiene a cinocéfalo y le dice que tal vez puede alquilar uno, pero su protegido no lo permite y se ofrece para donarle sus glándulas al Protector.

En la tercera escena se ve al Protector ya rejuvenecido y agradeciendo las glándulas de su mono:

Cinocéfalo enternecido-- ¡Mi protector ya es joven: qué alegría!

¡Ya canta como el duque calavera!

¡Por Dios que si más glándulas tuviera

También se las daría!

Voronoff solemne--- ¡Tu abnegación, oh simio sin segundo,

El orbe cantará en todos los tonos:

Si fueran como tú los otros monos,

Se acababan los viejos en el mundo.

Telón lento

Entremés infernal. Personajes El filósofo y Satanás. La obra esta dedicada Gorthé.

El filósofo invoca a Satanás y le dice que ya no hace la guerra con Jehová, que ya no hace negocios como en antaño, donde compraba las almas de los hombres por una cantidad de dinero estipulada. Satanás se aparece y le reclama al filósofo que lo moleste, le dice que sus arcas están llenas de oro...

Satanás--- Pero si mi oficina está cerrada
y no comercio en almas al presente, es
filósofo necio, simplemente porque las
almas de hoy no valen nada:

sábelo bien, las almas de esta era

son almas de chivera

Telón.

Otras obras del autor:

- *Desde mi Periscopio* Imprenta Bolívar (s/f)
- *Enciclopedia Sigüí (texto en prosa) (recopilación de las voces más usuales del "argot" venezolano. Caracas (1916)*
- *Pitorreos. Imprenta Bolívar. Caracas, (1917)*
- *Balance de Eva (especie de ensayo humorístico sobre la mujer) Imprenta Bolívar (1922)*
- *Enciclopedia Espesa, 1931*
- *Graves y Agudos Impresores Unidos. Caracas (1940)*
- *Fábulas de Florián*
- *Memorias de un sinvergüenza*
- *Argumentos de Ópera*
- *Sal de Pim, Tipografía Universal 1943*
- *Historia chirigotesca (póstuma)*

Sus Obras Completas fueron editadas por su hermana Cecilia en 1958, y publicadas por Editorial América Nueva, México 1959.

CONCLUSIÓN

Se ha dado una visión general de Francisco Pimentel (Job Pim), quien a través de sus versos llega a ser crítico, poeta, humorista, traductor y hasta escribe algunas cosas en prosa, pero es por medio de su poesía como recorre varios caminos dentro de la literatura y se desarrolla como magnífico humorista. Con su verso sencillo trasmite grandes enseñanzas, relaciona su accidentada vida con las cosas más simples de la naturaleza humana y del entorno que le rodea, sin llegar a ser sarcástico y por ello hace reír a sus lectores, y su obra resulta fresca y amena. Cabría decir, además, que su humorismo fue la enseñanza que dejó a grandes escritores de este género como Aquiles Nazoa y Miguel Otero Silva.

Sus obras de teatro, al igual que sus poemas, son escritas con gran soltura, pues traslucen la espontaneidad del escritor, su humor no hace daño al lector, por el contrario, éste disfruta de esa versificación plena de sonoridad, por la musicalidad de su estructura poética.

Referencias bibliográficas

Barnola, P.P. (s/f). *Job Pim, Máximo Humorista Venezolano*.

www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC194572_68-71.pdf Consulta: Enero 2012

Francisco Pimentel Agostini (Job Pim).

www.venezuelatuya.com/biografias/pimente_lagostini.htm Consulta: Enero 2012

Francisco Pimentel (Job Pim) poeta y humorista venezolano.

<http://gury.orgfree.com/pim.htm> Consulta: Diciembre 2011

Flores E. (2001)) *El teatro de Leoncio Martínez*. (inédito)

Pimentel, C. (1959). "Introducción". *Obras Completas de Francisco Pimentel*. México: Editorial América Nueva

Pimentel , F. (1959). *Obras Completas*. México. Editorial América Nueva.

José Leonardo Ontiveros

INTRODUCCIÓN.

Dramaturgo, promotor cultural, tratadista, actor, docente y director-fundador del grupo Cuicas (1951) y del grupo del Duende (1955). Ha obtenido, entre otros, el Premio Nacional de teatro en el año 2000, el premio Juana Sujo y fue merecedor de la Orden Andrés Bello en su primera clase en 1990. Nace en Caracas el 7 de septiembre de 1929. Sus padres fueron Leopoldo Girón y Socorro Pinto. De extracción social popular no pudo terminar el bachillerato. Abandona el liceo, estudia comercio y se hace contable. Ha dicho en algunas entrevistas que fue la ociosidad que lo impulsó hacia el teatro. En un periódico se entera que la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación había abierto las inscripciones para un Curso de Capacitación Teatral (CCT) (Cobucci y Figueroa, 1998), esto sucede en el año de 1948. Decide presentarse y se inscribe sin saber absolutamente nada de dicho medio:

El curso se inicio provisoriamente en las instalaciones del Liceo Andrés Bello, pero a las pocas semanas (julio de ese mismo año), la dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación inaugura la sede del Curso de Capacitación Teatral en el edificio Casablanca tercer piso, entre las esquinas de Peligro y Puente República (...), comenzaron a dictar clases de actuación, danza, escenografía, dicción, psicología. Expresión corporal (biomecánica) e historia del arte y del teatro (Pinto, 1999:52).

El Ministro de Educación Luis Beltrán Pietro Figueroa le pide a Gómez Obregón (el cual había hecho escala en Caracas ya que se encontraba de viaje en Brasil) que le presente un proyecto de enseñanza del teatro. Gómez Obregón había sido alumno de Seki Sano, y éste, a su vez, había sido discípulo de Stanislavski (Pinto, 1999). Gómez Obregón llega a Caracas con una batería de modernos conocimientos en el área teatral, los cuales fueron transmitidos a sus alumnos del CCT. Pinto era uno de ellos. Tanto el estilo de actuación como las obras que se actualizaron en dicho curso eran de corte realista. Las posiciones ideológicas del grupo, así como las del maestro Gómez Obregón, estaban inclinadas, a todas luces, hacia la izquierda. Estas visiones del mundo (de carácter dialéctico) del grupo y, específicamente de los autores que de allí emergieron, fueron transpuestas a través de un lenguaje realista: estructura paradigmática estética mucho más eficaz

para conseguir los objetivos planteados por estos dramaturgos. No debemos olvidar que la gran mayoría de estos aspirantes provenían de los estratos más humildes de la sociedad venezolana. A partir de esta experiencia comienza para él una fructífera carrera en distintos ámbitos del quehacer teatral venezolano. En el CCT conoce a los clásicos: Shakespeare, Brecht, Stanislavski, Ibsen, Strindberg y Chejov. Tiene por primera vez contacto con estos grandes autores, la lectura de estos dramaturgos y teóricos será de importancia capital para el desarrollo intelectual de nuestro autor.

El interés por la docencia y la dirección teatral fue de inmediato. Su precoz entendimiento del hecho dramático y su férrea disciplina llamaron la atención de los directivos del CCT, quienes lo escogen para dirigir su primera obra: *El barco tenacidad* de Charles Vildrac. Luego en 1950 actúa en *La fuerza bruta* de Jhon Steinbeck, obra dirigida por Gómez Obregón, y que mereció la inquina de la iglesia. El régimen, en connivencia con el clero, decidió suspender el estreno. Como actor trabaja con Luis Peraza en el Teatro de Pueblo, más tarde es contratado en Televisa cuando la planta recién abre operaciones en Caracas. También realiza pasantías en el Conservatorio de Arte Dramático de París, en donde aprende los últimos avances en materia escénica. Pinto ha sido profesor de la cátedra de actuación en las siguientes instituciones: Escuela Juana Sujo, Instituto de Formación del Arte Dramático (IFAD), Escuela Municipal de Teatro Porfirio Torres y del Instituto Universitario de Teatro (IUDET). Como director ha tenido una prolífica carrera al actualizar innumerables obras, entre las cuales podemos destacar: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre, *Los justos* de Albert Camus, *El hombre del clavel en la boca* de Luigi Pirandello y *La más fuerte* de August Strindberg. Pinto también es autor de algunos textos teóricos sobre historia del teatro venezolano, dramaturgia y actuación: *Texto teatral* (2004), editado por FUNDARTE, *Reflexiones sobre la condición del actor* (1992) y *Gómez Obregón y su época* (1999), estos dos últimos editados por el CONAC. Es autor de las obras: *El rincón del diablo* (1961), estrenada el 11 de mayo de 1961 por el Grupo de teatro del Duende en el Teatro de la Comedia bajo su dirección; *El hombre de la rata* (1963), obra estrenada en la sala de Conciertos

de la UCV el 11 de septiembre de 1963 por el Grupo de teatro del Duende, bajo la dirección de Pedro Marthan y actuada por el mismo Pinto, se remontó el 22 de enero de 1972 por el Teatro el Triángulo bajo la dirección de Luis Márquez Páez; *La noche moribunda* (1965), estrenada el 8 de diciembre de 1966 por el Grupo de teatro del Duende en el Teatro Ateneo de Caracas bajo la dirección de Gilberto Pinto; *Un domingo de verano* (1969), nunca ha sido estrenada; *Los fantasmas de Tulemón* (1969), obra ganadora del premio Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas en 1970 y estrenada el 28 de agosto de 1979 por el grupo Teatro Universidad de Los Andes (TULA) en el Teatro Alcázar bajo la dirección de Rómulo Rivas; *La buhardilla* (1970), premio de Dramaturgia la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, estrenada el 28 de enero de 1971 por el grupo de Teatro del Triángulo en la sala Leoncio Martínez bajo la dirección del mismo Pinto; *Pacífico 45* (1971), obra ganadora del Premio Nacional de obras en un acto, estrenada en junio de 1975 en el Ateneo de Valencia bajo la dirección de Eduardo Moreno; *La guerrita de Rosendo* (1976) estrenada en el Teatro Nacional el 15 de octubre de 1976 bajo la dirección de Gilberto Pinto; *La noche de san Juan* (1978), versión de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, estrenada en la sala José Félix Ribas el 30 de mayo de 1978 bajo la dirección de Antonio Constante; *La visita de los generales* (1981), de la cual re-escrita en el 2005, se realizó una lectura dramatizada el 23 de junio de 2007 en la Casa del Artista; *La muchacha del blue-jeans* (1981), estrenada el 28 de marzo de 1982 en la sala Rajatabla bajo la dirección de Luis Márquez Páez; *Primavera* (1983), estrenada el 3 de noviembre de 1983 en el teatro CADAPE, dirigida por Omar Gonzalo; *El confidente* (1985), estrenada en mayo de 1988 por el grupo de Teatro de la Universidad de Los Andes (TULA) bajo la dirección de Rómulo Rivas; *Cándido candidato* (1986), estrenada el 8 de octubre de 1981 por el Grupo de Teatro Los cedros en el teatro Los Cedros, con dirección de Pinto; *Gambito de dama* (1987), estrenada en la sala Rajatabla en 1996, también bajo su dirección; *Lucrecia* (1987), estrenada en la sala Horacio Peterson del Ateneo de Caracas en enero de 1990 bajo la dirección de Pinto; *El esclavo de la luna* (1993), obra inspirada en *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, estrenada el 13 de agosto de 1993 en la Plaza de los

Museos de Caracas por el Teatro Negro de Barlovento, con dirección de Víctor Palacios; *El peligroso encanto de la ociosidad* (1991), estrenada el 7 de febrero de 2007 en la Sala Rajatabla bajo la dirección de Germán Mendieta (*El peligroso encanto de la ociosidades* es una versión de *Los compinches* (1980), no publicada ni llevada a escena. Ha adaptado para televisión innumerables obras de autores universales como: Balzac, Ibsen, Dostoiewski, Dickens, Gallegos y otros.

EL TEATRO DE GILBERTO PINTO.

Gilberto Pinto se formó con el maestro Jesús Gómez Obregón a finales de los años cuarenta. Pertenece a una generación de teatreros que sentaron las bases del teatro moderno justamente en una época marcada por grandes cambios socio-políticos. En el ámbito internacional hacía poco tiempo que había terminado la Segunda Guerra Mundial (1945) y comenzaba la Guerra Fría (1947-1991). En el plano nacional Rómulo Gallegos gobernaba al país (ganó las elecciones a finales de 1947 y permaneció hasta 1948). Era un presidente de fuerte raigambre democrática y civilista, fue el primer mandatario que llegó al poder por decisión popular. Se caracterizó por propugnar cambios en todos los órdenes del acontecer nacional. En materia de cultura se abrió un nuevo camino para la enseñanza del teatro. Pinto escribe su primera obra a principios de los años sesenta, asistió, como todos los de su generación, a presenciar golpes de estado, a ver desfilar a juntas militares, y a vivir bajo regímenes de facto. Los años sesenta (década cuando comienza su carrera dramaturgica) fue una época de rebeldía juvenil; sucedieron hechos que cambiaron radicalmente la manera del hombre de relacionarse con su entorno: La Revolución Cubana, el Mayo francés, la Primavera de Praga, la Guerra de Vietnam; todos estos acontecimientos fueron moldeando su visión del mundo.

COMENTARIO DE LAS OBRAS.

Los fantasmas de tulumón, es un duro alegato en contra de la férrea dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Denuncia los perversos mecanismos de tortura de que disponen los organismos represores

de los gobiernos de facto latinoamericanos para controlar y acallar cualquier intento de disidencia.

Tulemón, encerrado en una fría e insalubre prisión, lucha contra sus fantasmas internos. Algunos políticos del nuevo régimen desean deshacerse de él ya que ha sido pieza fundamental del sistema y es preferible tenerlo al margen. Aquéllos a los que torturó alguna vez se presentan para atormentarlo:

POLÍTICO A: La verdad es que este asunto de Tulemón me tiene más bien cascorvo. A veces pienso que se lo ha tragado la tierra

POLITICO B: Es muy posible. Como dicen hasta tenía un pacto con el diablo.

POLITICO A: Se le ha buscado en todas partes, más que una aguja en un pajar ¡y nada! ¿Tú crees que se lo haya largado del país?

POLITICO B: Lo dudo.

POLITICO A: Yo también. En realidad se han tomado todas las precauciones posibles y se mantiene una vigilancia arrechísima. Esto no se puede negar. El gobierno de facto se ha portado a la altura. Cosa que, por otra parte, me parece correcta tratándose de un caso como éste. Tulemón es como el símbolo de todos estos años oscuros, porque –apartándonos de tonterías- tenemos que convenir de que era el hombre fuerte de este tremendo engranaje. Como quien dice: su dínamo. Esa es la purísima verdad, y el que no la vea es porque está ciego.

POLITICO B: O porque aún tiene miedo

POLITICO A: Posiblemente. Todavía hay gente que le teme a los fantasmas. En fin... yo creo que el pueblo se sentiría mucho más tranquilo. Si lográramos echarle mano. Así que para nosotros sería una estupidez dejarlo escapar.

POLITICO B: Por supuesto.

POLITICO A: Tulemón tiene muchas cosas a las cuales responder

POLITICO B: Así es (*Hacen mutis. Hay una pausa*)

TULEMON: ¡Bah! Responsabilizarme sería lo de menos. ¿Además quién lo va a hacer? Muchos de esos hombres importantes que hoy se llenan la boca hablando de libertad, fueron mis colaboradores gratuitos. Es más: se atropellaban para servirme. Por eso en este país la responsabilidad ha estado de capa caída. Así que lo que les interesa a los políticos es el efecto que mi captura causaría en el pueblo. Demagogos los conozco demasiado bien (Pinto: 1975: 18-19).

Su posición de esbirro-opresor cambia a torturado—oprimido. En esta pieza se mezclan distintas atmósferas que oscilarán entre la realidad y el sueño. Tulemón se enfrenta a sus recuerdos, estos se materializan en escena a través de personajes que fueron salvajemente torturados por orden suya. Pinto fragmenta el espacio y el tiempo para ofrecernos los conflictos internos de un personaje que ha perpetrado delitos de lesa humanidad amparándose en el “derecho” que tiene un régimen en

controlar la lucha subversiva. Tulemón es el trasunto de Pedro Estrada, el jefe de los esbirros de la Seguridad Nacional y el más conspicuo de todos los subalternos del dictador Pérez Jiménez.

La obra fue escrita en 1969, más de diez años después del derrocamiento de la dictadura. Esto nos indica que no sólo podemos entresacar que Pinto aluda a hechos específicos del régimen de Pérez Jiménez; para cuando se escribe la obra ya habían transcurrido dos períodos presidenciales democráticos: el de Rómulo Betancourt y el Raúl Leoni. La represión en la incipiente democracia parece ser en la obra muy parecida a la del período anterior. Los comunistas eran perseguidos y los estudiantes estaban constantemente reprimidos. Lo que Pinto pretende es desenmascarar los juegos sucios de la política. Aquí lo que el autor ha pretendido es transponer su visión acerca de cómo es ejercido caprichosamente el poder por parte del brazo policial de los regímenes dictatoriales:

TULEMÓN: ¿Y quiénes son ustedes?

POLITICO A: Los nuevos mandatarios. Hemos llegado a la conclusión de que para sostener el sistema se precisa de sus servicios TULEMON: Yo creía en el antiguo orden de las cosas.

POLITICO A: Este es muy parecido. Le será fácil amoldarse (*Los personajes con excepción de los tres fracs-comienzan a replegarse, temerosos. Lentamente irán abandonando la escena*)

TULEMON: ¿Y si me niego?

POLITICO A: Ya lo sabe: un juicio, el presidio, su aniquilación como hombre público

TULEMON: ¿No temen, si acepto, a la reacción del pueblo?

POLITICO A: Lo tenemos todo previsto. Al principio, usted actuará secretamente. Aconsejará, organizará. Después ya encontraremos una fórmula. No es difícil hacerles tragar una medicina desagradable. Gruñirán, pero terminaran aceptando lo que se les imponga TULEMON: ¡Quién lo sabe!

POLITICO A: En todo caso, ése será nuestro problema (Tulemón *los mira un momento*)

TULEMON: Está bien. Acepto (Pinto: 1975: 121-122)

El hombre de la rata, es otra obra donde podemos advertir la adscripción, por parte del autor, al llamado teatro de tesis o teatro didáctico, como una fórmula recurrente para estructurar su universo dramático. Un hombre siente que una rata, la cual abruptamente se ha hecho gigante, lo acosa constantemente. Es un ser esquizofrénico-paranoico, trastorno que le produce una serie de

perturbaciones obsesivas. Una de esas obsesiones radica en su persistente idea de que una rata lo amenaza con aplastarlo. Es un personaje con signos claros de deformidad, se encuentra desde el comienzo de la obra en un gran estado de tensión. Su constante deseo de orinar es producto de toda la podredumbre que existe a su alrededor y la única manera de poder desintoxicarse es a través de acto fisiológico de la micción:

(...) (*Se detiene. Suspira hondo se rasca el vientre. Pausa*). Me voy. Necesito orinar para liberarme. Mi caso es desesperante. Todas las emanaciones nefastas que recibo de este ambiente putrefacto en el cual vivo, se me transforman en orina. Y tengo que expelerla antes de que me envenene para siempre. Adiós. (*En un susurro*). No le digan a nadie que me han visto (Pinto, 2007: 32).

A través de un lenguaje violento y escatológico este hombre (el cual se nos presenta animalizado y con actitudes propias de una rata), le transmite al público las agresiones a las que ha estado sometido por parte del entorno:

(...) (*Da vuelta alrededor del banco, se detiene, mirando a los espectadores*). Una noche me desperté. Así de pronto, invadido por un terror súbito. Cuando miré hacia la ventana, vi un enorme ojo que me miraba fijamente, espiándome con instinto asesino. ¡Era la rata! El pánico me invadió, salté de la cama y eché a correr enloquecido en medio de la noche. La rata me persiguió, chillando como un demonio y amenazando con aplastarme. Los postigos de las casas se abrieron, surgiendo ojos atemorizados por todas partes. ¡Un millón de ojos! Todos enormes y blancos. ¡Una ciudad llena de ojos abiertos e indiferentes... en donde nadie trataba de ayudarme! (*Saca el pañuelo y se seca con gesto agitado el sudor que le inunda las palmas de la mano*) Volvía la cabeza y miraba a la rata corriendo tras de mí, inmensa como una montaña de nieve. De pronto se atascó entre dos enormes edificios. ¡No podía pasar! Se debatía furiosa entre aquellos dos moles de granito. ¡Nunca olvidaré sus chillidos! Eran agudo, histéricos, rabiosos. Aproveché para esconderme, me metí en un urinario. Hasta ahí no podría llegar! (*Dando muestras de agotamiento*) Respiré sofocado. Me dolían los pulmones y las piernas...pero estaba vivo, jeso era lo único que me importaba! (Pinto, 2007: 22-23).

Pinto aborda en esta obra el tema del hombre acorralado en una sociedad unidimensional, transpone su visión del hombre moderno inserto en una sociedad de consumo y aburrido de vivir una vida completamente absurda. Utilizando como lenguaje escénico el expresionismo: estructura paradigmática estética del entorno, configuró una obra donde la temática del caos, de la destrucción

y de la muerte, recursos a todas luces expresionistas, se amalgaman con elementos de carácter filosóficos. Fustiga a los postulados de Descartes, preceptos a su juicio que han condicionado negativamente al ser humano al presentarnos una falsa armonía del mundo contemporáneo. Desmonta mediante un acerado humor negro el principio racionalista del *Cogito, ergo sum* y ofrece una contranota que, a todas luces, transita por el camino del existencialismo sartreano (existo luego pienso) y de la dialéctica hegeliana.

(...) Me empeñé en estudiar filosofía demasiado tarde. Al parecer tenía ideas arraigadas que no me permitían la objetividad, pero no es el caso, fue por otra cosa...o, a lo mejor, fue por eso...no sé, no estoy muy seguro (*Mira fijamente a los espectadores, extrañado. Se encoge del hombro con resignación. Da unos pasos y señala con el brazo, al mismo tiempo que imposta la voz*). “Alumno Israel Peraza, ¿Quién dijo: pienso luego existo? (Normal). Me puse de pie...” *“Bueno, profesor, creo que un imbécil”* (Impostando) ¿Cómo dice? (Normal). *“Sí. Porque ser como usted dice, o como dijo ese fulano, eso sería muy cómodo. Bastaría por ejemplo, que no pensase en mi estómago y entonces éste no existiría. ¡Resuelto el problema del hambre! A menos que el estómago pensase por sí mismo y nos hiciera notar su existencia por medio de un revolcón de tripas”* (Con tono atiplado) *“¡Oye dile a ese cretino de allí arriba que existo porque pienso y por lo tanto me tiene que dar de comer”*. (Normal). *¡Entonces el estómago tiene cerebro ya que actúa independientemente! Pero, ¿en dónde lo tendría?, ¿en el píloro o en el duodeno?..* (Pinto, 2007:24).

En *Pacífico 45*, dos soldados, Powell y Wright, han sido heridos en batalla y son atendidos en muy precarias condiciones por el médico del batallón y su enfermera. Estos se encuentran en muy mal estado producto de una bomba lanzada por sus enemigos los japoneses. Curley, un avezado corresponsal de guerra, escribe en una máquina los pormenores del día, debe dar cuenta de lo que sucede en el campo de batalla. En medio de bombas, ráfagas y estruendo estos personajes entablan una dialéctica en torno el tema de la guerra. La enfermera Jones sufre porque su esposo se encuentra desaparecido en acción; Curley asume una posición de rebeldía frente al sistema militar y discute constantemente con el médico Robeson sobre el carácter mercantilista de las guerras. Robeson por su parte, siendo de raza negra, permanece fiel a su juramento militar y hace frente a los denuestos emitidos por Curley en contra de los oficiales de alto rango. Cada de uno de ellos mantendrán firmes sus convicciones y posiciones respecto al conflicto bélico. Las acciones

transcurren, como lo acota el autor, en agosto de 1945, fecha en la que los japoneses se rindieron ante el ejército norteamericano. Efectivamente, el 15 de agosto de 1945 los nipones perdieron el derecho a todas sus colonias lo que permitió que Estados Unidos se erigiera como la primera potencia militar del mundo.

Pinto traspone su visión de la futilidad de los conflictos bélicos, denuncia y condena a los políticos que deciden enviar a morir a sus soldados en una guerra sin sentido. Fustiga al sistema que pretende engañar a la población arguyendo que la guerra es importante y necesaria para el país. Pinto realiza una exhaustiva exploración de las verdaderas causas que llevan a los países a entrar en guerra:

POWELL: Le aconsejo, Curley, que hable con más respeto de los jefes del Ejército.

CURLEY: ¿Con más respeto? ¡No me haga usted reír, Powell! Ya puede usted irlos metiendo a todos en un saco: a Persing, a Tojo, a Patton, a todos los generales, almirantes y mariscales del mundo, a los muertos, a los vivos y a los que están por nacer, ¡y arrojarlos a la mismísima mierda! No merecen otra cosa.

ROBESON: ¡Basta, Curley! Me saca usted de quicio con su cháchara. No hace más que hablar (...) Es insoportable. A veces tengo la impresión de que se ha vuelto loco.

CURLEY: Quizá, Robeson, quizá. Pero mucho menos que usted, que se toma en serio, que piensa que se trata de una guerra patriótica. Yo, en su lugar, hubiera desertado desde hace mucho tiempo. ¡Que los yankees y los nipones traten de vender sus neveras y máquinas fotográficas a costillas de otros! Porque esta contienda no es más que eso, doctor: una vulgar maniobra de tenderos, un burdo forcejeo para la obtención de mercados en donde colocar su exceso de chatarra (Pinto, 1987: 19).

En *El confidente*, aborda el tema de la delación política. Inferimos que la acción, aunque el autor no señala nombres ni hechos precisos, estaría transcurriendo en los albores de la democracia, ha caído la dictadura de Pérez Jiménez y comienzan a emerger algunas células clandestinas en contra del gobierno de Betancourt. Carmen se ha enterado a través de un libro que su marido ha delatado a unos de sus amigos para escalar posiciones políticas. José Antonio es un diputado corrupto capaz de venderle su alma al diablo para obtener alguna prebenda. Éste le riposta que no es un delator, sino un confidente y que lo hizo para congraciarse con sus jefes. Gonzalo, el amigo torturado, se

había convertido en un peligro para el *establishment* y tenía que ser silenciado. Carmen le enrostra que ha actuado de mala fe y que jamás pensaba que él iba asumir una actitud tan vil y abyecta. El conflicto se intensifica a medida que avanzan los acontecimientos, cada uno de ellos expondrá sus ideas en torno a la moral: ella como antagonista se mantendrá firme en sus posiciones éticas y él argumentará que la entrega de su amigo era una orden que no podía desobedecer. Cuando Carmen lo amenaza con ir a la prensa a denunciar el caso, éste le apunta con un revolver, Carmen no se inmuta, y al final, emulando a Nora de *Casa de muñecas* decide abandonarlo. Pinto recurre de nuevo al tema del mal manejo del poder para entregarnos otra obra en donde lo dialéctico juega papel preponderante. Contrapone dos visones del mundo distintas: la de Carmen idealista y poseedora de una ética inquebrantable y la de José Antonio: una visión facilista y oportunista de la vida que no escatima esfuerzos para lamerle las botas a sus jefes para beneficiarse política y económicamente:

JOSE ANTONIO: (*Creyendo que está dominando la situación*).
Carmen...tienes que ver las acciones de los hombres de acuerdo el momento en estas se producen. La lucha contra la dictadura era una guerra, aunque se usaran tanques y cañones. Era una guerra porque luchábamos contra un enemigo implacable que, apoyado en una legalidad de facto, nos tiraba a matar para poder mantener sin perturbaciones su orden arbitrario. Hoy es distinto. Vivimos en paz y en democracia. No puedes juzgar nuestras acciones como si el momento fuera el mismo

CARMEN: Gonzalo no era un hombre de la dictadura. Luchaba a nuestro lado y tú lo entregaste

JOSE ANTONIO: ¿Por qué te empeñas en tratarlo como si hubiera sido un hecho personal? No, las cosas no fueron así. Gonzalo estaba procediendo de una manera que fue considerada, en cierto modo, como colaboracionista con la dictadura (...), parece que Gonzalo había comenzado a desconocer la jerarquía de la organización y eso amenazaba con anarquizar la resistencia y hacerla fracasar (Pinto, 1987: 38).

Transpone en la obra una conciencia de oposición en contra de los partidos que firmaron el pacto de punto fijo (1961) y de los nuevos detentores del poder: Acción Democrática, COPEY y URD. Es importante señalar que la Junta Patriótica (1957), organización clandestina en la cual estaba alineado el Partido Comunista de Venezuela, fue una alianza entre aquellos partidos políticos que propugnaban la llegada de la democracia. Esta junta se constituyó en un eje dinamizador de la caída

de Pérez Jiménez, sin embargo, al llegar Betancourt al poder el PCV fue ilegalizado (1962) y detenidos sus miembros.

En *La buhardilla* explora el tema del flagelo de las drogas, da cuenta de cómo este terrible mal ha podido penetrar en todos los estratos sociales del país. Dos mujeres artistas se han convertido en adictas de la heroína, ya no pueden crear sus obras de arte al menos que puedan “viajar” por medio de ella. Creen firmemente que el efecto de los estupefacientes pueden en un momento dado ayudarlas a mejorar sus trabajos pictóricos, sin embargo, no se dan cuenta que han caído presas sus garras. Un hombre sin escrúpulos se las consigue y las explota tomando como parte de pago el fruto de su creatividad. Pinto toca en esta obra también el tema del lesbianismo, tópico poco explorado en la dramaturgia del momento. Suárez Radillo afirma que esta obra «se juega con símbolos que representan el anhelo de evasión de la realidad en seres deformados moralmente. Pieza de escasa acción que se basa en el diálogo angustioso de sus dos protagonistas, desemboca en un trágico final: la muerte de una, provocada por ella misma; la locura de la otra, como única puerta de salida hacia el futuro que no se atreve a enfrentar» (Suárez Radillo, 1976: 74).

En *Gambito de dama*, el personaje protagónico Verónica vive una nueva vida con una identidad falsa en un recóndito pueblo del occidente del país. Es un ser solitario, triste y meditabundo que sueña con emprender un viaje para conocer el mundo. Le toma un gran cariño a la muchacha que le hace los oficios: una niña campesina que vive entregada en cuerpo y alma al cuidado de su madre enferma. Verónica siente una suerte de atracción indefinida hacia María Isabel y le pide que se venga a vivir con ella. Verónica ha estado veinticinco años atendiendo a su marido incapacitado en una silla de ruedas y esto le ha causado grandes frustraciones. El tedio y la amargura le han minado el cuerpo y el espíritu, sin embargo, desea reencontrar el camino y recuperar el tiempo perdido. Cuando cree haberlo conseguido aparece en escena Isaac, detective privado encargado de investigar el robo de una empresa. Éste la chantajea con el propósito de hacerse con el dinero, Verónica trata de

negociar, pero no acepta. Al final el destino de la mujer estaba ya marcado, decide dispararle y asesinarlo.

Esta es una obra cargada de fuertes conflictos existenciales. Como en el juego ajedrez creyó haber hecho su mejor jugada, pensó haberle dado una zancadilla al destino, sin embargo, ese destino jugará mejor sus piezas que Verónica. Ella se sintió con derecho a sustraer el dinero pero no contó que algún día iba a ser descubierta. En esta obra Pinto toma posición en torno cómo los grandes empresarios se han enriquecido en base a actos corruptos, estos personajes son corruptos también pero ellos justifican sus actos aludiendo que le han robado a los que roban y por eso no son culpables. Estamos ante una obra con claros visos de tragedia moderna, los personajes se encuentran ya predestinados a cargar con sus culpas, la sombra alargada del destino se cernirá sobre ellos tarde o temprano. No hay perspectiva de futuro para estos personajes. La suerte de ambos ya está echada.

En *La muchacha del blue-jeans* y en *El peligroso encanto de la ociosidad*, Pinto realiza un cuestionamiento de los falsos valores que los jóvenes pudientes de la sociedad venezolana han adquirido por falta muchas veces de la orientación familiar. El lenguaje que utiliza en estas dos piezas es propio de los ambientes en que se desenvuelven los personajes: niñas mimadas y muchachos ociosos que tienen acceso fácil a las drogas y que están amparados por las cuentas bancarias de sus padres. Son jóvenes provenientes de familias disfuncionales cuyos progenitores no han tutorado con rigor y que buscan comprensión en los amigos de juerga. Varios temas aborda Pinto en estas obras: la incomunicación entre padres e hijos, lo peligroso que puede convertirse la ociosidad en aquellas personas con personalidades no bien definidas y el uso de drogas como válvula de escape de la cruda realidad que los circunda.

Los personajes de *El peligroso encanto de la ociosidad* se autoerigen como una suerte de justicieros y paladines de la verdad. Estos personajes influenciados, tanto por los filmes hollywoodenses sobre héroes y paladines que luchan por la “libertad” y la “justicia” como por las

películas altamente violentas y que fácilmente alienan sus mentes, se han dissociado de la realidad y han decidido emular las mismas formas de sus ídolos televisivos:

CARLOS: ¿Y Aurelio?

BELKIS: Pienso que el cine lo está volviendo loco. Quiere ser Rambo, Rocky, el Hombre Araña, ¡qué sé yo! Quiere dejar de ser común ¿entiendes? La justicia, tal y como tú la ves, le importa un comino. Sólo le estimula la posibilidad de la aventura, del riesgo. Necesita emparentarse con sus héroes de celuloide, sentirse un hombre bravo (Pinto, 2007:136-137).

Impulsados por el ocio (pecado capital propio de las altas esferas plutocráticas) se dan a la tarea de exterminar a las lacras sociales y limpiar las calles de delitos. Son seres sin personalidad propia que obedecen ciegamente a los parámetros que imponen los *mass media*:

BELKIS: ¿Estás preocupado?

CARLOS: Un poco esto es más complicado que lo de Amengual. Espero que no falle nadie.

BELKIS: Yo... te confieso que tengo miedo... Al fin y al cabo nos somos profesionales del crimen.

CARLOS: Ni lo seremos. Estos actos son de justicia BELKIS:

Llámelos como los llames, hay que matar.

CARLOS: (*Insistiendo*) Ajusticiar. Es importante que utilicemos el término adecuado, de lo contrario terminaríamos por creernos asesinos. Y tú sabes que no los somos.

BELKIS: Yo ya no sé ni qué pensar. No somos jueces, pero juzgamos; y condenamos sin permitir la defensa. Actuamos fuera de la ley

CARLOS: (*En un arrechucho*) Bekis, si en esta caricatura de país a la gente de dinero se le permite la defensa ni uno solo de ellos sería condenado jamás. Aquí cada juez tiene su precio. Belkis, llega un momento en que uno puede seguir ignorando la realidad de su país. Aquí solo van presos los pendejos, los que nos tienen ni donde caerse muertos

BELKIS: ¿Y qué nos importan a nosotros los pendejos?

CARLOS: Nada. No se trata de tomar partido, sino poner en su sitio a la justicia

BELKIS: Ese es el pretexto

CARLOS: Sí

BELKIS: ¿Y la causa?

CARLOS: Eso ya lo hablamos. Escapar del ocio. Sentir que podemos interesarnos por algo. Creo que estamos matando dos pájaros con el mismo tiro (Pinto, 2007: 132-133).

Cabe destacar que tanto en *Privavera* (1983) como en estas dos últimas obras se puede observar el manejo de temas melodramáticos. Géneros y estilos muy propios del ambiente televisivo en el cual el autor estuvo inmerso durante algún tiempo.

En La visita de los generales el físico nuclear Dr. Zenning es un reconocido científico que trabaja para una operación secreta en las más altas esferas del gobierno. Su labor consiste en realizar investigaciones que permitan construir nuevas bombas de destrucción masiva. Ya cansado y neutralizado por un cáncer inoperable, decide apartarse del proyecto militar. Es conminado por dos generales a que deje por escrito todos los postulados teóricos que aún no ha podido redactar so pena de negarle el tratamiento que paliará los intensos dolores que se le avecinan a causa de su penosa enfermedad. Zenning, firme sus propósitos y, decidido a reivindicarse ante el mundo por su nefasta contribución en la tarea de fabricar artefactos que producirán el exterminio de la humanidad, mantiene una actitud insoslayable ante la presión de sus superiores:

ZENNING: □Es algo más profundo Sara. (*Angustiado*). Cuando opté por la física lo hice por un deseo apasionado de comprender el mecanismo maravilloso de la naturaleza. Fue una época en que la investigación me hizo feliz. Luego vino la guerra...y nos impusieron la obligación trabajar con urgencia al servicio de las armas de destrucción masiva. Nos hirieron el cerebro con eso de que era una deber para con la Patria amenazada... y calladamente lo aceptamos. ¿Sabes? Cuando asistí al estallido de nuestra bomba atómica. Cuando vi la destrucción que provocaba aquel desencadenamiento de fuerza, comprendía hasta qué punto había enajenado mi espíritu. ¡Aquello era la negación de la vida! Desde ese día, la física se transformó para mí en algo malsano (Pinto, 2006: 26-27).

Le niegan el acceso a la morfina, resiste poco tiempo y no le queda otra forma que acceder a los requerimientos de los generales Inra y Médoc, quienes comisionan al físico Fátov para que tome nota de las fórmulas que les dictará Zenning. Los generales creen que se han salido con la suya, sin embargo, lo que Zenning le ha transmitido a Fátov no son más que simples y básicas formulaciones teóricas que están muy lejos de ser las últimas investigaciones hechas por él. Los generales se sienten burlados y le amenazan con desprestigiarlo ante la opinión pública. Zenning se ha convertido en una

molestia para el sistema, su decisión de abandonar la jefatura de la Comisión de Energía Nuclear le acarreará drásticas consecuencias:

MEDOC: (...) En este caso, nos arriesgaremos (*Pausa corta*). Doctor, la situación es la siguiente: el gobierno y el ejército consideran que su separación de los experimentos termonucleares pone en peligro la consecución a corto plazo de armas más sofisticadas que las obtenidas hasta ahora. Esto nos preocupa en alto grado

ZENNING: Pienso que, por el contrario, mientras más proliferación exista, de armas devastadoras, más posibilidades tendremos de tropezarnos con un político imprudente que le dé por ponerse a lanzar esos petardos

INRA: (*Ligeramente molesto*). Este no es problema nuestro. La obligación de un ejército es armarse lo mejor que le sea posible. Ya los políticos sabrán a qué atenerse. Si quieren acabar con la humanidad, allá ellos con su responsabilidad (Pinto, 2006: 19).

En esta obra estructurada en ocho escenas, Pinto realiza una cáustica crítica a aquellos países imperialistas que, dominados por un afán armamentista, se valen de cualquier argucia para que sus científicos continúen investigando en el campo de la física nuclear, esto con el propósito de llegar a poseer las mejores armas provistas de una tecnología de gran avanzada. Rusia y los Estados Unidos se ven reflejados en la obra. Escrita en 1981, estos dos países mantenían en vilo a mundo producto de la Guerra Fría. Pinto nos hace reflexionar acerca de cómo las mentes más claras de este siglo se prestaron para fabricar, a partir de la fusión del átomo, una de las armas de destrucción masiva más letales y eficaces de la historia: la bomba atómica. Aduciendo que se fabricó para luchar contra los desmanes de los Nazis, fue lanzada contra Hiroshima y Nagasaki como muestra de su poderío militar.

La obra es una mordaz denuncia en contra del “Proyecto Manhattan” y en contra de esa barbarie bélica en que los países más poderosos del mundo nos han sumido. Pinto arremete en contra del mercantilismo que lleva aparejado la carrera armamentística, fustiga a aquellos seres inescrupulosos llamados “perros de la guerra” que se benefician y comercian con estos mortales dispositivos. Obra de gran fuerza reflexiva nos obliga a tomar conciencia acerca del futuro de la especie humana, nos conmina a rechazar por medio de la protesta y de la denuncia el rearme de nuestros gobiernos que, amparándose en el ambiguo legítimo derecho a la autodefensa, erogan

ingentes cantidades de dinero para amenazar a sus países vecinos. Este armamento son comprados a esas mismas potencias que han tenido y tienen al mundo en jaque y que, en un abrir y cerrar de ojos, pueden acabar con más de seis mil millones de seres humanos. Terry Eagleton (1998) realiza un interesante planteamiento en torno a este tema y que está en clara concordancia con el enfoque temático de Pinto:

Se calcula que ahora mismo en el mundo hay más de 60.000 bombas nucleares cuya capacidad destructiva es miles de veces superior a la que se lanzó en Hiroshima. Cada vez es más probable que esas armas se empleen antes de que usted yo nos muramos. El costo aproximado de estos artefactos es de 500 billones de dólares. El cinco por ciento de esa suma—25 billones—contribuiría enormemente para aliviar los problemas del paupérrimo Tercer Mundo (p. 231).

CONCLUSIONES.

En su teatro observamos la presencia de una temática recurrente: la podredumbre del sistema político venezolano y la lucha sin tregua del hombre por no dejarse inocular el veneno de la mediocridad y del servilismo. La crítica le ha incardinado en la corriente del teatro de tesis, y es innegable que su obra transita por ese camino. Pinto, al igual que Ibsen, utiliza este método aleccionador en donde lo que se pretende es crearle conciencia al público sobre asuntos que le afectan en el ámbito social y político. El teatro de tesis le presenta al espectador una serie de hipótesis que ellos mismos deben estar en capacidad de resolver. La audiencia debe reflexionar sobre los hechos representados, debe alejarse de esa actitud pasiva que siempre le ha caracterizado y tiene que plantearse cambios radicales. Estos cambios sólo son posibles realizarlos haciendo un ejercicio de razonamiento dialéctico. Su obra es reflexiva pero no panfletaria. Pinto “agudiza su tesis política, y así se va a lo profundo del texto. No se queda en la superficie o tipifica a los personajes en buenos y malos, en ricos y pobres. La crítica que hace al poder y al Estado no se vuelve simplista o maniquea, sino que va delineando cada uno de los elementos y detalles que construyen tanto la escena, como los conflictos de los personajes. Los va delineando de manera compleja de tal forma desentrañar la

metáfora profunda de ellos, se vuelve para el espectador o el lector, muchas veces, en desentrañar una tesis, un testimonio, una verdad” (Dimeo, 2007: 157).

El propio Pinto ha señalado que el dramaturgo debe abordar temas que atañen a la realidad social y que debe estar al servicio de la sociedad. El fin último del teatro debe ser el lograr transformar las mentalidades de los seres marginales que han estado secularmente oprimidos por un capitalismo salvaje que lo convierte en un ser dependiente ideológicamente. Lo más importante para Pinto es explorar la problemática existente entre el hombre y su entorno, plasmar en la escena la eterna lucha que ha librado el ser humano en contra del sistema. Los personajes de sus obras son portavoces de un colectivo que desea transformaciones y cambios en el seno de la sociedad.

Veamos lo que el mismo autor ha señalado sobre este respecto:

Opino que lo los personajes deben existir sobre la escena como signos de fuerzas sociales y no sólo como valores individuales. El personaje aislado ya no es representado como fenómeno psicológico individual, sino como parte componente de un grupo social, portador de intereses sociales bien determinados (Pinto, 2004: 102).

Sin dudas, Pinto es un dramaturgo (y en esto, la crítica ha sido unánime) polemista y contestatario. Su gran preocupación ha sido siempre tratar de reflejar los problemas políticos y sociales de nuestra región. Construyó un imaginario basado en temas propios y específicos de la idiosincrasia venezolana y continental. Pinto configuró su lenguaje escénico a través del realismo social, en casi todas sus obras se puede palpar su apego hacia el teatro político. Como bien lo apunta Azparren (2002): “el realismo crítico de los años sesenta se establece como un emblema de la dramaturgia (...), el nuevo discurso construyó imágenes de la realidad capaces de permitirle al espectador comprender los mecanismos sociales del mundo. El nuevo hombre de teatro fue consciente de que era un actor social” (p. 29). Efectivamente, lo que le interesó realmente a Pinto fue dialogar críticamente, utilizando un lenguaje idóneo como el realismo social, con las realidades y los procesos socio-políticos

del país. Transpuso su visión, de inclinación evidentemente izquierdista, acerca de tales procesos con el propósito de mostrar las fisuras y las imperfecciones del sistema.

Esta conciencia que Pinto materializa en su obra transita por una tendencia que podría llamarse reformadora. El teatro de denuncia e ideológico en el cual se ha incardinado a Pinto, propugna cambios en el seno de la colectividad. Busca la reflexión del espectador ante a los problemas del hombre moderno. También observamos la presencia de elementos ceremoniales y ritualistas, estrategias preconizadas por Artaud y luego reformuladas por autores como Arrabal. El expresionismo también es una estructura paradigmática presente en algunas de sus obras. Sus producciones tempranas acusan una fuerte carga expresionista y, en muchas de sus piezas más comprometidas, observamos la presencia de largos monólogos en donde al personaje le aquejan dudas existenciales sobre temas como los desastres bélicos, la aniquilación de la especie humana y la deshumanización del individuo; recursos que son propios del expresionismo.

Sus personajes se encuentran sometidos a fuertes agresiones de su entorno, luchan por escapar de los tentáculos de una sociedad que los convierte en seres automatizados. Ellos combaten a brazo partido para huir de esa realidad que los aplasta y los robotiza, que les conculca sus derechos ciudadanos. Al calor de este enfrentamiento nacerá un “hombre nuevo” e independiente, tanto intelectual como políticamente. Nos obstante, la forma teatral que Pinto desarrolla a lo largo de su dilatada dramaturgia es el teatro de tesis o dialéctico, es decir, “dramas muy concentrados, en los que la economía de elementos escénicos está puesta al servicio de una densidad temática materializada en una progresión dramática que se desarrolla, fuertemente apoyada en el carácter dialéctico de las réplicas, mediante sucesiones de posicionamientos contrapuestos” (Berenguer y Pérez, 1998: 31). Pinto reaccionó frente a un entorno que le agredía, frente a una sociedad que conculcaba los derechos ciudadanos. En las obras que hemos analizado nos encontramos con la siguiente constante: A pesar del poder que ejerce el sistema para destruir al hombre, todavía podemos seguir confiando

en las infinitas capacidades que éste tiene para ser libre. Descubre que el teatro es un medio experimental muy eficaz para saber cómo y qué es el hombre.

En su obra asistimos al choque de fuerzas ocultas que quieren destruirlo. Su mayor *desiderátum* es que el ser humano no deje nunca de soñar con la libertad, se hace de eco de aquella reveladora afirmación del filósofo Jürguen Habermas: “un mundo sin utopías es como un desierto sin oasis”. En síntesis, Pinto es un dramaturgo de altos vuelos que se ha convertido en un claro referente escénico en el continente. Su dilatada trayectoria como dramaturgo, director y docente, le ha granjeado un gran respeto y admiración dentro del espectro cultural-teatral venezolano. Pertenece a una generación, ya casi en etapa de extinción, de hombres de teatro en el más exacto sentido de la palabra; su vasta experiencia del hecho escénico así como su predisposición genética para aprehender con gran aprovechamiento y de forma autodidacta la bases teórica-teatrales universales, le ha permitido constituirse como unas las figuras más señeras y representativas del teatro nacional. Rodríguez (2004) resume muy acertadamente el perfil del dramaturgo:

Para Gilberto Pinto (...), la dramaturgia no puede soslayar su inserción en la realidad social que nos rodea y nos inquieta. Conocemos de años su pasión y su lucha por contribuir desde el campo de la escena y de la dramaturgia a la transformación de una sociedad que ha impedido por siglos, la posibilidad de goce de derecho que por igual deberían haberse colocado al servicio de esas mayorías “humilladas” y ofendidas, parafraseando a Dostoievski. [Pinto] es un hombre de posiciones definidas y tajantes, intransigente en su lucha contra las desigualdades de todo tipo, polemista sin concesiones (pp. 6-7).

Referencias bibliográficas

Azparren, Leonardo (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado. UCV.

Cobucci, Ursula y Figueroa, A (1998). Gilberto Pinto. 50 años de historia teatral. Tesis de grado. Instituto Universitario de teatro (IUDET).

Berenguer Ángel y Pérez, Manuel (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Barrios, Alba Lía, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre (1977). *Dramaturgia Venezolana del Siglo X X*. Caracas. Ediciones Centro Venezolano del Iti-Unesco.

Chesney, Luis (2005). *Las nuevas tendencias del teatro venezolano del siglo XX (1970-2000)*. Cuaderno de Investigación Teatral No. 49. Caracas. Celcit.

- Chocrón, Isaac (1968). *Tendencias del teatro contemporáneo*. Caracas. Monte Ávila.
- Dimeo, Carlos (2008). *Gilberto Pinto: El giro político en la dramaturgia venezolana finisecular*. Caracas. CELCIT.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, Dunia (1989). *Cartelera Teatral Caraqueña, 1958-1983*. Caracas, Tesis de Grado. Escuela de Artes. Universidad Central de Venezuela.
- Monasterios, Rubén (1975). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas. Monte Ávila.
- Pinto, Gilberto (1999). *Gómez Obregón y su época*. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura.
- (1966). *La noche moribunda*. Caracas. Venediciones.
- (1975). *Los fantasmas de tulemón*. Caracas. Monte Ávila.
- (1987). *Teatro 1* (contiene las obras: *Pacífico 45*; *El confidente*; *La noche de San Juan*; y *La muchacha del blue-jeans*). Caracas. Venediciones.
- (1993). *Lucrecia. Gambito de dama*. Caracas. Fundarte.
- (2004). *Texto teatral* (notas y contranotas para jóvenes dramaturgos). Caracas. Fondo Editorial Fundarte.
- (2007). *El hombre de la rata. Un domingo de verano. El esclavo de la luna. El peligroso encanto de la ociosidad*. Caracas. CELCIT.
- Rodríguez, Orlando (2004). Prólogo, en: Gilberto Pinto. *Texto teatral*. Caracas. Fondo Editorial Fundarte.
- Suárez Radillo, Carlos (1971). *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas. Monte Ávila. -----
- (1974). *Lo social en el teatro hispanoamericano*. Caracas. Editorial Equinocio. **Referencias**

telemáticas

Habermas, Jürgen, "El fin de una utopía". En: <http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/habermas3.rtf> / pág. 5 (Consulta: 09 de julio de 2008).

PLANCHART LOYNAZ, JULIO (1885-1948)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCIÓN

Julio Panchart Loynaz (seudónimos, J. P. y Maestro Solnes, 1885-1948). Dramaturgo más reconocido como ensayista, novelista y cuentista. Escribió las novelas *Estos hombres de ahora* (1922) y *Los Montijos* (1925), pero con antelación escribió para el teatro dos piezas, no representadas hasta ahora; una de corte modernista *El rosal de Fidelia* (1910), denominada 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. Su actividad como escritor la compartió con el grupo de la revista *La alborada* (1909).

Fue ésta, 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 cultura venezolana. Estos fueron Henrique Soublette -que la financiaba-, Julio Panchart, Julio H. Rosales, el único conocido entre ellos en esa época por haber ya escrito cuentos en *El Cojo ilustrado* en 1906, Salustio González Rincones y Rómulo Gallegos (Panchart, 1972, p. 422; Medina, J., 1963). Su lema fue “sustituir la noche con la aurora”.

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

En este sentido el alma de *La Alborada* estuvo 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” (Panchart, 1972, p. 423), y eso era lo que querían expresar en la revista. Su importancia radica en haber constituido un “núcleo de fecundos pronunciamientos literarios” y en que estos cinco nombres cultivaron el drama con relativo éxito.

De esta forma, se podría decir que la concentración de la ideología de *La Alborada* se dio en algunos cuentos y declaraciones sobre teatro de Soublette, en las primeras obras dramáticas de Gallegos, ciertamente en el drama de Panchart *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. SU desaparición por censura gomecista fue seguida de otra revista, *La Proclama* (1910). El 29 de junio de 1910 circuló

el primer y único número de esta revista. En su contenido figuraban artículos de Rómulo Gallegos, Julio Planchart y de Henrique Soublette, este último escribió el editorial en donde ardía la llama de la “revolución de las ideas”, porque *La Proclama* se presentó 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” – idea vanguardista que se da 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)

Sus compañeros de *La alborada* han calificado a Planchart 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 Soublette”, según Melich Orsini; y en opinión de Paz Castillo, “entra Planchart, a partir de 1912, en una nueva fase de su vida, en la cual predominan preocupaciones de carácter filosófico. Gran lector y estudioso, fue admirador de James, Cervantes, Quevedo, Gracián, Balzac, Merimé, Stendhal, Dickens, Dostoiesvsky, Pérez Galdós, Irak Twain, Shakespeare, Visen, Ganivet y, especialmente, Bergson (Grases, 1972, pp. 20-21).

OBRAS DRAMÁTICAS DE PLANCHART

Sólo se le conocen dos piezas de teatro, *El rosal de Fidelia* (1910), de corte modernista, y *La República de Caín*, épica y de mayor aliento. *El rosal de Fidelia* ha sido considerada por Alba Lía Barrios (1997), como una obra modernista.

Para poder entender mejor este conceptos del modernismo, habría que explicar primero que hablar de lo moderno se refiere a algo distinto a lo que fue anterior, a lo no moderno, a lo antiguo, y esto en el ámbito latinoamericano se conecta con procesos culturales aparecidos en Europa, como fueron la Revolución Industrial, cuya plenitud estructural se manifestará en el siglo XIX. Pero, en América Latina, que ya tenía nexos con este período desde fines del siglo XV, este concepto no se articulará sino hasta fines del siglo XIX. 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 durante todo el siglo XX.

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 esta 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 amplia periodización 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-, que con el tiempo se alejarán del modernismo.

En resumen, en esta época modernista, de crisis, reajustes y cambios, 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).

Los cambios del carácter del movimiento modernista comienzan a producirse, precisamente, en el decenio de 1910-20, y esto será debido fundamentalmente a una crisis general que afectó al conjunto de la vida social, política y cultural del país, lo cual hizo que surgieran críticas, cuestionamientos y propuestas de renovación, sin mencionar el natural sentido de búsqueda que animó a muchos de sus autores. Se registra entonces “la crisis de la poética del Modernismo Canónico” (Ibid.), la cual sirvió de punto de partida para un cuestionamiento más radical que dio paso a propuestas de rupturas, que constituyeron concretamente las llamadas vanguardias que se producirán en los años siguientes. Esta fecha marcó el fin de la hegemonía del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió por otros años, pero es el momento en que se evidencia el empuje renovador primero dentro del propio Modernismo para remozarlo, y luego, en su radicalización para configurar la Vanguardia, capítulo siguiente de estos cambios propiamente tales.

En términos del Modernismo se consideró a la revista *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) como el “enlace entre la cultura venezolana y la universal” (Carrera, 2001, p.108). De esta revista,

fundamentalmente, surgiría la primera generación de autores modernistas, entre los que se encuentran, entre otros, los siguientes dramaturgos: Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro César Dominici y Julio Planchart. La relevancia de esta revista para el teatro venezolano deviene de la expresión “teatro modernista” que presentara Alba Lía Barrios (1997, p. 60) para denominar a aquellas obras que fueron publicadas en ella y que se emparentarían con el Modernismo, lo cual no sólo crearía un nuevo espacio para el teatro, sino que podría explicar en mejor forma muchas de estas propuestas surgidas durante la primera década del siglo XX. 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).

El rosal fue denominada por su autor cuento en diálogo y publicada en la revista *El Cojo ilustrado* (1892-1915) en 1910. Desde sus comienzos, se percibe en esta breve obra esa atmósfera modernista que describe un ambiente natural, en este caso, un campo no identificado y su texto se completa con imágenes y metáforas sensitivas para el lector, en donde se realiza un encuentro romántico no exento de intriga, “anoche no podía venir llovió mucho. Rodaban unas piedras montaña abajo... muy grandes, muy grandes. Sonaban mucho” (p. 45) o bien, más adelante, “Luis Santiago se acerca al rosal, ambos delante del rosal florido, ambos hermosos, son frescas flores de juventud. El sol declinante de la montaña alumbra con su rayo sesgo, filtrándose por entre loas hojas del árbol, aquellas dos primaveras: los dos jóvenes y la rosa” (p. 46).

En efecto, el texto muestra una sencilla relación amorosa entre dos primos, Fidelia y Luis Santiago, a la que se opone tenazmente el padre de ella, Pedro. Es el día que cumple 18 años Fidelia. Su primo le trae un regalo que encargó su padre y otro que él mismo le trae. Pero Fidelia también le ha preparado una sorpresa a Luis Santiago.y, antes de abrir sus propios obsequios, insiste en llevarle a ver el rosal que ella ha cultivado y que ya tiene dos rosas florecidas, una aún en el rosal y otra que ella la ha colocado en la cabeza de su cabra favorita, blanca. Al irse Fidelia, se produce el conflicto entre ambos hombres, Pedro se opone a que su primo se case con su hija, en una escena que respira enojo, celos y nostalgia al ver que perdería a su hija, que tanto le recuerda también a su querida esposa blanca, quien se desposara con él, de origen indígena. Fruto de este desencuentro, Pedro pelea violentamente con Luis Santiago hasta asfixiarlo, éste cae al suelo y queda tendido. Fidelia, finalmente se entera de esta violenta disputa y, en un final ambiguo, sostiene a su amado entre sus brazos y lo besa, momento en que el autor acota “cuando se levanta tiene una mancha de sangre en la boca, otra rosa (p. 47).

Las rosas rojas simbolizan el amor de los jóvenes y éste árbol es para ellos la gran prueba del amor, de fidelidad y de su hechizo. La cabra de Fidelia y el vestido, por otra parte, ambos blancos, son los referentes del padre, son sus recuerdos de su esposa y sugieren el temor de Pedro de perderla para siempre, si él también amaba las rosas, ya perdió la blanca y ahora perdería la roja, por eso lucha para tenerla a su lado, fuera de sus sentidos, “ella, la blanca, fue mía. Vestía ese color. La blanca, tu madre, me quiso a mí, al indio” (p. 45). Este juego de elementos emocionales tiene su vinculación con la naturaleza, en su más amplio sentido. El que pierde el miedo será Luis Santiago, quien enfrenta

a esta imágen de Pedro y declara su amor por Fidelia, entre el sonido de piedras, “¡yo no le tengo miedo a las piedras que ruedan por la montaña! He de hablar con usted antes que con ella” (p. 46).

Este es el microcosmos que diseña Planchart, con imágenes y metáforas poéticas, modernistas, que se disfrutaban tal vez más en la lectura que en una puesta en escena, además el autor desliza un tema casi ausente en la obra y en el teatro de su tiempo, como es el de las razas, dado en la unión entre el indio Pedro y su esposa blanca, lo cual incorpora una vertiente nacional de la propia realidad.

La república de Caín, fue titulada “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 alegóricos, y escenarios casi bíblicos. Sus principales personajes son Caín, envejecido, quien siempre porta un garrote; Essau, 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 Essau, “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 Essaú 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 Essaú, “a nuestro pueblo lo conozco bien,/ lo doma el miedo con facilidad,/ y, luego de domado, es manejable,/ con la promesa y con el gesto afable” (pp. 3738). En el pueblo habrá elecciones para nombrar magistrado muy pronto y hacia eso se dirigen sus intenciones. Si Caín es elegido magistrado, Essaú será su secretario. En su camino encuentran a un indio enfermo de fiebre y aquí se produce la primera estafa, Essaú inventa que tiene una medicina para la fiebre, es un secreto, toma una miga de pan que la moja con aguardiente y prepara una píldora, a la vez que en ritual reza oraciones para curar enfermos. 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 Essaú 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 Essaú será su secretario. La escena es en una plaza pública, cercada por alambres, en medio de la cual hay un pedestal de una estatua que se erigirá para el héroe de las Islas Mermadas. Las calles adyacentes están empedradas, son pantanosas y llenas de basura. La elección intentaba buscaba reelegir 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 Essaú 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.
Essaú yo me llamo y a serviros
Estoy dispuesto en todo y para todo.
El programa es cualquiera: se deciros,
Que el tesoro será, por vario modo,
de la gente de más necesidad;

y más libre que el mismo pensamiento
de su expresión será su libertad. (p.109)

La multitud aplaude hasta 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 Essaú, 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 Essaú 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:

Estamión: El artista es ocioso, no trabaja/

y tiene que vivir de los demás.

De mi no vivirán, os lo aseguro.

Los deben expulsar de este país.

El arriero: Yo nunca le daré nada aun artista y

si es literato, mucho menos.

Ortiz: El más perverso de los animales

Es el hombre, sin duda; y su

especie peor, el literato.

Hallack: No ha habido aún, en Paguachi famoso,

Ni un individuo que pretenda ser poeta,

por fortuna.

Caifás: A un pueblo le conviene, El grave

hombre de ciencia: Sesudo

historiador, médico insigne;

Sociólogo, abogado; matemático.

... ..

Caín: Esos hombres de ciencia no me gustan.

Essaú: El país está mal por los doctores.

Caín: Esa cosa que llaman cultura

Es de lo más inútil en un pueblo.

Essaú: ¿Qué gana un pueblo con saber?

Cortesanos: Nada, qué va a ganar.

(pp.134-135)

De esta forma, Caín se va adueñando de todas las actividades productivas, del ganado para enriquecerse, sin importarle 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 sus 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

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

Bilbao, Alicia (1989). "El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización". Suplemento Cultural de Últimas Noticias, 26 de febrero, pp. 4-5.

Carrera, Liduvina (2001), "La estética modernista en la dramaturgia de *El Cojo Ilustrado*". *Boletín Universitario de Letras* (CILL, UCAB). No. 6, pp.105-139.

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.

Grases, Pedro (1972). "Julio Planchart", en: J. Planchart (1972). *Temas críticos*. Caracas. Presidencia de la República, pp. 9-29.

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.

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.

Planchart, Julio (1910). "El rosal de Fidelia". *El Cojo ilustrado* No. 434, del 15-01-1919, pp. 45-47.

----- (1936). *La República de Caín* (1913-1915). Comedia. Caracas, Ed. Elite.

----- (1944). "Jesús Semprúm". *Revista Nacional de Cultura*. No. 47, p.23 (Nota No. 17).

----- (1972). *Temas críticos*. Caracas, Presidencia de la República.

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.

RENGIFO, CÉSAR (1915-1980)

Orlando Rodríguez B.

INTRODUCCIÓN

Dramaturgo, pintor, profesor y periodista, nació en Caracas el 14 de mayo, hijo de Ángel María Rengifo, repartidor de pan muerto al séptimo mes de embarazo de su esposa, Felicitas Cadena, costurera, quien muere cuando el niño tenía diez años de edad. Rengifo es adoptado por Ascensión Delgado y Mariano Rovaina. En 1930 ingresa a la Academia de Bellas Artes de Caracas, en donde estudia dibujo, pintura y escultura. En 1936 a perfeccionarse en la Facultad de Artes Plásticas y Artes Aplicadas en la Universidad de Chile, cuyo ambiente parisino lo hace buscar en 1937 otra opción en México, estudiando arte mural y técnicas de mosaico. Aquí publica su libro de poemas *Ala y alba*, motivado por la idea de que, a través de un lenguaje poético, el teatro podría ser más trascendente. Previamente, en 1931, ya había escrito algunas obras de teatro infantil que no se conservan.

Al regresar a Caracas, comienza a escribir teatro. 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 pictórica también siguió esta misma orientación, en 1938 presenta su primera exposición de pintura en el Club Caracas. Parte de pintura 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.

Su obra, 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-. Su obra dramática

puede ser ordenada siguiendo sus propias orientaciones –aun con discrepancias y diferentes interpretaciones-, en un primer grupo de naturaleza histórica, entre las que se encuentran: *Curayú o El Vencedor* (1945); *Oscéneba* (1957); *Apacuana y Cuaricurián* (1975), cuyo centro temático será la etapa de la Conquista. Igualmente, se pueden mencionar *Soga de Niebla* (1954); *Joaquina Sánchez*, su primera obra estrenada, bajo la dirección de Francisco Pettrone en 1952, y *19 de Abril* (1959) cuyo tema son las guerras pre-independentistas. La Independencia propiamente dicha surge en obras como *Manuelote* (1950), *María Rosario Navas* (1964); *Esa espiga sembrada en Carabobo* (1971); *Un Tal Ezequiel Zamora* (1956, producida en 1983); *Los Hombres de los Cantos Amargos* (1957, producida en 1967) y *Lo Que Dejó la Tempestad* (1957, producida en 1961 y 1985). Esta parte de su obra se relaciona exclusivamente con la historia del país y es la 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. Sin embargo, su teatro también cubre otros temas igualmente relevantes como el petróleo, expuesto en obras como *Yuma* (1940), *En mayo florecen los Apamates* (1943), *Las mariposas de la oscuridad* (1951), *El vendaval amarillo* (1954), *Las torres y el viento* (1956); *El raudal de los muertos cansados* (1969), así como también en obras que el autor denominó "producto de las consecuencias del petróleo", entre las que se cuentan *Buenaventura Chatarra* (1960), *Una medalla para las conejitas* (1966); y *La Fiesta de los Moribundos* (1966). Finalmente, queda un tercer grupo que se relacionan con la marginalidad y otros temas diversos de su interés, como el del golpe de estado en Chile en 1973, entre las que figuran obras como *Harapos de esta noche* (1945), *La sonata del Alba* (1954), *Un Fausto anda por la Avenida* y *Volcanes sobre el Mapocho* (1979).

LA HISTORIA DE LA ESPERANZA EN LA OBRA DE RENGIFO.

Alguien decía que la historia debería enseñarse a través de las obras de teatro. Allí el tiempo se humaniza y los héroes son los hombres de todos los días, siendo las fechas cifras frías para marcar

hitos, que al igual que los nombres no es imprescindible memorizar. Es como la otra historia de la humanidad. Gran parte del teatro de Rengifo pareciera corresponder, sin proponérselo, a esas ideas.

Seres vivos, casi anónimos, permiten acercarse a la geografía y pasado de Venezuela, en un viaje desde la Is1a de Cubagua en 1543 hasta el casi inmediato 1980, fecha en que el extraordinario humanista desapareciera. Pero, la historia descrita por Rengifo resulta como en el decir de Miguel León Portilla y de Miguel Ángel Asturias, expresada en el "lenguaje de los vencidos". En otras palabras, asumiendo el bando de los perseguidos, reprimidos, esclavizados, el bando de los que construyen el mundo y lo hacen caminar, con esas manos creadoras que han moldeado nuestra América a piedra y cincel, trazando caminos, levantando pirámides o fortalezas como Macchu Picchu, dejando uno de los testimonios más bellos y menos conocidos en este transitar de siglos por la especie humana. En ese bando estuvo Rengifo. Pero su teatro, como la totalidad de su vasta y variada obra, está marcado por un signo esperanzador. Cubagua desapareció por causas telúricas, sus nativos esclavizados para la búsqueda de perlas, pero a través de la trama ubicada en la Nueva Cádiz como la llamara el conquistador, la rebeldía, el rechazo al invasor y la acción libertaria, están presente en *Osceneba*, título que significa amor en lengua caribe.

Desde esa obra, la trayectoria dramática del autor inicia un largo desarrollo de caminos, como un prolongado desfiladero abierto entre Cerros, cruzando siglos, hasta instalarse en nuestros días: *Curayú o El vencedor*, *Apacuana*, y *Curiacurán*, cierran el ciclo del siglo XVI, centuria de exterminio de los naturales, de aventuras alemanas asolando el occidente del país, de incesante búsqueda desesperada de El dorado. Siglo de afirmación hispana y de negación para el hombre de estas latitudes. El dramaturgo, en aguda pincelada, fija imágenes y angustias del indígena sojuzgado:

PIACHE.-(CON DRAMÁTICA EXALTACION). No... ¡Nunca moriremos... Oíganlo bien, no desaparecerá nuestro pueblo porque no hemos sido vencidos... Su sangre prevalecerá. . . Ese que llora llegado por

los misteriosos senderos de la tierra, trae la simiente de la venganza y él, él será el vencedor!(Escena final de Curayú).

La larga noche colonial abarcó siglos. Pero el amanecer se fue insinuando desde mediados del siglo XVIII, agudizándose en la última etapa de ese período. Juan Francisco de León enfrentando a la Compañía Guipuzcoana, Tupac Amaru, los comuneros, los tres Antonios, en fin, el despertar de América entre represiones y ajusticiamientos, enrumbó la historia hacia la emancipación política. El dramaturgo y el poeta se aunaron para recorrer los años duros ubicados entre 1780 y 1825: *Soga de niebla*, *Joaquina Sánchez*, *Manuelote*, *María Rosario Nava*, *Un hombre llamado el mapa o El mapa de Barinas* (inconclusa), *Esa espiga sembrada en Carabobo* y *¿Quién se robo esa batalla?*, testimonian dramáticamente esos años de transición entre una realidad en crisis y la nueva época.

Los protagonistas de estas obras son seres extraídos de la crónica diaria: esclavos, soldados, madres, esposas, en una palabra, pueblo convertido en héroe, al enfrentar decidida y creativamente las circunstancias adversas. De estas obras sobre el pasado, el escritor ha prescindido de figuras estatuarias o de héroes convencionales. Es el pueblo escribiendo directamente la historia con su acción. Cotizas, ruinas, cabalgaduras, fusiles y esperanzas. Sudor y pólvora en los caminos de tierra:

MANUELOTE: (HABLA CON LENTITUD Y GRAVEDAD) ¡Debe haber algo por lo cual mueren y se sacrifican tantos! (PAUSA) ¡Debe ser algo grande! (ABRE LA PUERTA. PERO SIEMPRE MIRANDO LA ESTANCIA). ¡Me iré a esa guerra! ¡Quizás haya un puesto para .mi junto a esa gente que manda Bolívar!

(SALE, LA PUERTA QUEDA ABIERTA MOVIDA POR EL VIENTO, A LO LEJOS REDOBLA UN TAMBOR Y UNA CORNETA. TOCA ATENCIÓN MIENTRAS CAE EL TELÓN)

(*Manuelote*. Escena final)

La irrupción de las ideas liberales, la aparición de un líder nato y carismático como Ezequiel Zamora, precipitaron el enfrentamiento entre viejas y nuevas concepciones ideológicas, políticas y económicas. César Contaba que un cuñado de Zamora mantenía correspondencia con Carlos Marx, y

que ello hizo factible las posiciones más avanzadas del dirigente liberal. La Guerra Federal dividió al país y al proceso histórico. Cinco años de violencia y destrucción dejaron una secuela de mayores

libertades y amplitudes. El siglo XIX cambió su rumbo después de este conflicto, cuyas consecuencias aún no han encontrado el análisis detenido y profundo que un suceso de esta magnitud significó para una nación joven como Venezuela.

El dramaturgo en su "Mural de la Guerra Federal", título de la trilogía integrada por *Un tal Ezequiel Zamora*, *Los hombres de los cantos amargo*, y *Lo que dejó la tempestad*, realizó una radiografía acuciosa de los hechos que sacudieron durante un quinquenio a la nación. Allí, los campesinos que viven una realidad casi feudal, abandonan sus ranchos para engrosar las filas de Zamora, de quien solamente han oído hablar, pero presienten que tras su lucha está un porvenir mejor para las grandes mayorías "humilladas y ofendidas", Zamora no aparece en la obra, pero se convierte en la valiosa creación de Rengifo, en un protagonista referencial.

En la segunda obra mencionada, primera de la trilogía, aparece una nueva e inteligente interpretación de la liberación de los esclavos bajo Monagas, en 1854. El hábil negocio que esa aparente medida progresista significó para la oligarquía retardataria y las falsas ilusiones creadas en quienes aspiraban a una libertad definitiva. Es una de las primas obras nacionales, en donde la etnia original de África encuentra un tratamiento adecuado y destacado. Y en el último texto, la muerte insólita y absurda del jefe revolucionario, con la frustración consiguiente de sus seguidores, deja sin embargo, en la voz de ese personaje oscilante entre la enajenación y la visión futura iluminada, que es Brusca, la esperanza que ha de llegar con el retorno de Zamora, quien siempre concita los anhelos del pueblo postergado:

Brusca: ¡Yo les digo que sólo está dormido! ¡Lo digo y lo diré porque es lo cierto!
¿Lo oyes? ¡Bastará que lo pongan en su potro y resuene su clarín alto y violento
para que toda su pasión despierte y sobre la llanura vuelva el fuego! ¡Hay que
cargarlo! ¡Arriba! ¡Vamos! (LOS MUCHACHOS TOMAN A ZAMORA EN PESO Y LO
CARGAN SOBRE SUS HOMBROS). Mucho les pesará, es un gran árbol con pájaros,

raíces, tempestades... ¡Yo los ayudaré con mi esqueleto! ¡A la sabana!
¡Vamos!! Donde miles de brazos nos esperan! (GRITANDO HACIA FUERA MIENTRAS
LOS JÓVENES AVANZAN CON ZAMORA EN PESO) ¡Oigan!
¡Oigan todos! ¡Alcen en alto las banderas! Que redoble un tambor y traigan por la
brida un potro de pólvora y tormenta, porque Ezequiel Zamora ya despierta...

(GRITA AFUERA) ¡Y que venga el coro de los vientos! ¡Y el de la madrugada
enrojecida! ¡Porque ya mi Ezequiel va con el pueblo y hay una tempestad por los
caminos! (SALE AFUERA DE ESCENA. LEJOS ÓYESE IN CRESCENDO EL RUMOR DE LA
CANCIÓN CORAL. TODA LA LUZ VA DECLINANDO. EN EL FONDO SE ILUMINA EL
GRUPO DEL PRÓLOGO EN TORNO A LA TUMBA DE BRUSCA CON SU CAMARILLA.
TODOS SE SANTIGUAN EN SILENCIO. LEJOS, COMO UN ECO, ÓYESE LA VOZ DE
BRUSCA).

VOZ DE BRUSCA. (LEJOS) ¡Zamora! ¡Ezequiel Zamora! ¡Ya en mis manos
está tu llamarada! (TODOS LOS EL GRUPO VUELVEN LOS ROSTROS HACIA
LA VOZ MIENTRAS CAE EL TELÓN).

(Lo que dejó la tempestad. Escena final).

El caudillaje, las luchas por el poder, las exacciones territoriales a manos de grandes potencias marcan el tránsito histórico venezolano de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX. El pago de compromisos económicos es exigido con bloqueo de puertos y bombardeo de zonas costeras. Cipriano Castro lanza su condena contra los atropellos de las naciones europeas en territorio nacional. Luego vendrá la larga noche de Gómez y la entrega de las riquezas naturales a nuevas naciones enriquecidas. En 1914 estalla el gran pozo petrolero Zumaque I. Es el comienzo de la gran riqueza del oro negro que transformará, deformará y envilecerá a grandes sectores o, al menos, a los sectores que han usufructado del poder.

LAS OBRAS SOBRE EL PETRÓLEO.

La Venezuela agraria, conservadora y tradicional en sus costumbres hasta las primeras décadas del siglo XX, experimentó un cambio radical al incorporarse la explotación del petróleo en el proceso económico. Prácticamente todo cambió. Hábitos, comportamientos, gestos, actitudes, conductas. El estallido del pozo Zumaque I marca un año crucial en la historia del mundo y de América Latina (inicio de la Primera Guerra Mundial e inauguración del Canal de Panamá), trajo por consecuencia, visiones diferentes de la realidad y situaciones cuyos resultados aún se viven o padecen en la actualidad.

La llamada "cultura del petróleo", derivada de aquello, transformó el esfuerzo y la constancia en el facilismo, se trató de mal imitar, no los valores de la cultura norteamericana sino la subcultura de ese país. La avidez por los bienes materiales, la búsqueda del status a cualquier precio (hoy la corrupción y el narcotráfico son sus mejores vehículos), reemplazaron la modestia, la sencillez y la conducta provinciana de esas décadas iniciales. Sin caer en simplismos, el petróleo marcó el "antes" y el "después". El negocio petrolero destruyó la agricultura. Las tierras fueron adquiridas por las compañías a precio miserable. Fueron exterminados indígenas. Abogados inescrupulosos ampararon el despojo de grandes extensiones, como el engaño para traspasar esas tierras a los intereses foráneos. La necesidad de materias primas y de productos agrícolas impulsó el desarrollo de las transnacionales, creando imperios monstruosos en la propiedad de la tierra como el de la United Fruit, con capacidad para instalar o derribar gobiernos, e impulsar masacres de trabajadores. Recuérdese la matanza en las bananeras colombianas de Santa Marta en 1928 o la caída del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala en 1954.

Por otra parte, el petróleo extraído de Venezuela, sin pago o con cantidades ínfimas para el estado, regresaba en forma refinada en la gasolina que debía consumir el transporte automotor. Para ello había que importar vehículos y construir carreteras. El ferrocarril, por lógica para estos objetivos, estaba de más. La red ferrocarrilera fue desapareciendo y surgieron innumerables vías para cobijar el creciente número de automóviles, camiones y otros, que iban reemplazando las viejas líneas férreas. Años demoró el estado hasta impulsar la cancelación de compensaciones tributarias a compañías que iban consumiendo con mayor avidez cada día la riqueza del oro negro. Y la nacionalización ya se ubica en un período muy reciente.

El petróleo cambió la historia y la conciencia nacional. Irrumpió el nuevo riquismo. Se terminó por importar hasta las papas fritas, desangrando un país que ha tenido y tiene las mayores condiciones potenciales de América Latina que le permitieran abandonar el subdesarrollo.

Los lugares donde se asentaron las oficinas y residencias de los ejecutivos extranjeros y yanaconas nacionales, se convirtieron en estados dentro del estado. La discriminación racial se intensificó en esos lugares rechazando a negros e indígenas. Los pagos a los trabajadores eran misérrimos y no existían prestaciones sociales. Desgracias como la de Lagunillas a fines de la década del treinta, no produjo la más mínima retribución económica para los familiares de las víctimas, sino el desalojo para las esposas e hijos de los obreros desaparecidos. En fin, la historia del petróleo como la de otras riquezas en América Latina, además del latrocinio, es una de las más siniestras en el transcurrir del proceso de nuestros pueblos. Si un país como México, en 1938, con Lázaro Cárdenas a la cabeza, se atrevió a dar el paso de la nacionalización, con altísimo costo de presiones y amenazas, impensable entonces para Venezuela, en el nuestro se tardó años para formar conciencia al respecto.

Hoy, pese a los intentos de diversificación en la economía, el petróleo sigue determinando presente y futuro del país. Cabe entonces la pregunta: si la dramaturgia a lo largo de la historia ha sido la gran testigo de su tiempo, dónde quedó registrado el impacto que ha significado. En su pintura y en sus obras dramáticas registró, entre otras realidades, los avatares de los trabajadores del petróleo, o los campesinos desplazados hacia esa industria, inició en la escasa creación dramática con ese tema, el enfoque crítico sobre la riqueza que cambió el transcurrir nacional.

En su casi medio centenar de obras dramáticas que conforman su producción, cuatro de ellas abordan la realidad petrolera. Y lo hace desde ese 1914 ya mencionado, hasta 1980, aún cuando la obra que habla imaginariamente de ese 1980 fuera escrita en 1969. Por lo demás, de cierta forma, el ubicar el término de ese texto hacia el ochenta, resulta premonitorio por ser el año en que el dramaturgo y pintor desapareciera comenzando el mes de noviembre.

Las cuatro obras que integran esta tetralogía son: *Las mariposas de la oscuridad* (1951-1956), *El vendaval amarillo* (1952), *El raudal de los muertos cansados* (1969) y *Las torres y el viento* (1969).

Las fechas corresponden a sus escrituras, por cuanto los estrenos fueron realizados con posterioridad, muchos años después. Incluso, la primera de ellas fue estrenada en 1980, casi un mes después de su muerte. Alcanzó a ver algunos ensayos. En cuanto a ediciones, el autor vio publicada *El vendaval amarillo*, por la Universidad Central de Venezuela en 1967; *Las torres y el viento*, en una antología

realizada por Carlos Miguel Suárez Radillo, editada en España en 1971, como trilogía; las obras ubicadas en los lugares segundo, tercero y cuarto, junto a la trilogía del "Mural de la Guerra Federal", y *Lo que dejó la tempestad*, en edición de la Casa de las Américas de Cuba y estudios breves de Francisco Garzón Céspedes, en 1977. *Las mariposas de la oscuridad* editada por CONSUCRE en 1981. Y, en los meses finales de 1989, en edición de la Universidad de los Andes, nueve años después de su muerte, aparecieron sus obras casi completas, seis tomos, cuatro de ellos con el total de su producción dramática, y dos con selección de poemas y ensayos.

El despojo de las tierras

Las mariposas de la oscuridad está ambientada en una hacienda improductiva de la zona central de Venezuela y transcurre entre 1927 y 1935, años finales de la dictadura de Gómez y muerte de éste, aún cuando no hace alusiones a la situación política. En la obra, las tierras abandonadas y sin explotar, su venta a compañías extranjeras y el consiguiente desalojo del campesinado, entronca esta temática con otras anteriores o paralelas en la dramaturgia latinoamericana, que abordan la tragedia del campo desde comienzos de siglo. Señala el autor el drama de la juventud sin perspectivas. Yuro, el protagonista joven, lo expresa en el primero de los tres actos de este texto: "... no tengo trabajo, por aquí nadie cultiva. Su padre tiene abandonada esta gran hacienda, mi familia está mal, debe producir. Adolfo, un amigo que tengo en el pueblo, me está haciendo diligencias a ver si consigo trabajo en un campo petrolero, por oriente, o me arriendan unas vegas hacia la costa para que yo las cultive. Se algo de agricultura y me gusta la tierra". La segunda opción no se produce. Al comenzar el último acto y en diálogo con la joven protagonista femenina, Flora, expresa Yuro: "¡Sí! Estuve en el pueblo; Adolfo

consiguió con un camionero amigo que me lleve a Monagas, trabajaré en un nuevo campo petrolero. ¡Me iré esta noche!".

La realidad agraria es enfocada a través de distintos ambientes y de individualidades claramente definidas. Pero, no contento con ello, Rengifo, junto con diseccionar ese medio, inmerso

en una realidad aparentemente sin futuro, muestra la herencia de una explotación semi feudal, la ignorancia respaldada por creencias y supersticiones que desencadenarán el final trágico. Los extremos sociales, la miseria creciente, enfermedades, en fin, toda la gama de calamidades que azotaron el campo, desplazado por las utopías y los engaños del petróleo.

Como se señala por este investigador en un fragmento del prólogo para la primera edición de este drama, "si en su pintura, los campesinos macilentos, flacos, encorvados y envejecidos, aparecen caminando en la búsqueda de algo, un lugar o un sitio donde poder encontrar trabajo o vivienda, acompañados de perros famélicos, bajo cielos aplastantes y con horizontes infinitos, en su teatro y en esta obra en particular, la realidad casi estática de un medio en descomposición, le sirve para bosquejar una tipología propia del mundo agrario, donde la mujer debe, enfrentar y asumir las obligaciones y responsabilidades que una sociedad machista le impone. El alcoholismo, como la evasión de la realidad dramática que se vive; el desamparo del campesino, sujeto a las arbitrariedades del dueño de la tierra". Los pasos de Yuro se pierden en su afán de buscar horizontes. Las mariposas que acompañaban en el crepúsculo a los trabajadores que salían del campo petrolero para ir hacia el descanso en el campamento, dando origen al título de la obra, se convierten en símbolos casi agoreros. Este texto marca la transición entre la vida agraria en pleno deterioro, imagen desvaída de un pasado, y el advenimiento ilusorio de la riqueza fácil y extractiva.

A pesar de esta fuerte relación entre esta obra y el tema petrolero, Rengifo fijó el tema en la trilogía que a su juicio lo abarcaba de manera amplia y es lo que se publica en esta edición de Monte

Ávila. Sin embargo y, respetando la posición del autor se insiste en que *Las mariposas de la oscuridad* es el texto que da comienzo al enfoque del dramaturgo.

La tragedia de Lagunillas

El vendaval amarillo se desarrolla "en un lugar del Estado Zulia, durante los años 1938-1939" y es un drama en tres actos. Un hecho real, el incendio accidental de las aguas contaminadas de petróleo en

Lagunillas, le sirve de base para mostrar el mundo agotado de los campesinos que deben iniciar un periplo por los campos petroleros para sobrevivir, y donde parte de ellos encuentra la muerte en la tragedia. La pieza se convierte como en la continuación de la anterior, aun cuando personajes y años han cambiado. Los une la situación similar vivida en el campo, las tierras inexplotadas, la absorción de ellas por las compañías petroleras .de diferentes nacionalidades pero ambiciones comunes, la falsa ilusión de la riqueza negra y la frustración final de los protagonistas que no encuentran la muerte en el lugar.

En parte de la tetralogía de Rengifo, el tratamiento es casi cinematográfico y, además, con una visión pictórica, propia de este artista multifacético. Las escenas se suceden con rapidez y las ambientaciones se alternan con eficaz teatralidad. De pronto como en las dos últimas obras del conjunto, la sucesión dinámica de las escenas ofrecen las características de las imágenes fílmicas.

El vendaval cierra la relación campo - petróleo. Con la variante del campo que va convirtiéndose en región árida por la explotación petrolera y el abandono de los cultivos, para dar paso a la emigración hacia el pueblo creado artificialmente y donde la muerte a través del gran incendio terminará con el grueso de los habitantes. (Las noticias del incendio de Lagunillas hablaron de más de trescientos muertos).

Como la mayor parte de sus obras, Rengifo, junto con plasmar la recreación ambiental que conoció tan directamente por su incansable recorrido a lo largo y ancho de Venezuela, voluntaria y

forzadamente (sufrió relegaciones y destierros, a comienzos del gobierno de López Contreras), penetró en la sordidez de las lacras sociales y en el medio psicológico, ahondando en sus personajes. Porque el petróleo, además del desarraigo de los campesinos y de la destrucción del campo, trajo otras calamidades, crecimiento de bares y prostitución en los pueblos nuevos, corrupción, falsas ilusiones en la vida cotidiana. Destrucción de parejas, desintegración familiar, imposición de costumbres foráneas, en fin, toda una gama de efectos negativos que fueron acumulando y creciendo

en el tiempo. Todo ello aparece recogido y recreado en la pluma de Rengifo. Porque no es la visión fría de la historia tradicional, sino la imagen humana de un proceso y trayectoria cuyos coletazos están presentes.

La deshumanización de las compañías

El raudal de los muertos cansados puede considerarse como un drama teatral y guión cinematográfico al mismo tiempo. La dinámica de su desarrollo, el juego vertiginoso de las imágenes, sirven al autor para ofrecer un verdadero caleidoscopio de la realidad testimoniada en su creación. En un acto largo, con múltiples escenas, desfilan ejecutivos norteamericanos de una importante empresa y la acción sucede en un campo petrolero en la zona oriente de Venezuela. Están, además, dirigentes obreros, esposa de ejecutivo, parientes de víctimas de accidentes de trabajo, operarios, etc. Como un mosaico humano de quienes participan en las actividades de esta industria.

La obra ofrece como tema central, la irresponsabilidad de las compañías frente a los accidentes del trabajo, tratando de eludir compensaciones mínimas materiales u otorgando cantidades miserables. Se entrevera el mundo íntimo de los ejecutivos, su desprecio por la realidad y los habitantes del país, su actitud discriminatoria y sus aspiraciones para continuar carrera en ascenso en las oficinas centrales en los Estados Unidos. Sus rivalidades, zancadillas y negociados, como telón de fondo de empresas deshumanizadas y amparadas por autoridades regionales. La compra de la prensa y otros medios para silenciar responsabilidades, como la penetración en las organizaciones de

los trabajadores para dividirlos y hacer fracasar movimientos reivindicativos, desfilan a lo largo de este torbellino, realizado magistralmente como síntesis por el autor. Tal vez es la obra sobre el petróleo menos conocida y representada, pero con potenciales posibilidades para el cine.

Pero, habría que agregar que el dramaturgo, receptivo ante las transformaciones del teatro moderno y por algo es considerado el "padre del teatro venezolano actual", supo combinar la

realidad con el mundo onírico, creando dos microcosmos, separados en sus ámbitos pero interrelacionados.

El juego con el tiempo

Las torres y el viento cierra la tetralogía. El autor probó otros títulos como *El viento sobre las torres* o *Solo el viento brama en las torres*, cuando empezó a imaginar este texto. Dentro del panorama del teatro latinoamericano de las últimas tres décadas del XX, esta obra ocupa un lugar relevante. Contenido y estructura conforman un todo complejo y apasionante. Ha sido versionada en guión cinematográfico, pero razones económicas han retrasado hasta hoy su filmación.

El autor juega con el tiempo entre 1914, fecha clave ya indicada y 1980. Pero no es un transcurrir lineal, sino simultáneo. Los personajes Marta y Luciana, Viajero y Forastero, deben ser interpretados por la misma actriz y el mismo actor. Las alucinaciones se entrelazan con el mundo real. Pasado y presente conviven sin cambios violentos. La obra se convierte como en el resumen de la historia venezolana de setenta años en el siglo XX. Petróleo, guerrillas, exterminio de indígenas, penetración acelerada del capital extranjero, subsistencia de tradiciones y costumbres ya anacrónicas, con visiones de la actualidad, juegan con tratamiento maestro. Y como una constante, Rengifo deja la voz del pueblo en un personaje femenino complejo, la Mendiga en este caso, y el porvenir en las manos de una juventud luchadora, que no tiene intereses mezquinos que defender.

Un prólogo y dos actores sirven de estructura externa a este texto.

La proliferación de guerrillas y el estallido de violencia que convulsionaron a Venezuela en la década del ochenta, tiene en Rengifo uno de los primeros autores que abordó tan espinoso tema. Antes lo había sido en relación a la dictadura de Gómez (*¿Por qué canta el pueblo?*, 1938) y a la Guerra Federal (el "Mural de la Guerra Federal", trilogía). Sobre la invasión norteamericana en Santa Domingo en 1965 ("Una Medalla para las Conejitas"), sobre el golpe militar en Chile (*Volcanes sobre el Mapocho*) y muchos otros casos.

En esta obra, junto con la extraordinaria calidad dramática obtenida, Rengifo combina con gran acierto distintos estilos, obteniendo un todo armónico y coherente. El juego del tiempo, la inserción de figuras imaginarias simbólicas, el realismo dominante como en la casi totalidad de sus obras, se entrelaza con efectos expresionistas que contribuyen a crear una atmósfera alucinante y casi fantasmagórica por momentos. "La acción transcurre en una región selvática, cercana a Mene Grande, Estado Zulia", centro de la explotación petrolera nacional. Realidad y mundo onírico, imágenes de fantasía, visión grotesca de una utopía irrealizada. El sacrificio de una generación joven en la lucha por un porvenir de mayores perspectivas, todo se une en la historia apasionante de sus personajes femeninos y masculinos. La presencia de la Mendiga, conciencia popular, equivalente a La Brusca de *Lo que dejó la tempestad*. Y ese testimonio de terrible frustración entre lo que se esperaba de la nueva y fácil riqueza petrolera y lo que resultó. Pueblos creados artificialmente. Luego abandonados. Torres mohosas cubriéndose de maleza. El viento implacable sobre ellas. Mechurrios apagados y balancines yertos, testimonios de una época perdida en el tiempo.

Por otra parte, Rengifo el pintor, como en la totalidad de las ambientaciones de sus obras, mediante la luz y sus efectos, el uso del color que era uno de sus fuertes en su creación plástica, conforma ambientes y atmósferas de una impactante concepción estética.

El uso de proyecciones en amplia gama colorística, en un marco de lluvia y tempestad, produce la irrealidad donde los personajes transitan por el calendario sin precisión ni citas específicas.

Las torres y el viento constituye la síntesis exacta de los efectos que el petróleo produjo para la casi totalidad de los que han habitado y habitan el país desde 1914 hasta fines de siglo. Las esperanzas quebradas de un pueblo que creyó ver en la riqueza emergente la panacea para sus apetencias. Y que convirtió a lugares como Cabimas, uno de los núcleos de las mayores riquezas, en un sector desasistido y miserable. Rengifo reflejó la realidad de esas mayorías. Por supuesto, compañías y socios o cómplices nacionales que han aprovechado de esta explotación, aparecen como caricaturas

grotescas, enmascaradas, personajes símbolos de los padecimientos de los millones de seres humanos, víctimas de empresarios, aventureros y corruptos. De alguna manera, este drama resume el recorrido venezolano de esa centuria. Y es la rúbrica precisa que cierra el enfoque agudo y punzante de un dramaturgo y pintor cuya receptividad, sensibilidad e imaginación, permitieron dejar este valioso testimonio estético y crítico de un período crucial en el tránsito histórico.

Posteriormente, algunos tibios ensayos dramáticos han aludido a la realidad petrolera, sumándose a la obra de Rengifo. Pero, el carácter determinante de la irrupción del petróleo en la vida nacional, como otros temas acuciantes (la guerrilla de los sesenta, la frustración de la juventud, etc.) no han tenido la cantidad de autores que los reflejen, y la mayor parte de ellos se debaten en temáticas menores o en situaciones individuales irrelevantes. Por todo ello, la presencia Rengifo en esta reescritura de la historia, con visión renovada y moderna, profunda en su análisis, y basada en personajes de gran humanidad, dejan un dramaturgo y su obra para todos los tiempos.

LAS OBRAS SOBRE LAS CONSECUENCIAS DEL PETRÓLEO.

No satisfecho aún con los múltiples momentos tomados de la trayectoria histórica nacional, Rengifo abordó hechos inmediatos del acontecer Latinoamericano, expresión además, de sus reiteradas

manifestaciones solidarias que en todos los planos concretó hacia los explotados y perseguidos de todas las latitudes. La invasión de los "marines" a la isla de Santo Domingo en 1965, impidiendo el proceso renovador que encabezaba el coronel Caamaño, lo plasmó en la sátira punzante *Una medalla para las conejitas*, obra montada en diversos países y por un elenco dominicano que la llevó fuera de sus fronteras. El golpe militar de Chile en 1973, lo impulsó a escribir pocos meses después del comienzo de la sangrienta dictadura sureña *Volcanes sobre el Mapocho*, texto lacerante, en que el autor reconstruía los antiguos sectores populares, donde había caminado en su lejana estancia allá en

1936. La memoria prodigiosa que poseía le permitió recrear en el tiempo, la atmósfera y el ambiente de sectores que han conservado características propias venciendo el calendario.

La esperanza que define la constante en el enfoque de Rengifo, transita por otras temáticas, por las que el escritor tomaba conciencia de los cambios producidos en las transformaciones de una ciudad de 400 mil habitantes en 1940 a dos millones y fracción un cuarto de siglo después. marginalidad, el cinturón de miseria en los cerros que rodean la gran ciudad, el éxodo del campo a la metrópoli, la erosión de los cerros por las lluvias y la consiguiente tragedia ulterior, afloran en varios de sus textos, escritos entre 1949 y 1979. La pobreza, el desamparo, el desarraigo, la adaptación a la urbe de masas campesinas en búsqueda de mejores condiciones de vida, sus sueños y sus desgracias y la solidaridad, se encuentran en *Harapos de esta noche*, *La sonata del alba* y *El caso de Beltrán Santos*. Otros aspectos de la explotación y del drama social en la gran ciudad o en algunos sectores de ella, aparecen en *Estrellas sobre el crepúsculo*, *La esquina del miedo* y *La trampa de los demonios*,

El enfoque social de Rengifo, característico en gran parte de su obra, lo expresó a través de extraordinarios caracteres femeninos, que al igual que en su pintura, oscilaron entre la lucidez y la enajenación. *La loca del fuego*, en su creación plástica, encuentra su réplica en "La mendiga" de *Las torres y el viento*, o "Brusca" en *Lo que dejó la tempestad*, personajes de enorme vitalidad, a través de los cuales parece hablar la voz popular. Su lenguaje no tiene concesiones y es el vehículo, mediante el

cual el autor hace la crítica de mayor agudeza y penetración. Esta verdad dicha por seres ocultos aparentemente por su anormalidad, la multiplica en su visión caústica de una sociedad en crisis, al plantear *El insólito viaje de los inocentes*, jugando con la imagen de un país manicomio. Implacable en su juicio, no trepidó en fustigar la deshumanización de un mundo o de un sistema, en donde la ganancia material se antepone a cualquier consideración de valores del espíritu. *La fiesta de los moribundos*, sátira contra la compra y venta de cadáveres de una empresa transnacional le sirvió de pretexto para analizar una estructura socio-económica en crisis continua.

Un tema que irrumpe en el teatro contemporáneo de los distintos continentes, encuentra en Rengifo uno de sus primeros cultores. La falta de compromiso, por comodidad y por incapacidad de

asumir una actitud solidaria ante un hecho delictual, es presentada en *La esquina del miedo*, mientras el choque entre la ingenuidad, la inocencia en un mundo en que la corrupción pareciera ser la dominante de una época histórica que marcha a su desaparición, para ser reemplazada por una estructura más justa, surge en *Buenaventura chatarra*, o en *Un fausto anda por la avenida*.

Si la historia y la sociedad angustiaron a Rengifo en la mayor parte de su producción, en todos los campos creativos que abarcara, la problemática individual y psicológica estuvo ausente en su vasta expresión dramática. La soledad, la depresión causada por la carencia de afecto en la edad madura, se advierte en ese hermoso monólogo *Hojas del tiempo*, en donde el mundo interior del personaje femenino se atisba en un texto de alto lirismo, porque no hay que olvidar que Rengifo también fue un probado poeta.

Junto a la esperanza, rectora en su obra teatral, os sueños del hombre, sus ansias de encontrarse con otras realidades y consigo mismo, en un ambiente de muelles y de barcos, fue recreado por el autor en *El otro pasajero*, casi un cuento dramatizado donde la anécdota de alguna manera expresa las ocultas aspiraciones que la mayor parte de los seres humanos lleva en su interior.

La difícil cristalización de los sueños en un mundo hostil y competitivo, en que se entremezclan los anhelos personales y los colectivos, produciendo un nuevo El dorado utópico, pero inserto en su aproximación, en la vegetación lujuriosa amazónica. Leyendas, ansias individuales, el rumor del viento sobre los árboles, montañas casi mágicas o embrujadas, el aullido de las fieras y el canto de las aves entre follajes abigarrados, forman el ambiente de esa búsqueda, abandonando el ruido y la opresión de la ciudad. *Los peregrinos del camino encantado*, título que recuerda una narración infantil o, tal vez, alguna leyenda medieval entreverada con otra búsqueda de fantasía como fuera la del Santo Grial. En esa obra, los personajes, habitantes o habitués de una especie de posada, lo abandonan

todo para buscar una irrealidad imaginada entre selvas y grandes ríos, para terminar encontrándose a sí mismos o en la comunicación y el amor, afirmar su propia condición humana.

La compleja y delicada psicología femenina -no olvidar que gran parte de sus personajes principales fueron mujeres-, fue bocetada en una de sus primeras obras, con uno de aquellos títulos felices, que definieron su facilidad para crear imágenes: *Yuma o Cuando la tierra esté verde*.

El mundo de Rengifo tuvo en su teatro una nota predominante dramática. Pero, ese humor que brotaba nítido en su conversación y su inagotable anecdotario y recuerdos, también empapó parte de su obra teatral. La comedia constituyó su segundo género de importancia. Recuérdese en obras como *La fiesta de los moribundos* o *Una medalla para la conejitas*, pero jugando con la poesía y la sátira, la ironía y la crítica aguda, para ridiculizar falsas posiciones o para envolver anhelos juveniles, elementos que pueden advertirse en *Los canarios*, *Armaduras de humo* o en *Las alegres cantáridas*

Junto a estos títulos citados como en un gran mosaico, debería indicarse la enorme cantidad de proyectos que quedaron en un breve boceto, en un resumen, en algunos diálogos o en la idea expresada en dos o tres líneas, como en *La tarde de las cigarras*, *Los embusteros*, *El hombre de los espejos*, *Mavacure*, *Las polillas*, *Se proyecta un aviso*, *Dios proteja a los inmortales*, *los hippie* y *El ángel y sus fantasmas*. Se sabe que esta lista aún está incompleta. Hay obras recuperadas en parte

como *Por qué en Mayo florecen los apamates*, un guignol. *Vivir en paz*. Un texto para niños que se ha perdido: *El gavián y los pollitos*.

Esta es, superficialmente, la creación para el teatro que dejara César Rengifo. Si se hubiera de titularla genéricamente, se dirían parafraseándolo a él: "Mural de la Venezuela silenciosa", de la que habla con sus manos y su acción. "Hacer es la mejor manera de decir", señalaba José Martí. Y ese pueblo que construye casas, afirma su libertad política en los años de emancipación, lucha por la igualdad contra la oligarquía en la Guerra Federal, pugna por ganarse un adecuado lugar en la historia

del continente, ese es el protagonista de la pintura, la poesía, el ensayo y en este caso, del siempre presente teatro.

CONCLUSIONES

No cabe duda alguna que la visión amarga de César Rengifo sobre la explotación del petróleo constituye la imagen precisa de las esperanzas que despertó esta nueva industria en Venezuela, desde sus comienzos hasta 1980, fecha de la muerte del dramaturgo. Pero la realidad nacida del proceso político que surge y se desarrolla desde 1998 hasta hoy (2008), cuyo antecedente se encierra en la frase visionaria de Arturo Uslar Pietri, "hay que sembrar el petróleo", habría tenido en el autor de la trilogía o tetralogía, el indudable y apasionado respaldo de este gran dramaturgo y pintor. No cabe duda alguna que si hubiera tenido la posibilidad de conocer esta nueva realidad, su pluma y su pincel se habrían expresado de manera acorde con la imagen transformada de la explotación petrolera, hoy al servicio del desarrollo nacional y en función del beneficio de las grandes mayorías, tantos años postergadas. La dinámica de la historia habría permitido que superando la frustración y desesperanza de varias generaciones, se comenzaba a recorrer las vías del optimismo y de la construcción de un mundo posible, soñado por las generaciones anteriores y que empieza a plasmarse como una realidad cierta.

Todas sus obras han girado, de alguna forma, alrededor del concepto de “pueblo”, cuyas expresiones ocurren en función de las condiciones sociales, económicas y culturales reinantes en el seno mismo de su sociedad. En la historia del teatro venezolano, la obra de Rengifo no ha sido perfectamente conocida sino hasta fines de la década del setenta y, quizás, la causa haya sido su propia temática, alejada de las líneas del teatro tradicional del país. Por su amplia trayectoria llegó a constituirse en uno de los grandes autores venezolanos y de Latinoamérica. Estudiosos de su teatro lo sitúan a nivel de los más importantes dramaturgos que ha tenido el continente durante este siglo, conjuntamente con Florencio Sánchez, Eduardo Gutiérrez, Antonio Acevedo Hernández y José A.

Ramos, quienes encaminaron un teatro de compromiso con su realidad, explorando temáticas similares, buscando transformaciones sociales, presentando la influencia del poder político y la penetración de intereses extranjeros, la explotación de sus recursos naturales y el punto de vista de los pobres.

Sin duda, Cesar Rengifo fue uno de los exponentes más claros del teatro contemporáneo, venezolano y latinoamericano, y su dramaturgia traspasó las fronteras de su propio tiempo, desarrollando una dramaturgia popular que marcó una época en Venezuela. 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. A pesar de haber obtenido numerosos premios por su teatro, 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. Recién 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*, 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 aquejado súbitamente por una enfermedad falleció. En 1985, la Compañía Nacional de Teatro re-estrenó su pieza *Lo que dejó la tempestad* (1957), dirigida por José Ignacio Cabrujas. En 1954 recibió el Premio nacional de pintura y en 1980 el de teatro.

Referencias bibliográficas.

Espinoza, D. Carlos (1975). "Entrevista con César Rengifo". *Conjunto* N° 26: 69-82.

Azor Hernández, Yleana (1980). "Conversando con César Rengifo". *Conjunto* N° 43, pp. 31-35.

Rodríguez B., Orlando (1980). "Prólogo", en: César Rengifo. *Las Mariposas de la oscuridad*, pp.7-10.

Chesney, Luis (1987). *El teatro popular en América Latina*. Caracas. CELCIT, Cuadernos de Investigación N° 25.

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 (1980), *Las mariposas de la oscuridad*. Caracas: Ed. Consucre.

RIAL, JOSÉ ANTONIO (1911- 2010)

Graciela Robles Etchevers

INTRODUCCIÓN

El 21 de abril de 1911 nació el periodista y escritor José Antonio Rial González en San Fernando, Provincia de Cádiz, España. Poco antes de cumplir los dos años, su padre se mudó, con su esposa y dos hijos, a la isla de Lobos, entre Fuerteventura y Lanzarote, en Gran Canarias. Aquí nació su hermana Margarita y en esta islita volcánica, rodeada de mar, fría, apacible, de aspecto desolador y triste, aunque bonita, según refiere el mismo Rial, transcurren sus primeros cinco años de vida, entre la precariedad que le ofrecía la isla y la vida un poco salvaje que rodeaba a sus habitantes. Una de las imágenes que conserva en su memoria de esta época, era ver llegar a la isla el barco que les suministraba agua potable y víveres y cómo este hecho, que acontecía tan solo una vez al mes, era motivo suficiente para el regocijo de los pobladores.

La afición que siente Rial por el mar le viene casi de esa época. A la edad de catorce años le manifestó a su padre su deseo de ser marino. Este le compró un pasaje en una goleta que pasaba por los faros y por aguas africanas. El viaje duró un mes. Regresó a casa (un año antes su familia se había mudado a Las Palmas, en Gran Canarias) negro y con el pelo rizado, del sol y de los baños salados, pero con el anhelo de darle la vuelta al mundo en un velero. Su abuelo paterno había sido marino de guerra y quería que su único hijo también lo fuera., pero el padre del dramaturgo tenía otra vocación distinta, y al disentir con él, éste lo desheredó, quedándose solo, ya que era huérfano de madre.

José Antonio Rial lo describe como un hombre muy extrovertido, que podía entablar conversaciones fácilmente tanto con pescadores como con ricos aristócratas. Cuenta que era farero de profesión, pero que lo hacía al parecer muy mal, dado su gusto a la lectura y la escritura, se la pasaba haciendo

estas actividades envuelto en una gran manta, ya que en la isla de Lobos hacía mucho frío. Colaboró escribiendo artículos periodísticos para el *Tribuno* y llegó a ser director de *La Provincia*, ambos periódicos ubicados en Las Palmas, y jefe de redacción en *La Hora*, en Santa Cruz de Tenerife, periódico en el cual Rial entró a trabajar por primera vez como redactor, lo que le permitió percibir un sueldo fijo. Por esta misma época su padre llegó a escribir tres novelas sobre las islas, una de ellas sobre la isla de Lobos.

Los primeros contactos que tuvo Rial con la literatura se los debe a él. Cuando se mudaron al Faro de la Isleta, su padre fundó una biblioteca para los “aislados” y era él el encargado de enviarlos en las goletas. Se trataban básicamente de libros de Salgari, Julio Verne y Alejandro de Dumas. De su padre recibió enseñanzas elementales. Como profesor, confiesa que era muy malo, demasiado estricto y lo obligaba a memorizarse hasta el binomio de Newton. Sin embargo, reconoce el esfuerzo que hacía en intentar ilustrar a sus hijos. Recuerda, por ejemplo, cuando los llevó a él y a su hermana mayor, Maruca, a Madrid, en 1922, y en tan solo veinte días visitaron el Museo del Prado, El Museo Arqueológico, la catedral de Toledo y la casa del Greco, además de asistir al teatro. Durante estas

visitas, el padre se afanó en explicarles la judería y los aportes de los musulmanes a la cultura española. Su madre también colaboró en su educación, fue ella quien le enseñó las primeras letras y era, al igual que su padre, una gran lectora.

Para asistir al colegio de Las Palmas debía recorrer cuatro kilómetros, cuando finalizó el bachillerato, en el Instituto de Segunda Enseñanza, su padre quiso que ingresara en la Escuela de Comercio. Estudió allí hasta el tercer año, y luego, por disposición del padre viajó a Madrid, en el año 1928, con el objeto de presentarse en las oposiciones de aduanas, exámenes que reprobó, de quinientos alumnos había plaza para diez personas. Contaba con diecisiete años para entonces. Regresó a casa, al Faro de la Isleta, para pronto mudarse con su familia a Las Palmas. El padre había conseguido que lo trasladaran allí para trabajar en Obras Públicas, oficio que ejerció paralelo al de escritor. Aquí, Rial

comenzó a escribir para *La Provincia* y para el *Diario* de Las Palmas. Al mismo tiempo entró a trabajar en el Banco British. Durante este tiempo empezó a leer apasionadamente a los poetas de la generación del 27, la generación vanguardista, de Valle-Inclán y Baroja.

La familia volvió a mudarse, esta vez a Santa Cruz de Tenerife. Por consejo de un amigo de su padre, entró a trabajar como maquinista, así ingresó a la Escuela Náutica y finalizó sus estudios en seis meses. Época en la que llegó la República, 1931, para ese entonces Rial había hecho ya buenos amigos: Antonio Sans Milá, José de la Rosa, Eduardo Westerdal, Oscar Domínguez, Agustín Espinosa, Domingo Pérez "Minik" y Pedro García Cabrera. Entró a formar parte del grupo surrealista la *Gaceta de Arte*. Durante los años que duró la República no llegó a militar en ningún partido político, pero se declaraba como un antifacista radical. Por estos años comenzó a escribir obras de teatro: *Odisea Interior* y *El Frecuentador de Sombras*, ambas se perdieron durante la guerra civil española.

El servicio militar lo prestó en tierra, a los seis meses lo culminó. Ya en los cuarteles se fichaba a los izquierdistas. A su salida y en compañía de sus amigos, Pepe de la Rosa y Antonio Sans, fundó un semanario de la juventud de Izquierda Republicana y se ganaba la vida haciendo anuncios para una

revista. También por esta misma época escribió otra obra de teatro que corrió con la misma suerte que las anteriores: *Entelequias*, en tres actos. Contaba con diecinueve años.

Para ese entonces, conoció a Vidal Arabit, un anarquista, quien lo invitó a participar en un encuentro de voluntarios. Poco tiempo después lo descubrieron, el primero de octubre, con la caída de Toledo, y lo encarcelaron. Años más tarde, escribió una novela titulada *Tiempo de espera*, editada en 1989 por el Gobierno Autónomo de Canarias, que es una crónica de los que aconteció el 18 de octubre en Tenerife. Se le acusaba de conspirar con los anarquistas. A su padre y a su cuñado también los detuvieron. Después de dar sus primeras declaraciones en el Palacio de Justicia lo pasaron a la prisión de Fyffes, aquí formó un grupo en el interior de la prisión conformada por Rafael Rodríguez Delgado, Luis Galvez Monreal, su cuñado y un gallego de nombre Montero con quienes leía y

idiomas. Comenzó a escribir un diario, que al ser descubierto fue destruido, y fue el germen de la novela que escribió posteriormente: *La prisión de Fyffes*. Su cuñado salió pronto, al cabo de un año, y sus primeros compañeros de prisión los trasladaron a otras cárceles. Para finales del año 1936 hicieron un llamado a los presos para ir a trabajar en un campo de aviación (Los Rodeos), Rial se apuntó como voluntario, su trabajo consistió en llenar vagonetas a pico y pala. Estuvo poco tiempo allí y cuando regresó nuevamente a Fyffes fue condenado a muerte en Consejo de Guerra. Se enteró que su padre había escapado junto con unos compañeros de la cárcel.

Al poco tiempo de regresar a la prisión llegó la orden de traslado, esta vez a Gando, en donde se encontró con su amigo Rafael Rodríguez Delgado. Aunque el encuentro fue un motivo de alegría, la noticia de que habían perdido la guerra, lo entristeció, y cuenta el mismo Rial, que la noticia le produjo a los presos una fuerte depresión y algunos hasta llegaron a suicidarse. La segunda guerra mundial había comenzado, lo que agravó aún más la situación dentro de la prisión: el hambre se acentuó, las raciones eran cada vez de menor proporción y a esto se sumaban las enfermedades, los piojos y las pulgas. De aquí lo trasladaron a la prisión de Guanarteme, en la cual permaneció poco

tiempo y luego, lo internaron en la Prisión Provincial, en esta cárcel fue sometido a un nuevo proceso, se le acusaba de conspirador, de enviar cartas al exterior, a amigos expresos, y fue incluido en el proceso que denominaban el Reichstang, donde pedían pena de muerte. El juez militar lo llamó a declarar y le pidió los nombres de los destinatarios, Rial se negó a dárselo, e intentó sacarle la pistola, en la pelea, se estrelló contra un cristal y se rompió la cabeza y los tendones. Los médicos lo declararon peligroso y lo encerraron solo en un cuarto.

Pasó seis meses en aislamiento. Durante este tiempo se dedicó a leer y a escribir mucho. *El pez azul*, cuento para niños, lo produjo en esta época y se publicó años más tarde en Caracas. Amigos de entonces: Gaya Nuño, Antonio Alfonso Rodríguez y Ajuriaguerra Ochandiano. Sus escritos de cárcel

se perdieron casi todos: *Ángel*, *La otra hambre* y *El Capitán Araña*. Siete años, un mes y cinco días pasó el dramaturgo por las cárceles de Franco, desde 1936 hasta el año de 1943.

Al salir de prisión se dedicó a vender en Tenerife todo lo que le ofrecían. Cuenta que visitó al comandante juez Manzanet, el militar que lo había amenazado si él no delataba a sus compañeros y por quien se había roto la cabeza y los tendones de la mano al estrellarse contra el vidrio, le dio las gracias por lo bien que lo había tratado, ésta situación la describe en su novela *Segundo naufragio*, publicada en 1989 por el gobierno de Canarias. Ya en libertad, siguió conspirando, conoció a Clorinda, su futura esposa, hija de un funcionario de Hacienda que formaba parte también del grupo de conspiradores. Decidió irse a Madrid y acordó con Rafael Rodríguez Delgado venirse a América.

En 1946, Domingo Pérez Minik creó el premio de la Asociación de la Prensa y Rial lo ganó con la obra titulada *Gente de Mar*, que se publicó en la revista *Tenerife gráfico*, el original también se perdió. Al año siguiente, en 1947, murió su hermana Margarita. Siguió escribiendo: *La isla de las gaviotas*, novela, que la envió al premio Nadal, y las obras de teatro: *La fiesta*, que se representó en el

Círculo de Bellas Arte, *Los armadores de la goleta ilusión*, *Nuramí*, que escribió en Canarias, que se titulaba, inicialmente, *Los dos hombres del faro*, pero que un amigo venezolano se empeñó en acriollar la obra, de donde proviene su nombre indígena, y *La torre*, obra que nunca consideró lograda, pero que llegó a quedar finalista en 1951 en el premio de teatro del Ateneo de Caracas.

En el viaje a Venezuela conoció a Casto Fulgencio López, quien le entregó una novela que había escrito sobre el tirano Aguirre y él le dedicó un ejemplar de *Los armadores de la goleta ilusión*. Al llegar a La Guaira, en 1950, Casto Fulgencio le ofreció un empleo de cajero y lo presentó en *El Universal*, en donde lo contrataron para escribir artículos. Allí permaneció durante veintisiete años, de donde se retiró en 1975 cuando murió Franco. Paralelamente, consiguió trabajo vendiendo libros para *Las Novedades*. En 1951 ganó un premio de teatro del Ateneo de Caracas con *Los armadores de la goleta ilusión*, ésta obra y *Las torres* habían quedado finalistas. El jurado estuvo constituido por

Alejo Carpentier y Juana Sujo. Como la empresa de *Las Novedades* se encontraba en quiebra, lo liquidaron dándole papel de imprenta como pago, por lo que Rial decidió establecerse como vendedor de papel. Alquiló con su amigo Rafael Rodríguez una casa, la Quinta Elisa, en San Bernardino, y allí recibieron a sus esposas e hijos que llegaron de España. Su padre, que no conocía a Clorinda y a sus nietos, llegó a Venezuela y se mudó un tiempo con ellos. Siguió colaborando semanalmente para *El Universal*, pasó de trabajar de las páginas sociales a las de sucesos. En 1953 fundó junto con Rafael Rodríguez una revista, *Tierra Firme*, dirigida por su padre que también colaboraba para *El Universal*. En 1954 la editorial Mediterráneo de Caracas compró la novela *Venezuela Imán* y adquirió con ella gran prestigio como escritor. La novela se editó en Madrid y pretendían también distribuirla en este país, pero fue sometida a la censura y prohibida. En 1969, la editorial Monte Ávila publicó su novela *La Prisión de Fyffes*, que se vendió clandestinamente en Canarias y en Santa Cruz de Tenerife.

Al año siguiente, 1955, su madre llegó a Venezuela para reunirse con su esposo después de una larga separación de dieciocho años. En 1956 tuvieron una niña, Clorinda Margarita, que murió en 1971 de una infección viral. En ese año viajó a España con su esposa para aliviar el dolor por la pérdida de su hija. En el Hotel Rex, en Madrid, un policía se lo llevó preso con la excusa de que no tenía visado, lo cual era falso, lo metieron dentro de un calabozo mientras hacían averiguaciones. Lo soltaron en la tarde y en la noche, al no conseguir otro vuelo sino a Venezuela, la pareja se vio obligada a regresar.

Aunque en varios artículos que escribió Rial se oponía a la educación universitaria del periodismo, porque pensaba que escribir se aprendía escribiendo en las redacciones, se inscribió en la escuela de la Universidad Central de Venezuela y tuvo como profesores a Héctor Mujica, Serrano Ponce y Escovar Salóm. Llegó a ser profesor y jefe de publicaciones de la Universidad Simón Bolívar. Pero se vio obligado a renunciar porque no podía conciliar estas ocupaciones con su labor de

periodista. Durante esta década, la de los sesenta, Rial realizó innumerables viajes: Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Israel, Grecia, Atenas, Delfos y a la isla de Delos, lugares en donde realizó diversas entrevistas a ministros, jefes sindicales, socialistas y otras personalidades.

Rial fue anfitrión de un programa de televisión, *El rostro y sus máscaras*, sobre la historia del teatro universal que gozó de gran audiencia durante los veinte años que estuvo al aire. Allí tuvo la oportunidad de entrevistar a diversas personalidades del medio artístico, directores, actores, escenógrafos, vestuaristas y músicos. También fue crítico de arte, escribió sobre pintores, escultores y cineastas, entre los que se cuenta: Heiter, Bárbaro Rivas, Pizzo, Tapies y Saura. Como dramaturgo, Rial fue reconocido en Canarias por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral de Agüimes, al igual que como narrador, gracias a sus novelas *La prisión de Fyffes* y *Venezuela Imán*, en donde reflejó los acontecimientos de la guerra civil española y la aventura de los emigrantes españoles a América, temas que también tocó en sus otras dos novelas: *Segundo naufragio* y *Tiempo*

de espera, editadas por el Gobierno Autónomo de Canarias en 1989. Asimismo, continúa escribiendo un libro, *Antología de las musas cautivas*, que trata sobre sus compañeros de Fyffes. A los noventa y seis años de edad, le concedieron la Medalla de Oro de Canarias. La noticia la recibió de su amigo José Vicente González Bethencourt, senador socialista, quien tuvo la idea de propiciar este reconocimiento. Después de sesenta y cuatro años de matrimonio, murió su esposa Clorinda.

EL TEATRO DE JOSÉ ANTONIO RIAL

Aunque la mayoría de las obras de teatro que escribió Rial antes de llegar a Venezuela (1950) se perdieron durante la guerra civil española, se conservan, sin embargo, *Los armadores de la goleta ilusión* (1950?), comedia dramática que fue publicada en Madrid, y como refiere él mismo en la autobiografía que le relató a Maximiliano Cacheiro (1995), la obra formaba parte de una trilogía de temas marinos junto con *Los dos hombres del faro*, publicada en 1954 en los Cuadernos de la Asociación Escritores Venezolanos bajo el título *Nuramí*, y *El capitán araña*, la tercera pieza que se perdió.

Dentro del corpus dramático escrito en Venezuela, se pueden reconocer ocho obras de teatro: *La muerte de García Lorca*, (1969); *Bolívar*, (1986); *Arcadio*, (1986); *Cipango*, (1992); *Panamá*, (1992); *Darién*, (1992); *Contra luz de un hereje*, (1992); *La cenicienta en Palacio*, (1993), obra infantil; y *Un hombre de otros tiempos* (2002), monólogo puesto en escena al año siguiente por el grupo Rajatabla, dirigido por José Domínguez, y con la actuación del primer actor Carlos Márquez. De éstas, destacan, principalmente, tres obras que tuvieron resonancia en el ámbito teatral, ellas son: *La muerte de García Lorca*, *Bolívar* y *Cipango*. En ellas el autor muestra su concepción del mundo y constituyen el punto de partida para conocer la evolución de sus piezas teatrales.

Los armadores de la goleta ilusión posee una estructura dramática bien definida, dividida en tres actos subdivididos cada uno en varias escenas. Ubica las acciones en Santa Cruz de Tenerife, en la oficina de un consignatario y armador de buques. Su duración abarca a penas las veinticuatro horas.

El desarrollo lineal de la trama muestra la interacción permanente entre los personajes, quienes se enfrentan buscando realizar sus fantasías.

El primer acto está compuesto por diecisiete escenas y se desarrolla en la mañana. Don Fausto, el protagonista principal, un soñador, se encuentra preparando una expedición extraordinaria. La casa ha comprado una goleta, que don Telmo, el director, la ha inscrito, por sugerencia de don Fausto, bajo el nombre Ilusión. Paralelamente se presentan otras situaciones secundarias: Eva y Paco, empleados de la oficina, conversan sobre la mala noche que ella ha pasado, sufre de pesadillas. Fausto, que ha escuchado su conversación interviene para ofrecerle un remedio que no es una droga en sí misma, pero que actúa como tal. Para él, la fe y la ilusión tienen el poder de transformar la realidad, la ilusión es lo único que existe. Le ofrece presentarle un amigo suyo, que logró inventar su propia aventura.

Vega y Santos, empleados también, van a tratar de destruir las acciones que realiza Fausto. Él quiere ayudar a Eva, llevar a cabo la expedición a Chile en la goleta, embarcar a un amigo suyo en ella,

Ramón, un piloto que ha caído en el alcohol y necesita una segunda oportunidad en la vida. Vega, un personaje que siempre está husmeando, tratando de descubrir lo que trama Fausto, no lo soporta y lo considera un borracho y un embustero a quien Eva no debe prestarle atención. Santos opina que es un charlatán, un vagabundo y un solitario, es el personaje que más se opone al protagonista. Sus únicos aliados son Paco, quien lo considera un buen tipo, el capitán Néstor, otro soñador, que cree en sus palabras y Ramón, su amigo, que terminará traicionándolo en el último acto y pasará a ser así su enemigo y Eva. Ella, por su parte, después de la conversación que ha mantenido con don Fausto, ha cambiado su forma de ver la vida, deja de sentir vértigo, de sufrir, de esa transformación se ha dado cuenta Santos e intenta hacerla cambiar de opinión.

Otra de las situaciones secundarias que gira alrededor de la principal se produce con la llegada de Paulina, la novia del capitán Néstor, sobrino de don Telmo. Éste quiere dejarle su herencia

pero no consiente la relación de aquél con esta bailarina y le ha pedido a don Fausto que ingenie algo, y así lo ha hecho, darle al capitán Néstor el mando de la goleta, fascinarlo con esa aventura.

El segundo acto contiene 14 escenas y ocurre entre el atardecer y la caída de la noche. Entre Eva y Santos se produce una nueva discusión, él le dice que don Fausto ha cambiado su espíritu. Enfrenta a Fausto y éste le dice que él está enamorado de Eva y no tiene valor de decírselo ni la fantasía suficiente para que ella pueda adivinarlo. Eva interrumpe la discusión. Santos le declara sus sentimientos a Eva y no entiende el cambio que ella ha dado, que se ha dejado arrastrar por Fausto. Eva le responde que se siente libre, esperanzada. La trama se complica con la llegada de Ramón borracho, Fausto se lo reclama y no puede presentárselo en ese estado a Eva. Se duerme en un sillón y Eva lo que encuentra es a un hombre sucio y derrotado por el sueño. Fausto intenta animarla y hacerle creer que la realidad le está jugando una mala pasada. Fausto y ella se despiden y se cierra el acto.

El tercer y último acto, donde se resuelve la trama, está compuesto por dieciocho escenas, y se da entre la noche del acto anterior y el amanecer del día siguiente. Hace su entrada el capitán Néstor, quien encuentra a Ramón dormido y Fausto le pide ayuda, le propone que sustituya a Ramón (Néstor se niega), porque Eva no podrá soportar otro desengaño si se da cuenta de que el hombre que se imaginaba es un hombre destruido, borracho. Le cuenta también que su tío está haciendo tratos con unos portugueses para vender la goleta porque Santos le ha dicho que el viaje a Chile es un proyecto irrealizable. Fausto se lleva a Ramón, y se queda Néstor en escena hasta que entra Eva, lo ve, y se queda fascinada con él. Mientras conversan, entra Santos y Eva le presenta al amigo de Fausto. Santos intenta convencerla de que el capitán Néstor no es el amigo de Fausto a quien ella esperaba. Eva llora y no sabe a quién creerle. El conflicto se aclara cuando entra Ramón y le dice que es a él a quien ella esperaba, pero ahora piensa que a Fausto le estorba su presencia y lo considera un

canalla. Néstor, regresa con la noticia de que ha Fausto le han herido de una puñalada. Ha sido Ramón. En la penúltima escena, entra un nuevo personaje, el Guardián, amigo de Fausto y cuenta la conversación que tuvo con él antes de morir. Le pidió que los visitara, a Eva y a Néstor, y le dijera a ella que él no pudo encontrar al hombre de su imaginación pero que ella misma lo encontraría. La obra se cierra con la invitación que le hace Néstor a Eva de irse con él de viaje en la goleta. Concluye así la obra.

En *Nuramí*, las acciones se desarrollan en un faro que se encuentra en un islote cercano a la isla de Margarita, en el año 1900, en donde viven inicialmente Ismael, que está próximo a casarse con Nuramí, la protagonista, y Mauricio, su amigo. Al lugar llegan varios pescadores de visita: León, Juan y Pancha, junto con Rosa que mantiene un romance con Mauricio. Desde el primer acto se vislumbra el posible conflicto de la obra. Ismael está a la espera de la llegada de La Guaricha para partir, casarse con Nuramí y regresar con ella. Mientras que Mauricio teme que la llegada de una mujer al islote vaya a cambiar sus vidas. León comienza a contarle a Ismael, con tono misterioso, la historia de la esposa de Don Tomás, que se volvió loca y se suicidó lanzándose entre las rocas hacia el precipicio. Según él,

ninguna mujer puede adaptarse a la soledad y la desolación que se siente cuando se vive en un islote tan salvaje. El acto se cierra con la llegada de La Guaricha.

El segundo acto se desarrolla dentro de la casa de la pareja, adonde llegan los amigos pescadores. En la medida en la que transcurren las escenas se va aclarando y acentuándose la trama de la obra. Nuramí llegó al islote para vivir junto a su esposo en ella. Más adelante, en el tercer acto, ella va a confesarles a Ismael y a Mauricio que se casó porque no soportaba que la nueva pareja de su mamá, Julio, quisiera dominarla y cambiarle su manera de ser, y la forma como se comporta Mauricio le recuerda a Julio.

Mauricio, León y Pancha representan los personajes antagonistas de la obra, entre insinuaciones y un poco de ironía, le intentan hacer ver a Nuramí que pronto extrañará a su familia y

que no va a poder soportar la soledad y el aislamiento en el que se encuentra. Incluso, León le expresa su extrañeza de que Ismael y Mauricio sean tan amigos, casi como hermanos, porque el veneno del aislamiento, según él, hace que las personas se hagan enemigas y lleguen hasta matarse. La tensión va creciendo cada vez que interviene León -personaje misterioso, insidioso y mal intencionado-, tratando de convencer a Nuramí de que el faro se ha apoderado de su alma. Por su parte, Ismael desde el primer acto hasta el tercero, se opone a la concepción que manejan los pescadores, incluyendo al mismo Mauricio, de la mujer. Él es el único aliado con el que cuenta Nuramí. Ellos no la quieren en el islote por considerarla un ser débil, una mujer, que no es capaz de soportar una vida tan ruda. Para León la mujer es motivo de celos y de disputas y Mauricio piensa que su amigo lo está dominando una mujer. Pero Ismael se da cuenta de que Nuramí se ha dejado impresionar por las historias que le ha escuchado a León y ahora a ella le molesta hasta luz del faro, piensa entonces en enviarla con su familia a La Guaira, pero Nuramí le dice que se casó para estar con él, sola, lejos de su familia y que no quiere regresar.

En el tercer y último acto se resuelve el conflicto planteado: Ismael, Mauricio y León reparan el timón de una lancha. Se produce un enfrentamiento entre Ismael y Mauricio, éste le reclama que no pueden volver a ser camaradas como antes porque su mujer es altiva y orgullosa y lo ha tratado con desprecio, como un salvaje. Ismael la defiende diciéndole que ha sido él quien la ha tratado de forma brusca y autoritaria, y le ha provocado desasosiego y angustia. Nuramí rompe a llorar y Mauricio, conmovido, intenta disculparse. Desde el final del acto anterior y en el tercero, se evidencia un cambio en ella. Si antes se mostraba fuerte y segura, ahora, en cambio, se siente nerviosa y no sabe explicar lo que le sucede. En este momento la trama podría tomar un giro distinto. León le hace ver a Mauricio que Nuramí se siente atraída por él, a su vez, Mauricio confiesa que él también se sintió atraído hacia ella desde que llegó al islote. Le confiesa su amor e intenta convencerla también

de que ella siente lo mismo por él y le propone que se vayan juntos y dejen solo a Ismael. Las dos últimas escenas representan la huída de Nuramí, quien se arroja por el acantilado. Ismael y Mauricio deciden ir por ella. El final queda abierto para el espectador lector, porque no se sabe si lograron salvarse y salvarla a ella también.

Las semejanzas entre *Los armadores de la goleta ilusión* y *Nuramí* son evidentes.

Estructuradas en tres actos divididos cada uno en numerosas escenas, y a pesar de la cantidad de escenas que contiene cada acto, aquéllas son breves, puesto que los diálogos entre los personajes son rápidos, dándole así agilidad al discurso dramático. El peso de los diálogos recae, por lo general, en dos personajes, máximo en tres, y en algunas casos la presencia de otros personajes en escena se limita a observar. En ambas, la estructura dramática responde a la disposición clásica: presentación, nudo y desenlace.

En cuanto a la temática, el conflicto que se plantea en las obras nace del interior mismo de los personajes, hay una marcada tendencia en ellos en tratar de influir en otros personajes, a través de las palabras, en su modo de pensar y de sentir. Rial utiliza como estrategia para generar el conflicto

existencial el enfrentamiento entre dos personajes que asumen posturas distintas ante la vida. La resolución del conflicto es trágico: don Fausto muere y Nuramí se arroja al mar.

La muerte de García Lorca fue publicada por Monte Ávila Editores en 1969. Daniel Farías ayudó a Rial haciéndole unos ajustes a la obra para su montaje escénico y le presentó a Carlos Giménez, director de la pieza teatral. Se estrenó en abril de 1978 por el grupo Rajatabla de Caracas. La revista *Blanco y Negro* le dedicó una separata con fotos a color y un texto del crítico Moisés Pérez Coterillo. La obra viajó al Festival de Florencia, 13 Ressegna Internazionale dei Teatri Stabili, en 1980. *Il Patologo* de Milán, anuario de teatro 1980, la calificó entre los 20 espectáculos del año en el mundo. También llegó a estrenarse en el famoso Teatro Nacional María Guerrero, en

Madrid, el 8 de julio de 1982. La obra fue traducida al inglés y Joseph Papp la presentó en Nueva York el 17 de junio de 1988, dentro del Nueva York Shakespeare Festival, en la sala Anspacher.

La obra representa los últimos días de vida del poeta granadino. Comienza con una Obertura, dividida en cinco escenas, escenificada en un jardín, en donde Lorca se fotografía con sus amigos: Salvador, Pablo, Gerardo, Luis, Jorge, Rafael y Vicente, y se insinúa el futuro fusilamiento del poeta. Sigue un prólogo, compuesto por una sola escena, en donde sus historiadores (Gibson, Schonberg y Couffon) expresan su opinión acerca de quién mató a Lorca ante un Relator que cuenta lo que registró la historia sobre el hecho, presentándose así el conflicto de la obra: ¿quién o quiénes mataron a Lorca? Y con ello Rial plantea a través de esta pieza teatral el drama mismo como tema de investigación, en donde el lector-espectador irá, a lo largo de los tres actos que le siguen, atando cabos para poder descubrir el (los) asesino (s) del poeta. El conflicto no se resuelve, la interrogante queda sin respuesta.

El primero acto se desarrolla en un solo cuadro con once escenas, mientras que el segundo y el tercero contienen cada uno dos cuadros, y lo ubica en la Huerta de San Vicente, el 8 de agosto de 1936. En este acto se entremezclan escenas en donde actúan personajes del pasado con escenas que representan a los historiadores y al relator enfrentándose entre sí ante los acontecimientos que relata la historia sobre la desaparición de Lorca. Esta técnica dramática se mantiene en los dos actos siguientes, lo que le confiere a la obra un carácter abierto y reflexivo, puesto que el espectador puede participar y extraer sus propias conclusiones de lo que ha visto en escenas, incluso, los investigadores se dirigen directamente al público. La intención del dramaturgo es clara: hacer que el público participe del drama que se está representando.

El segundo y el tercer acto contienen cada uno dos cuadros y estos, a su vez, están divididos en varias escenas. Las acciones las ubica en Granada, en El café Imperial, en la habitación de Federico (el 16 de agosto de 1936), en el despacho del comandante Valdés y en el calabozo La Colonia. Es

decir, las acciones se desarrollan en diversos espacios y tiempos, no hay linealidad en la trama, las escenas representan diversos acontecimientos que giran en torno a la investigación que se ha planteado en el prólogo de la obra. Finalmente, la obra concluye con el Sueño de Federico, en ocho escenas con elementos surrealistas.

Después de un año de investigación, de elaborar cinco versiones del texto teatral, Rial junto con el músico Carlos Núñez, Carlos Giménez, el director, y la Fundación Rajatabla estrenaron *Bolívar* en el Teatro Bellas Artes de la ciudad de Maracaibo, Venezuela, el 3 de marzo de 1982. La obra fue bien recibida tanto por el público como por la crítica. El 2 de julio del mismo año la representaron en el Teatro María Guerrero, de Madrid. También participó en el Festival Latino de Nueva York, presentada por Joseph Papp el 12 de agosto de 1985, y en el VII Festival en Colombia. Viajó a otros países como Rusia, Canadá, Argentina, México y Uruguay. La pieza teatral fue publicada por la editorial Monte Ávila Editores en 1986.

En relación al origen de la obra, el autor manifestó: “Hay doce dictaduras militares en este momento del sesqui-centenario en este sur, y todas esas tiranías celebran las fechas del Libertador, pero no respetan sus ideas”. (Cacheiro, 1995. 81). De allí nació la idea de que las escenas de *Bolívar*

fueran representadas dentro de una penitenciaría militar en algún lugar de América Latina y que los personajes de la obra, los presos políticos, por orden de los guardias debían dramatizar la vida de Bolívar para celebrar el bicentenario de su nacimiento en 1983. Es decir, se da una representación dentro de otra representación.

Bolívar está conformado por dieciocho escenas, la mayoría de las cuales representan episodios de la vida de Bolívar, interpretados por los presos de la cárcel, a quienes se les ha dado la orden de dramatizar la vida del Libertador. Las acciones transcurren en un campo de concentración, en cualquier país bolivariano sometido a dictadura. Los presos-actores escenifican los días finales de Bolívar, que transcurren en la quinta Alejandrino, en Santa Marta, Colombia. Uno de los presos,

denominado el poeta, es el que más sabe sobre la vida del Libertador, y es el encargado de trazar las líneas del texto, este es vigilado y maltratado por un funcionario que lo vigila constantemente. El preso que representa a Bolívar, es considerado irónicamente uno de los presos más peligrosos. Esos episodios, que se llevan a cabo en el teatrino, muestran a un Bolívar derrotado y atormentado por la duda, que se cuestiona su propia gloria. En este sentido la obra dentro de la obra resulta terriblemente trágica. Otros de los personajes que resaltan son los del Funcionario y el del Erudito, personajes que actúan como robots, sin cuestionarse, afectos al sistema imperante.

La obra puede interpretarse como una crítica hacia la autoridad y el abuso del poder, pero en la medida que va transcurriendo las acciones que llevan a cabo los prisioneros se van intercalando y confundiendo el pasado colonial español con el presente, lo que le crea al lector-espectador cierta tensión, que no se produce solamente por el enfrentamiento entre los personajes, sino también en el intento por descubrir el argumento y darle orden.

Cipango se estrenó el 21 de marzo de 1989 en el teatro Anna Julia Rojas del Ateneo de Caracas por el grupo Rajatabla, bajo la dirección de Carlos Giménez. La obra suscitó polémicas en España, se creyó que era un ataque a la inmigración española. El embajador de España en Venezuela,

Amaro González de Mesa, fue invitado al estreno y a presidir el bautizo de la obra, y pidió leer la pieza, y consideró que la obra era una burla a la conquista española de América, afirmó que en ella se ridiculizaba a la colonización española de América. La intención del autor fue otra muy distinta: exaltar la inmigración española y a la tierra que los acogió. Por este motivo, González de Mesa se negó a asistir al estreno de la obra. Por su parte, Rial manifestó en declaraciones que hizo a la prensa, que lo que quiso transmitir a través de *Cipango* fue el patriotismo, el apego a las costumbres españolas y la fe religiosa.

De igual forma, según las declaraciones que dio el mismo escritor para el Diario de Caracas, la obra se titula *Cipango* porque Colón iba hacia Japón en busca del gran jan, pero se encontró con el

Nuevo Mundo y con ella el autor quiso exaltar a los inmigrantes y a la tierra que los recibió. La obra teatral fue publicada en 1992, en Caracas (Venezuela), por la editorial Monte Ávila Editores.

Cipango transcurre en los años veinte del siglo XX en un burdel del viejo puerto de la Habana, denominado Madre Patria, donde la dueña, llamada Isabel Primera porque es la primera en fundar un lenocinio, celebra el Día de la raza, ya que es una idealista y apegada a su Andalucía natal. Devota a la Virgen del Pilar, del descubrimiento y de todo lo español. La acción se desarrolla un 12 de octubre. En esta obra, a diferencia de las dos anteriores, Rial vuelve a optar por una estructura lineal en la trama, sitúa a los personajes dentro del salón de un burdel y los personajes se preparan para celebrar dicha festividad. No hay, como en *La muerte de García Lorca* y *Bolívar*, diversidad de espacios y tiempos. Todo el escenario es móvil, lo que permite la entrada y salida de los personajes de la obra con facilidad y libertad, el burdel se convierte en el último acto en un trasatlántico. La obra posee unidad de tiempo, tema y lugar.

Conformada por dos actos, la pieza teatral no está dividida en escenas, contiene diversas situaciones que giran en torno a una principal, que es la celebración del día de la raza. A través de las didascalias se marca la entrada y salida de los personajes del escenario. De esta situación principal se

desprende otras en donde los personajes buscan darle un sentido a la vida. En el primer acto, después de la presentación de los personajes principales, se plantea una situación que desencadena las demás y permite que los personajes expresen su concepción del mundo y de la vida: Isabel se encuentra preparando los arreglos necesarios para festejar el día de la Raza cuando Sánchez, un visitante que había llegado la noche anterior a la Madre Patria, pelea y amenaza a Isabel si no le devuelven el dinero que le han robado. Este sale huyendo del lugar cuando ve que Isabel lo va a atacar con un cuchillo. Regresa más tarde acompañado de un Polizonte, que trae consigo una orden, y quiere meterlos a todos presos, pero Isabel había mandado a llamar al Comisario con la camarera, que es muy amiga de ella, este cuando llega la defiende y hace que Sánchez y el Polizonte se retiren del

lugar. En el segundo acto, en plena celebración, Sánchez regresa borracho al burdel para vengarse y matar a Isabel, ésta muere en brazos del Almirante, quien le ofrece navegar a las costas de España, pero ella le pide que la entierren en el barrio, en su barrio.

Además de las obras teatrales mencionadas, Rial escribió otras piezas, como por ejemplo: *La torre*, obra que fue galardonada por el Ateneo de Caracas en 1951; *La sagrada familia* (s.f); *Cementerio de automóviles*, con ella Rial recibió el Diploma de honor en el concurso del Ateneo de Caracas en 1957; *La fiesta*, estrenada en 1948 por el Círculo de Bellas Artes de Tenerife y emitida en 1957 por la Televisión de Caracas en el programa *Teatro Breve*, dirigido por el mismo Rial; *La escuela nocturna*, con la que concurre al premio Tirso de Molina en 1963; *Arcadio*, con la cual obtuvo el Premio de teatro del año de la Paz y fue publicada por la Editorial Monte Ávila Editores en 1986; *La Fragata del Sol*, para video-tape, presentada en televisión y luego como teatro se estrenó en La Laguna, Tenerife en 1990; *La Buena Nueva*, (s.f); *La Cenicienta en Palacio*, estrenada el 1º de febrero de 1992 en el Teatro Cadafé, Caracas, y dirigida por Juan Carlos Azuaje. Esta obra infantil fue publicada en 1993 por la editorial Fundarte, en Caracas, y *Sucre, el sueño del hombre*, epopeya basada en el Gran Mariscal de Ayacucho, dirigida por Daniel López, producida por Francisco Alfaro y representada por la Fundación Rajatabla, de Venezuela. Fue estrenada inicialmente en el Teatro Luis

Mariano Rivera, en Cumaná, Venezuela, y luego fue representada los días 9 y 10 de marzo de 2005, en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, Caracas.

CONCLUSIONES

“Escribir ¿para qué? Por sentir la alegría de que has atrapado algo. Todo artista, todo poeta quiere mostrarnos un nuevo mundo, o parte del viejo, visto de otro modo. Es un rebelde que indaga dónde le falló la Gracia al Creador”. (Cacheiro, 1995. 84). Resultan significativas estas palabras que le expresó Rial a Cacheiro, considerando su trayectoria literaria y el contexto histórico-social que le tocó vivir, porque muestran la correspondencia existente entre el pensamiento del artista y su obra. Al mismo tiempo, y en su caso en especial, justifica la existencia de ambas. No podría haber sido de otro

modo. Lo que no quiere decir, de ninguna manera, que las obras sean una autobiografía del escritor. Simplemente, que en ellas Rial muestra el modo como interpreta y aprehende la realidad, los temas y motivos escogidos para las piezas teatrales son producto de su reflexión y creatividad.

Aunque a lo largo del tiempo, como es lógico, sus piezas teatrales reflejen cambios de forma y fondo, sin embargo, en esencia, en las obras teatrales de Rial se sigue percibiendo una búsqueda por expresar la concepción que maneja el escritor del mundo y de la vida. Si las piezas teatrales evolucionaron con el paso del tiempo, el dramaturgo se perfeccionó con ellas también. Pero el centro del interés del artista sigue siendo los personajes mismos, el enfrentamiento con ellos mismos y con los demás, sus sentimientos, la realidad a la que se ven enfrentados, el peso de la historia y las falsas creencias.

Referencias Bibliográficas

Barrios, Alba Lía, Mannarino, Carmen, Izaguirre, Enrique (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Centro Venezolano del ITI-UNESCO.

Cacheiro, Maximiliano. *Retrato hablado de José Antonio Rial* (1995). Los Teques. Ateneo de Los Teques. (Colección Ateneo de Los Teques, N° 22).

Rial, José Antonio. *Los armadores de la goleta Ilusión* (1950?). Madrid. Ed. Oceánidas.

— *Nuramí* (1954). Caracas. Asociación de Escritores Venezolanos.

— *La muerte de García Lorca* (1969). Caracas. Monte Ávila Editores.

— *La fragata del sol*. (1983) Caracas. Avrepote.

— *Bolívar y Arcadio* (1986). Caracas. Monte Ávila Editores.

— *Cipango, Panamá, Darién, Contraluz de un hereje* (1992). Caracas. Monte Ávila Editores.

— *La Cenicienta en Palacio* (1993). Caracas. Fundarte.

RIVAS, VICTOR MANUEL (1909-1965)

Sor Elena Salazar

INTRODUCCIÓN

Nació en Calabozo, estado Guárico y murió en New York (U.S.A). Dramaturgo, novelista y periodista. Doctor en Ciencias Políticas. Alcanzó una distinguida labor como diplomático: secretario de la Legación de Venezuela en España; delegado Alterno de Venezuela en las naciones Unidas y delegado por Venezuela ante los organismos internacionales en Ginebra, Suiza durante los gobiernos de Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita.

Su producción dramática se desarrolla entre 1933 y 1943, en una época de bastante significación histórica para el país. En 1942 se funda la Sociedad Amigos del teatro, como apoyo a la dramaturgia nacional y escénica convirtiéndose en su primer presidente y animador.

Según Gilberto Pinto (1999, p. 25):

(...) logró inscribir como socios a numerosos amantes de la escena. Pensó, con una posición muy nacionalista, utilizar sólo autores e intérpretes venezolanos. La decisión era apropiada; constituía una acción liberadora, un deseo de salvaguardar la identidad nacional bastante golpeada por tanto repertorio exógeno al país.

Muchas de sus obras fueron escenificadas por esta Sociedad. Su primera obra dramática se titula *El Puntal* (1933), drama escrito en tres actos, estrenada en el Teatro Nacional por la Compañía de Jesús Izquierdo. Según Carlos Salas fue representada más de cincuenta veces (Salas, 1967, p. 217). En ese mismo año y en el mismo escenario estrena *La Zamurada*, además de *Hombres*, puesta de un grupo aficionado, inédita. También figura *Tiburcio*, publicada en 1933, con prólogo de Leoncio Martínez. Algunos años después aparece *La antesala* (1940), comedia premiada por el Ateneo de Caracas en su concurso "La Comedia Venezolana", publicada ese mismo año y estrenada en 1942 y llevada la

televisión en los años ochenta por el canal 8 del Estado; luego viene *El Pueblo* estrenada en 1942 y 1970, estrenada en 1942. *Tierra Ansiosa* (1942) y *El Puente*, publicada en 1942. Estas tres últimas forman la trilogía titulada *La Garra Decrépita*, obras que aluden a los últimos años de la dictadura gomecista. Otra obra conocida es *Tres tardes en Los Robles* (1943) comedia estrenada el 28 de julio del mismo año en el Teatro Nacional por la Sociedad Amigos del Teatro, función dedicada al actor francés Louis Jouvet y a su Compañía. Y entre las obras que permanecen inéditas se encuentran *Noches en Blanco*, *Sol Recién Nacido*, *Hotel jardín*, *El Ministro* y *Siempre Estudiantes*. Su única novela *La Cola del Huracán*, fue editada en Madrid en 1968 por la editorial Cocusa.

La producción dramática y teatral de Víctor Manuel Rivas que se inicia en la década del treinta se verá acompañada por otros dramaturgos y otros títulos que es necesario nombrar: *Arrepentimiento* (1933) de Felipe Boscan Ortigoza, *Puertas Adentro* (1933) de Ángel Fuenmayor, *Vida* (1933) comedia en un acto y en prosa de Eduardo Innes González, *Bagazo* (1933) de Leopoldo Ayala Michelena, *La Chirulí* (1936) de Leoncio Martínez, *La Sagrada Familia* (1936) de Antonio Saavedra, *Abigail* (1937) de Andrés Eloy Blanco, y *Por qué Canta el Pueblo* (1938) de César Rengifo, y otras. Las obras de Víctor Manuel Rivas que analizaremos serán *El Puntal*, *La antesala* y *El Pueblo*.

El Puntal (1933)

Comedia dramática escrita en prosa y en tres actos, publicada por la Editorial Sur- América, en Caracas, dos años antes de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, y estrenada en el Teatro Nacional de Caracas el 16 de marzo de 1933 por la Compañía Lírico- Dramática Venezolana bajo la Dirección de Jesús Izquierdo.

El Puntal trata sobre el abandono del Campo, y la tradición por preservar el patrimonio Familiar. Dos hermanos: Eusebio y Miguel, hijos de don Miguel Barrios, son los únicos herederos del Hato "El Mamón". Eusebio es el administrador del hato (el patrón) y se quedó en el llano, y Miguel

se fue a Caracas a estudiar, se gradúa de Doctor, y se casa con una dama de la alta sociedad. Obviamente la trama se escenificará ante dos fuerzas antagónicas que el dramaturgo utiliza para ilustrar ideologías distintas, que plantea la oposición entre "Civilización y Barbarie"; y los conflictos que genera en los personajes. Lo particular del dramaturgo es que no se inclina directamente por una de las tendencias, sino que pretende conciliarlas: el campo no debe desaparecer y esto lo vemos en el último acto con la muerte de Miguelito y la reconciliación de los hermanos; y por el otro lado justifica la presencia y los beneficios de la ciudad. Es así como Víctor Manuel Rivas abordará aspectos muy locales y precisos de lo rural y de lo urbano: la capital, la parroquia, el vecindario, el pueblo, la señora, el señor, la criada, la niña educada, el joven banquero, el tío aguerrido y valiente, el

presumido, el hombre criollo y vernáculo, y otros elementos propios del teatro criollo desfilan por *El Puntal*. En la obra intervienen más de diez personajes interpretados por actores como Carlos Salas, Jesús Izquierdo, Rafael Guinand y Celestino Riera. Las acciones del primer y tercer acto se desarrollan en un hato guariqueño y el segundo en Caracas, en la casa de Miguel y su esposa. La distribución de los actos ya advierte la dicotomía entre lo rural y lo urbano. Predominando por supuesto lo rural. El dramaturgo a través de sus personajes ahondará en las raíces y en el mundo rural con cierta recreación en lo urbano, como ya se sugirió.

Este primer acto de la obra que se caracteriza por describir el mundo rural y la cotidianidad de su gente, se abre con un conflicto familiar que gira en torno al tema del campo; su abandono, la herencia y la partición de las tierras. Los elementos propios del costumbrismo, de lo criollo como el realismo, el lenguaje de los personajes, su vestuario, y sus costumbres se integran a plantear el tema rural y la presencia de la civilización y el progreso, tema que había sido una constante en la novelística de Rómulo Gallegos, que como sabemos obedece a una visión positivista de la sociedad.

El acto que introduce la comedia no puede ser más elocuente en describir la escenografía:

sillas de cuero, sogas, frenos, taparas, palmas, palizadas cercadas con árboles y el lenguaje de Petra, la Sirvienta, quien abre la escena: “¡Virgen del Carmen! Y yo no he colao el café. Ahorita viene Don Eusebio con sus apuros de siempre...” (p. 5).

Eusebio, el hablante básico más importante de la obra se caracteriza por su nostalgia, sus prejuicios. Es un personaje en plan siempre de conciliación, es el típico llanero que le cuesta desprenderse de sus tierras y de sus ancestros. Es quien lleva la administración del Hato el “Mamón”, y se resiste a partirlo, por qué intuye que su hermano, el que reside en Caracas lo dejará secar. Este primer acto termina con la lectura de una carta de Miguelito (quien vive en Caracas con su tío Miguel) a su padre Eusebio. La carta da cuenta de los comentarios que Jhon, (el patiquín) su primo

está haciendo de su padre, llamándole pícaro al querer quedarse con la hacienda. Eusebio responde con un telegrama, en donde avisa que irá para Caracas. Entre cartas y telegramas finaliza este acto.

El segundo acto se desarrolla en Caracas, en la casa de Miguel y de Elena, su esposa. Eusebio llega a Caracas para lavar su honra, no puede permitir que su sobrino Jhon ponga en tela de juicio su honor y su reputación, insinuando que él se quiere quedar con el patrimonio de sus padres. Eusebio se aloja en un refinado hotel de Caracas y se dirige a la casa de su hermano, para castigar a su sobrino Jhon por las injurias en su contra. Miguel lo recibe muy cordial, pero Eusebio está alterado por las interpretaciones de su sobrino. Miguel no está enterado de nada y trata de hablar con su hermano y con su hijo buscando conciliación familiar, la conversación termina en una pelea entre los primos: Jhon y Miguelito. Eusebio critica el desapego de su hermano por el llano, critica su matrimonio:

Eusebio: (...) Y miguel no se cuidó de ello, asaltó a un apellido sociable, se doblegó y se rebajó para poder saquearlo, y ahí lo tienes tú sin voz ni voto en esta casa. Yo no te lo debía decir, pero puedes creer que tu padre le tiene envidia. (...) Con su profesión y con las entradas anuales de su hato, muy bien hubiera podido comprar esta misma casa, ser de la crema de Caracas y tener esta familia, con la diferencia de que él sería el jefe, y no el padre de su mujer (p. 55-56).

En este segundo acto no sólo se percibe la admiración de Miguelito por el llano, por su gente y sus costumbres, sus fiestas, su ganado, su ambiente sino que también se nota el desconocimiento de éste por parte de la familia de Miguel. Su esposa e hijos no conocen la tierra de su padre, de sus abuelos maternos, sólo sienten curiosidad por el llano, les atrae idílicamente el paisaje, el baile, lo autóctono y todo aquello que pertenezca al campo. En este acto se deja ver muy de cerca, como ya mencionamos, el enfrentamiento entre civilización y barbarie, mediante el conflicto e intriga familiar, el que vive en la capital y el que viene del campo. El dramaturgo propicia el conflicto dramático, poniendo el punto en la crítica social, introduciendo elementos cómicos. La obra alcanza su clímax con las discusiones de

los hermanos cuando se dejan ver las ideas de progreso y civilización, para establecer así una lucha entre el campo y la ciudad, que conocemos a través de sus diálogos.

Una vez presentado el conflicto en el primer acto y surgido el clímax en el segundo, el dramaturgo recurre a un tercero y último acto para el desenlace de la trama. Es así como en el tercer acto las acciones se desarrollan nuevamente en el Llano, otra vez el Hato y entre versos, coplas, corridos, noche de joropo y refranes se espera la tragedia. Miguelito, el hijo de Eusebio es embestido por el toro. Con la muerte de Miguelito Eusebio abraza a su hermano y grita enloquecido diciendo: “¡Es un castigo! ¡Suelten ese ganado! ¡Que no haya partición!” (p. 133).

La obra finaliza con la intervención de Dolores: “Compadre Alejandro”. ¡Nos partieron el puntal”. El título de la obra recobra su sentido. “*EL Puntal*”, al igual que la novela *Doña Bárbara* mencionada en la obra por Miguelito para recrear el llano, retrata muy bien sus personajes y los de Caracas, ahonda en las raíces de la venezolanidad, en lo autóctono o como afirma el crítico teatral Orlando Rodríguez (1988. p. 248):

La atmósfera, la profundización en los personajes y la aguda observación del mundo rural y urbano definen a este valioso y hoy prácticamente olvidado autor. Rivas mostró la frustración en el medio agrario, que iba siendo desplazado por el espejismo de otro tipo de riqueza. Pueblo moribundo, arrasados por el paludismo, una juventud sin perspectiva, los muros derruidos,

la evocación de un pasado demasiado lejano, en fin, una visión plena de amargura y desesperanza, fruto de largo e infecundo proceso dictatorial.

En esta obra primigenia de Rivas está bien acentuada la estética costumbrista, las fronteras entre el lenguaje popular que habla la mayoría de los personajes del llano y el lenguaje culto que usan los personajes de Caracas. El lenguaje de Eusebio, Petra, Dolores y los peones de la hacienda es coloquial, rural se le identifica con el campo, con la barbarie; el lenguaje de Miguel, Maritza y Elena es culto y aristócrata, que los identifica con la noción de civilización y progreso.

El puntal abrió paso a un drama de denuncia social, de contraste entre lo rural y lo urbano para crear una visión crítica sobre esta situación porque, partiendo de un conflicto familiar, llama la atención sobre el abandono del campo que ya comenzaba a ser una realidad nacional.

***La antesala* (1940).**

Publicada en 1940 y estrenada en el Teatro Nacional en 1942, en su tema igualmente se anteponen dos situaciones sociales clara: la esfera del poder político y la de los marginados. La acción transcurre en la antesala de un Ministerio 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), la dama elegante, el infaltable coronel desempleado, el director del ministerio y el Ministro, que es protagonista, aunque siempre ausente. En una escenografía que detalla muy bien este tipo de salas, se encuentran estas personas esperando ser atendidos por el Ministro, quien las recibe según su status social, por lo que el técnico extranjero entra de primero. En este sentido, la antesala del Ministerio es el espacio que elige Rivas para efectuar sus críticas a la burocracia ineficiente y clasista, así como también para 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 el logro en una actividad o la solución de un problema (Savinelli, 2007).

***El Pueblo* (1942)**

Otra obra de gran significación y de marcada tendencia costumbrista es *El Pueblo*. La década de los cuarenta estuvo signada por importantísimas obras dramáticas y diversos temas que recrean lo nacional, entre ellas se encuentran *Dánoles Hoy* (1941) de Leopoldo Ayala Michelena, *Mala Siembra* (1942) y *Córdova Me llamo Yo* (1943) de Luis Peraza, *La Balandra Isabel Llegó esta tarde* (1943), cuento de Guillermo Meneses y otras.

El Pueblo es un drama escrito en prosa y en tres actos, el primero de la trilogía “La Garra Decrépita”, que trata sobre el tema pueblerino, donde predomina la nostalgia por las cosas, por las personas que ya no existen y por la provincia. La historia y las acciones que se dramatizan están ubicadas en los años 1930 y 1931, y se escenifican en el Llano entre boticas, casas de Familia e iglesias, aún en plena dictadura gomecista.

Son muchos los personajes que intervienen en esta pieza, personajes típicos, personajes de pueblo como Serafina, la vieja comadrona del pueblo, la partera, Rosalía, madre de Luis Francisco, es una mujer recia, defensora de la estirpe familiar, Silvestre, es un anciano, padrino y consejero de Luis Francisco; Gumersindo, definido por el propio dramaturgo como un hombre “Simple y bueno, con un lejano dejo de afeminamiento en el tono de su voz” (11), Juliana, alegre y dicharachera, Juancho, el sepulturero, Gabriela, la beata del pueblo y vocera de la fe cristiana, Morocho, es el personaje descrito como un hombre deforme, con retraso mental, que emite un llanto “degenerado, grimoso y sucio” (p. 22), y que al final del texto tendrá una transformación; y otros personajes como la Mujer del Muchacho, la Mujer de los zapatos, el Muchacho, Merejo, la Mujer de la Vela y la Mujer del Cromo, conforman un elenco de once personajes que escenifican a la gente de un pueblo.

La interpretación de estos personajes en el siglo pasado estuvo a cargo de los desaparecidos y excelentes actores como María Teresa Acosta, Eduardo Calcaño, Juan Benschimol, Henrique Vera

Fortique y otros. Cada uno de estos personajes irá armando la trama de *El Pueblo*, y se confundirán con los escombros y el deterioro físico que sufre el pueblo.

El drama se inicia con una extensa didascalia que describe la decadencia de la botica del pueblo, a su regente Luis Francisco Jaramillo Mendoza y a Eloísa Quintero, hija del Coronel y jefe Civil del pueblo. El joven boticario y Eloísa son novios e introducen el primer acto que se desarrolla en la

vieja botica, ésta será la recepción de noticias, chismes, habladurías. Uno de los primeros personajes que entran en escena en la botica es Serafina, la comadrona del pueblo vociferando su participación en un parto, señalando que el niño “nació en pedazos”, y que la madre se muere; “nunca había asistido a un parto tan feo (...) tengo la carne de gallina... (...) todavía está viva... pero no la creo salvada” (p 7). En el extenso monólogo de la comadrona, también se deja ver su malestar por la insalubridad y la tristeza del pueblo. Al rato entra en escena Gabriela, la beata del pueblo con una carta anunciando la llegada de un Obispo.

Otra noticia sobre la eliminación de la Jefatura Civil del pueblo para trasladarla a los Jabillos (poblado vecino) la emite Gumersindo. Esta noticia causa mucha preocupación en el pueblo. Su gente piensa que el pueblo se convertirá en un caserío abandonado, sin ley. Luis Francisco comienza a elucubrar: que su novia se iría del pueblo, que su familia y el mismo pueblo son culpables de sus precarias condiciones de vida. Juliana, otro personaje compra un calmante para dolor de muela y aprovecha para decir que en lo Jabillos las personas son simpáticas y alegres. Después de Juliana entra en escena el sepulturero, lamentándose de haber enterrado a un niño, le sigue Morocho, un “gafo, enclenque, degenerado, luango y andrajoso” (p. 22), quien ha venido a pedir ropa vieja, usada. Y por último entra Rosalía, la madre del boticario y hablan sobre el futuro del pueblo. Para el joven boticario la salida más inmediata es comenzar una nueva vida en otro lugar. Rosalía se niega y se va. Se aproximan Serafina, Gumersindo, Gabriela y Juliana, quienes vienen a pedir dinero a Luis Francisco para enterrar a la parturienta.

El segundo acto se desarrolla en la casa de los Mendoza. Rosalía le dice a su hijo que el pueblo está en constantes cambios por la llegada del Obispo. En este segundo acto se habla de Pancho Mendoza, el abuelo de Luis Francisco. Para el mismo nieto, el abuelo fue quien acabó con el pueblo, según sus propias palabras, “los maltrató a todos. No hay familia en el pueblo que no haya sufrido sus castigos y su moral caprichosa” (p. 35). Este acto se caracteriza por elementos intertextuales como es la alusión a la Guerra Federal, Pancho Mendoza, el abuelo del protagonista se identificaba

con los azules, los amarillos acabaron con él, “de frente le tenían miedo, lo tiraron por la espalda” (p 36). El acto culmina con la euforia de Luis Francisco, éste se pronuncia como líder del vecindario.

El tercer acto transcurre frente a la única iglesia del pueblo, y ahí en escena se hallan Luis Francisco, Gumersindo y Merejo señalan que estuvieron preso veinte días por armar revueltas en las calles del pueblo. La soledad y el encierro le han servido a Luis Francisco para reflexionar. Está convencido de que el pueblo resurgirá de las cenizas, del paludismo y la malaria y renacerá. Gumersindo elogia el valor de Eloísa al desobedecer a su padre, negándose a escribir una carta al presidente del estado sobre la revuelta ocurrida en el pueblo. Los tres hombres y la beata miran como desaparece la Jefatura Civil y como es trasladada a Los Jabillos. Luis Francisco, el líder del pueblo sube a un balcón y desde ahí grita, “Estamos vivos” (p. 55). Todo el vecindario acude al sitio, la única ausente fue la madre de Luis Francisco. El acto termina con la fuga de los novios y con la transformación del Morocho, el personaje indigente, enclenque que se hallaba tirado junto a la iglesia, y de pronto “A Morocho le estaban apareciendo en el rostro rasgos de inteligencia” (p 71). En el Morocho se ha producido un milagro que no es más que el símbolo del renacer del pueblo, del cambio, del progreso que todos anhelaban.

CONCLUSIONES

Víctor Manuel Rivas al igual que Leopoldo Ayala Michelena fue un dramaturgo renovador, un crítico de la sociedad venezolana cuando esta todavía mostraba los signos de una comunidad rural, atrasada y decadente. Incluso en plena dictadura gomecista. Rivas logra señalar la transformación de una sociedad rural a urbana, alejándose de los cuadros de costumbres y de un teatro romántico que venía del siglo XIX.

En muchas de su obras estuvo presente lo nacional, lo autóctono y sobre todo su mirada por lo social, “logró plasmar con profundidad y gran sentido crítico la problemática y el estado de decadencia de una país que, por casi 30 años, vivió el atraso impuesto por el implacable yugo de la dictadura gomecista. Partiendo del tema nacional, Rivas se adentra en las vivencias de los hombres, explicando las acusas que motivan su comportamiento social y expresando la crisis individual junto con la crisis social” (Nieto, 1999, p 92).

La obra de Rivas es significativa por la temática contemporánea adelantada a su tiempo, especialmente al abordar la relación campo-ciudad con una mirada neutra, a diferencia del sainete popular en su tiempo, que tuvo una mirada más citadina, con personajes típicos o grotescos y logrando internarse en su conciencia, sin perder los rasgos sociales que dan cuenta de un mundo moribundo y decadente. Resalta, igualmente, su sentido religioso y espiritual en los finales y es digno de mencionar cómo se asume la temática del poder, describiendo los mecanismos e instituciones que utiliza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Nieto, Claudia (1999). La dramaturgia de Víctor Manuel Rivas. Trabajo de Grado. Escuela de Artes. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Rodríguez, Orlando (1988). "190-1945: Una herencia largamente prolongada", en: AAVV: *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Vol. 4. Madrid, Centro de Documentación Teatral., pp. 231-263.
- Pinto, Gilberto (1999). *Gómez Obregón y Su Época. El Teatro Venezolano de 1945 a 1955*, Caracas. CONAC.
- Rivas, Víctor Manuel (1970). *La antesala*. Caracas. Ed. del Círculo Musical.
- (1933). *El Puntal*. Caracas. Ed. Sur- América.
- (s/f). *El Pueblo*. Caracas. Editorial General Rafael Urdaneta.
- Salas, Carlos (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas. Imprenta Municipal.
- Sainelli, Yubisay (2007). “Victor Manuel Rivas”, en: Chesney L, Luis et al (2007). *Diccionario de la Dramaturgia en Venezuela. Siglo XX*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. FHE, pp. 268269. Edición en CD.

ROMERO, MARIELA, seud. MARIELA IBARRA (1952-)

Ligia Álvarez

INTRODUCCIÓN

Cuando Mariela Ibarra Romero nació en el año 1952, Venezuela se encontraba estrenando el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, a quien se le acusó de haber producido fraude electoral a favor de los candidatos de su partido (Frente Electoral Independiente, F.E.I.) a la Asamblea Constituyente de aquel año. El 2 de diciembre Pérez Jiménez asumió la Presidencia, la cual abandonaría el 23 de enero de 1958 tras su derrocamiento. La ciudad Caracas que vio nacer y crecer a Mariela Romero, aun conservaba vestigios de lo que una vez fue la ciudad colonial. Al Sur se encontraba el pueblo de El Valle, en Antimano yacían todavía algunas casas de campo de unas cuantas familias dedicadas a las faenas agropecuarias. Caracas ya comenzaba a convertirse en la ciudad que es hoy en día. Se iniciaba la construcción de las grandes avenidas y edificios que se imponen hoy. Chacao, donde nació Mariela Romero, dejaba de ser el pueblo colonial para formar parte de la ciudad moderna. Sin embargo, todavía existía la seguridad de la que adolece hoy la ciudad de Caracas. Mariela Ibarra Romero fue una niña que tuvo la posibilidad de disfrutar en la calle de juegos tradicionales infantiles sintiendo la protección de los vecinos, quienes respetaban sus juegos y travesuras (Pino, 1994).

Mariela Romero nació en un hogar que propició su incursión en las artes, especialmente en el teatro. Hija de Rosalía Romero, actriz teatral y sobrina del músico venezolano Aldemaro Romero, se abrió paso en el mundo de las tablas desde temprana edad. Siendo estudiante del liceo caraqueño Andrés Bello, comenzó a tener sus primeros contactos con el mundo del teatro, cuando acompañaba a su madre a representaciones teatrales de la época. En esos mismos tiempos, bajo la conducción de Horacio Peterson, inició estudios de Arte Dramático en el Ateneo de Caracas. Como estudiante de teatro participó en varias obras teatrales, tales como *Callejón sin salida* y *Fuenteovejuna*, ambas dirigidas por el mismo Peterson. Más tarde, formó parte del grupo Bohemio, conocido después como Grupo Venezuela, dirigido por Levy Rossel, en el cual actuó en la puesta en escena de las obras *Vimazoluleka* y *Experimental Boom*. Cuando tan sólo era una adolescente y, siendo aún integrante del grupo Bohemio, inició la escritura de su primera obra teatral (*Algo alrededor del espejo*) con la que obtuvo el Premio de Jóvenes Autores de la Fundación Neuman, y que más tarde fue estrenada bajo la dirección de Levy Rossel en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela, en 1967 (Chesney, 2002). De esta obra se posee poca información, Pino (1994) indica que se desarrolla en una estación de autobuses y cuenta con dos personajes: la madre, de 45 años, y Lucy de 16 años.

Siendo todavía una púber, Mariela escribió, además de la pieza antes mencionada, *Este mundo circo*. Esta obra data de 1968, y se estructura en tres cuadros. La acción se lleva a cabo en la calle. Cuenta con cuatro personajes: el orador, un joven de 18 años, señora I y señora II. Otra de sus piezas de sus años de adolescencia fue *El cáncer es curable: no lo malgastes* (1970). Las tres obras

mencionadas se encuentran inéditas, con la excepción de *Este mundo circo*. Estas obras forman parte de los inicios de la autora como dramaturga.

En 1970, formó parte del Teatro Chacaíto y perteneció al grupo Rajatabla, con el que viajó por Europa. Fue en el año 1976 cuando salió a la luz su obra *El juego*, mientras Romero formaba parte del Nuevo Grupo y participó en varios montajes, el más recordado es *Tric Trac* de Isaac Chocrón. Igualmente, actuó en obras infantiles. Más tarde, en 1976 actuó en su propia obra de teatro *El juego*. Desde entonces y hasta los años ochenta escribió varias versiones teatrales, y actuó en otras obras como *Los hermanos de Búfalo Bill* de Martínez Mediero y *El señor Puntilla y su criado* de Bertolt Brech.

Mariela Romero ha sido una escritora prolífera. Sus obras inéditas por orden de aparición son las siguientes: *Algo alrededor del espejo* (1967), *El baile de los vampiros* (1969), *El cáncer es curable: no lo malgaste* (1970), *Mater Regina* (s/f) y *Tania en cinco movimientos* (2000).

Las piezas publicadas de Mariela Romero son las que se indican a continuación: *Este mundo circo* (1968), *El juego* (1982), *El vendedor* (1985), *Esperando al italiano* (1992), *Rosa de la noche* (1980), *El regreso del rey Lear* (1996), y *Nosotros que nos quisimos tanto* (1999).

Romero forma parte del grupo de dramaturgas contemporáneas destacadas, cuya presencia se reconoce a partir de los años sesenta. Algunas de ellas son nombradas a continuación, y el año entre paréntesis corresponde a la fecha de la primera obra publicada o montada: Vicky Franco (1959), Lucía Quintero (1962), Elizabeth Schön (1967), Mariluz Hernández (1970), Elisa Lerner (1976), Esther Plaza (1979), Ana Tegui (1979), Alicia Ortega (1979), Thaís Erminy (1982), Sonia Berah, (1983), Ambar Terán, (1983), Inés Muñoz Aguirre (1983), Pilar Romero (1984), Gladis Prince (1985), Maritza Plascencia (1990) y Xiomara Moreno (1992), entre otras (Barrios y otros, 1997).

EL TEATRO DE MARIELA ROMERO

Su obra *El juego*, que la dio a conocer, fue merecedora del premio del Ministerio de Justicia para la nueva dramaturgia, en el año 1976. De acuerdo con Luis Chesney (2002), además fue ganadora del Premio de Crítica en 1980 y del mejor espectáculo extranjero en el Festival de Teatro Jelenia Gora, en Polonia, también en 1980. En ese mismo año fue estrenada por el grupo Rajatabla. En este montaje la autora actuó como Ana II, obteniendo gran éxito, tanto del público como de la crítica. Otros montajes de *El juego* fueron realizados por el grupo The Scripps College Theater de la Universidad de California (Los Ángeles), en 1989, el teatro de la Fundación Bilingüe de Artes en 1989, la Compagnie les Hesperides en el teatro Cithéa en 1989, y en la ciudad de León en México, del 27 de julio al 30 de noviembre del año 2001.

Uno de los últimos montajes de *El juego* fue realizado por el grupo La Barraca en el marco de la XXII Muestra Internacional de Teatro, el 21 de octubre de 2007 en el Teatro Municipal Isaías Medina, bajo la dirección general de Juan Pagés. Dagleydis González interpretó a Ana I y Silda Reyna a Ana II. El grupo La Barraca ha presentado la obra en España, Pekín e Italia. También han realizado presentaciones de la misma obra en varias ediciones del Festival de Teatro de Oriente y Occidente, en Venezuela.

De la obra *El juego*, Pedro Luís Seijas (1986) dice que “Es una pieza teatral de finas resonancias psicológicas, en las que dos personajes tienen el mismo nombre: Ana. A pesar de que por momentos se rechazan, llegamos a la conclusión de que los extremos se tocan...”. Por su parte, Rodolfo Santana (1976), en la nota correspondiente al estreno de la obra, dice que “Mariela Romero pertenece al teatro como un ave pertenece al aire.” Este comentario se origina por el hecho de que la autora desde muy joven tuvo participación directa en el teatro, por lo que al escribir lo hace de una manera natural partiendo de las mismas necesidades del espacio teatral y los movimientos actorales. Es por ello que usa muy pocas acotaciones y le da libertad de acción al director.

El papel de Ana II fue personificado por la misma Mariela Romero, y Martha Velazco representó a Ana I. La pieza se desarrolla en una habitación de un ambiente sórdido. Consta de dos escenas. En la primera escena Ana II es el sujeto fuerte que ejerce la violencia, y Ana I es el objeto sobre el cual recae la violencia. Para Ana II su proceder no es cruel, es liberación. En un pasaje de la obra se lee: “la crueldad no tiene nada que ver con esto, mi querida niña. Es sólo persuasión. ¿No te sientes ahora como más liberada? (*El Juego*, Fundarte, p. 22). Ana II tiene su propia teoría de cómo persuadir “cuando el razonamiento lógico se niega a funcionar por sí mismo, se aplica la fuerza física” (Ibídem, p.22). A medida que se desarrolla la primera escena, los roles se van intercambiando cuando Ana II se hace más suave y muestra debilidad y atracción por Ana I, y Ana I se convierte en Ana II por decisión propia: “...bueno, ahora yo soy tu, seré... ¿qué querré ser? ¡seré una reina! (Ibídem, p. 42). Como puede advertirse, en esta pieza están presentes el cambio de roles como continuidad o continuo, el juego entre la fuerza y la debilidad, y la crueldad y la sumisión. Todas estas características pertenecen a ambas Ana en un intercambio frecuente de funciones. La obra es un juego de roles, es decir, un juego que se fundamenta en la interpretación, el diálogo y la imaginación. En fin, un juego interpretativo en el cual los dos personajes asumen el rol de Ana I y Ana II a lo largo de la trama. El desarrollo de las acciones queda por completo sujeto a las decisiones de los jugadores (Ana I y Ana II).

En la primera escena Ana I se arrastra, y le pide clemencia y se humilla ante Ana II. Ana II es fuerte y la atropella. En esa misma escena Ana II se vuelve sumisa y se convierte en una reina que trata bien a Ana I. Luego muestra deseos de besar a Ana II. ¿Quién es quién?, es la pregunta que podría surgir en el espectador. La respuesta está en las palabras de Ana I quien dice: “Imagínate por un momento que soy tú y tú eres yo. (Ibídem, p.41) Es decir, cada personaje juega a ser el otro. En un instante teatral Ana I condena al fusilamiento a Ana II. En la segunda escena, Ana II, ya condenada a ser fusilada, es visitada por Ana I. Ana II invita a Ana I a pedir limosna. Cada una interpreta su papel. Ana I es una dama rica, Ana I pide limosnas. Más tarde Ana II asume el rol de policía. Luego son de nuevo ellas mismas y se descubre a través del diálogo que existe un anciano que las explota. Ana II amenaza con huir, Ana I trata de impedirlo. Ana I empuja a Ana II, Ana I se arrodilla para ayudarla pero en ese instante se abre la puerta. ¿Qué hay detrás de ésta? ¿Acaso la realidad? ¿Temen quizás asumir su verdadera identidad? ¿Son Ana I y Ana II? ¿Es sólo una Ana? Todas estas preguntas quedan sin respuesta. Al espectador le queda imaginar las respuestas, y de esta manera se propicia su participación.

Se observa en esta obra una relación de amor, odio, ternura, violencia y dependencia entre ambos personajes. Según Susana Castillo (1992) *El juego* tiene influencia del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, movimiento teatral inspirado en las ideas que señalan que el teatro debe interpretar e

impresionar al espectador a través de situaciones impactantes e inesperadas. Castillo también hace mención a la sociedad patriarcal, la cual es evidente cuando se hace referencia a un supuesto anciano que las explota. Algunos desequilibrios mentales y sociales de igual modo sobresalen, entre ellos la prostitución, el incesto, el lesbianismo y la delincuencia.

La vida es mostrada con sus dos caras (la sumisa y la agresiva), cada una de éstas personificadas e intercambiadas por las dos Ana. Luis Chesney (2002) señala que existe una simbiosis, definida ésta como un tipo de relación en la que dos o más individuos se asocian obligatoriamente para poder vivir. Chesney interpreta la obra bajo la óptica del análisis transaccional que a través del nivel funcional facilita analizar las formas en que las personas interactúan entre sí, mediante transacciones psicológicas, con sus estados del yo Padre, Adulto y Niño: aprendiendo a utilizar el primero para dar cuidados, el segundo para individualizarse y el tercero para buscar y recibir cuidados, tanto en la interacción del individuo con los demás como también consigo mismo, creciendo en el logro de una personalidad integradora que es el resultado de un proceso de socialización incorrecto, caracterizado por el autoritarismo, el destructivismo y la mutación de roles. El análisis transaccional como modelo coloca a los personajes en una realidad diferente, en un lugar y tiempo indeterminados (Chesney, 2002, p.6). Cabe decir que la obra *El juego* es de las obras de Romero más presta a múltiples análisis e interpretaciones por parte de la audiencia y/o del lector, por permitir llegar a conclusiones que incluso pueden ser opuestas. De esta obra se pueden decir muchas cosas, y siempre quedará algo más que agregar.

Otra de las piezas teatrales destacadas de Mariela Romero es *El Inevitable Destino de Rosa de la Noche*. Escrita en 1979 y estructurada en tres escenas, fue estrenada en el año 1980 en la Sala Juana Sujo, en Caracas, por el Nuevo Grupo. Pedro fue interpretado por Carlos Carrero, Raúl Medina le dio vida a Juan y la actriz Carmen Padrón interpretó a Rosa. La asistencia de dirección estuvo a cargo de Luis Chesney y la dirección fue responsabilidad de Armando Gota.

El ambiente de la obra se desarrolla en una atmósfera sórdida, la calle nocturna de los sin casa, de los que duermen sobre cartones recogidos en los basureros. Los personajes masculinos son sendos mendigos, tal vez delincuentes o dementes, y el personaje femenino es una prostituta que deambula calle arriba y calle abajo en búsqueda de clientes que le resuelvan la comida de un día. La muerte es anunciada desde el inicio cuando Pedro señala que tiene un presentimiento que involucra a Juan. El presentimiento se origina de un sueño en el que vio muertos, tal vez en el cielo o el infierno, eso no se aclara, pero todos estaban muertos; incluso Juan, a quien vio mirando sin mirar, con esa mirada perdida de los muertos. Así comienza la historia de estos tres personajes lumpen, con la muerte presentida que después termina en muerte real.

Pedro y Juan viven sus miserias durmiendo en lugares sucios, cerca de basureros o a orilla de alguna quebrada, o tal vez a los márgenes del río contaminado que cruza la ciudad. Rosa, por su lado, deambula con su maleta a cuestas llena de un pasado que no olvida. Un pasado que al principio cuando era presente lucía mejor que la vida que lleva ahora. Tal vez guarda la maleta con sus recuerdos por el deseo oculto de que todo lo que vivió después de cerrar su maleta sea una terrible pesadilla de la que pueda despertar.

Mariela Romero toma elementos de la realidad social circundante para desarrollar un argumento que muestra la vida y muerte sin sentido de las personas marginadas por la sociedad o por ellas mismas- que abundan en la ciudad. Susana Castillo (1992) llama al triángulo de Pedro, Rosa y Juan, como triángulo destructor ¿Y de qué otra manera puede ser denominada una compañía de tres en la que la muerte y la marginalidad imperan y son además sinónimos?

El más reciente montaje de *El Inevitable Destino de Rosa de la Noche* estuvo a cargo del Grupo Delphos a principios del año 2008. Su director fue Luis Alberto Rosas. Los actores responsables fueron Diego León como Pedro, Karla Fermín como Rosa, y Javier Figuera como Juan. El director en el programa de la obra dice:

Todos los días andando por los caminos intrincados de nuestra insólita urbe vemos a muchos Juanes, Rosas o Pedros, divagando, creándose mundos paralelos en donde arman su casita de esperanzas, por eso creemos que ésta es la mejor manera de mirarlos, a través de los ojos del arte que nos permite ver el lado hermoso de lo terrible.

El lado hermoso al que se refiere Juan Alberto Rosas debe ser el de los sueños y premoniciones humanas que muchas veces conducen a la tragedia. El lado hermoso o rescatable de Rosa (la prostituta) debe ser el recuerdo de una vida mejor que una vez tuvo; es por ello que no le pesa caminar las calles con su maleta llena de una vida mejor que en realidad nunca fue. Por su parte, Chesney (2002) considera que esta obra posee diálogos más refinados que en su anterior obra *El Juego*. Además afirma que la pieza muestra una tensión dramática enorme y el dinamismo de sus diálogos mantiene a la audiencia vigilante en espera de lo que habrá de suceder. También indica que Mariela Romero en esta pieza explora el aspecto íntimo del ser humano y formula preguntas existenciales fundamentales sobre las relaciones humanas. En este sentido, Romero sigue la corriente del teatro venezolano moderno en el tratamiento de los mismos temas y en la búsqueda de nuevas respuestas a los viejos conflictos sociales.

Otra de las piezas de Mariela Romero es *El vendedor*, escrita en 1981, y estrenada por el Grupo Los Cuatro en el teatro de Bolsillo del Instituto Venezolano-Francés de Caracas, el 19 de agosto de 1981. El personaje Gloria fue interpretado por Orienta Escámez y el personaje Gabriel fue personificado por Héctor Duvauchelle. La obra fue dirigida por Humberto Duvauchelle.

La obra está estructurada en dos actos. Gabriel, un supuesto vendedor de ollas, trata con su lenguaje fácil y locuaz de convencer a Gloria para que lo deje pasar al interior de su casa y hacer sus demostraciones. Gabriel logra su cometido. En efecto, no sólo entra sino que se queda por un largo tiempo. Se aprovecha de la depresión que embarga a la mujer por la vida que ha llevado hasta ese momento. Gloria es la ex amante de un Ministro que en el pasado sufrió varios abortos. En el primer acto Gabriel confiesa que es realmente un ladrón y que además observó cuando desde su balcón ella trató de suicidarse. Las últimas palabras del hombre indican que se marcha para cumplir el deseo de ella. Sin embargo, en el segundo acto lo encontramos muy bien instalado en el apartamento de Gloria. Cualquier espectador hubiera pensado que esta convivencia pudo haber sido positiva para la mujer. Al contrario, el público es testigo de que la relación con Gabriel llevó a Gloria a una situación

tan mala o peor que la que antes vivía. En el segundo acto Gloria se convierte en fichera en un bar y a través del diálogo se conoce que lo hace para mantener el apartamento y por supuesto a Gabriel. Con esta conducta, Gloria demuestra lo débil que es para sumergirse en situaciones que la denigran. Gabriel por su parte actuó como un verdadero canalla. Gloria no está bien y Gabriel no le importa para nada su bienestar, lo único en que parece estar interesado es en explotarla. En la última parte del segundo acto Gloria demuestra un comportamiento de altura, cuando simplemente cierra la puerta y deja al hombre afuera. Con esto Romero quiere significar que Gloria cierra la puerta a una situación que ha deteriorado su vida más de lo que ya estaba, pero al mismo tiempo se da la posibilidad de abrirse a una redención donde seguramente encontrará el amor propio y el respeto de los que adolecía. Gabriel llegó a la puerta de Gloria cuando ella “atravesaba un mal momento.. por eso te quedaste” (*El vendedor*, Fundarte, p.199). Las llaves que Gabriel dejó olvidadas al salir lucen para Gloria como esperanza de cerrarle la puerta para siempre a ese hombre que la utiliza. Es simbólico también el hecho de que mientras Gloria oye los gritos de Gabriel desde el exterior, ella toma las cartas y comienza a jugar un solitario.

La obra comienza en el momento en que jugaba un solitario y termina de igual manera. Tal vez Romero quiere decir a los espectadores que es mil veces mejor estar sola que mal acompañada. Un decir muy viejo, y tal vez hasta trillado, pero sin duda muy cierto. Chesney (2002) hace énfasis en el hecho de que Romero muestra en *El vendedor* elementos que estaban ausentes en sus obras anteriores. El investigador se refiere a la interacción entre la pareja y el estatus social de ambos individuos. Ella forma parte de la clase media baja. En el pasado fue secretaria y amante de un senador, es una mujer sola y amargada. Él, por su parte, es el producto o víctima de un sistema económico injusto, en el cual debe luchar para apenas subsistir.

Otra de las obras de Romero es *Esperando al italiano*, escrita en 1987 y estrenada en el Teatro Alberto de Paz y Mateos en 1988, y vuelta a las tablas en el año 1989 en el Teatro Las Palmas, está estructurada en dos actos. *Esperando al italiano* muestra el pretexto perfecto para que María Antonia, Rosalía y Teresa se reúnan en compañía de un amigo en común: J. J. Jacinta es la sirvienta que más que mujer de servicio se asemeja a un familiar cercano. El italiano jamás llega pero los recuerdos y las experiencias pasadas sí, para hacerlas reír otra vez y sentir nostalgia por los momentos gratos, deprimirse por las experiencias amargas y la soledad. María Antonia fue abandonada por un General, que luego se lo encuentra frente a frente y éste no le dice nada. Teresa se le revuelve en su alma y mente el suicidio de su hijo del que dice no sentirse culpable. Rosalía también fue abandonada. Las tres tienen en común su pasado de carnaval, diversión y amor, y su presente de soledad que es tan corriente durante la vejez o el comienzo de este período vital.

El final cierra con la lectura de un aviso del periódico de un hombre que solicita una mujer para combatir la soledad. Todo termina como se originó: están en la búsqueda de un hombre que tal vez las haga sentir momentáneamente que son jóvenes otra vez y que además les permita llenar el vacío dejado por la soledad. Los diálogos están cargados de humor y son además ricos en dinamismo. La obra tiene un carácter circular por terminar exactamente en el comienzo: en la espera.

La obra *El regreso del Rey Lear* fue estrenada en la sala de conciertos del Ateneo de Caracas, en el mes de enero de 1996. Se trata de una obra de cuatro personajes. Joaquín, representado por el actor

Omar Gonzalo; Amalia, personificada por Carlota Sosa; Rafael Romero le dio vida a Omar, y el actor Héctor Myerston representó el papel de Carlos. Se trata de una obra que hace énfasis en el tema de la vejez como la obra *El Rey Lear* de William Shakespeare, en el que un viejo rey es abandonado a su suerte por sus hijos. En esta pieza teatral el personaje Carlos es un viejo actor ya retirado que está a punto de ser echado de su casa por no poder pagarla; sus hijos por su parte no están muy dispuestos a ayudarlo o a brindarle refugio. Amalia, en el pasado actriz de gran éxito, ha sido relegada al cuidado de su nieta. Joaquín, el viejo portero que siempre soñó con ser actor, no para de halagarlos y estimularlos desde el instante en que ambos llegan al teatro para grabar desde allí una escena de una antigua telenovela en la que tuvieron mucho éxito. Al final no hay telenovela, solamente aparecerán pedazos intermitentes entre escena y escena del matrimonio de la hoy estrella con el rey del merengue.

Quizás para los productores de televisión, ellos ya no son importantes, así que sus ilusiones se van al suelo porque ya no suben la sintonía de ningún programa. Para recordar viejos tiempos, y a petición de Joaquín, se visten con los atuendos del rey Lear, y hasta el mismo Joaquín actúa. Entre parlamentos de la obra de Shakespeare, Carlos deja escapar pasajes de su propia realidad. De esta forma Romero mezcla de manera genial el tratamiento Shakesperiano con el tema siempre presente de los viejos relegados por la sociedad.

Romero entregó a Armando Gota, quien ha sido el director de la mayoría de sus producciones, la obra *Nosotros que nos quisimos tanto*. Fue estrenada en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas del 9 al 26 de octubre de 1997, y más tarde en el teatro Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas del 12 al 23 de noviembre de 1999. De acuerdo con su autora, la obra combina las técnicas aristotélicas y del teatro del absurdo.

La mayor parte de la obra se presenta en monólogo y soliloquio para retratar la situación melodramática del profesor universitario Marco Antonio, quien bebe en un bar en compañía de un pianista y un cantante y se encuentra recordando su desafortunada vida íntima. El profesor, quien es un cliente frecuente del bar, se encontrará con su esposa para discutir los términos del divorcio, debido a sus continuas infidelidades. Mientras él espera, habla de su vida en voz alta, expresando su dolor y lamento, y el pianista le responde con melodías, sobre todo con el bolero *Somos novios*. El pianista ejecutará cuarenta y una piezas que Marco Antonio canta. En fin, la obra se nutre de boleros latinoamericanos muy conocidos, combina música, frases románticas de cliché, monólogos y soliloquios que tienen que ver con el pensamiento existencial del personaje. El hombre está casi seguro que su esposa lo perdonará, y la espera por horas en el mismo bar en el que tantas veces se citaban cuando jóvenes. Después de horas de espera decide llamarla y ella le informa, entre ruidos de risa y fiesta desde el otro lado de la línea, que se encuentra celebrando el divorcio y que no la espere.

Tania en cinco movimientos es una obra en dos actos, estrenada en el Ateneo de Caracas y en el teatro del Centro Catalán en el año 2000. La historia se origina cuando Tania Sarabia, conocida actriz venezolana y amiga de Romero, le cuenta que asistió a una fiesta de la Caracas mundana de los años noventa, donde escuchó anécdotas íntimas de varias damas acerca de sus relaciones con personajes conspicuos de la ciudad. Mariela Romero escribió la pieza y la tituló *Tania en cinco movimientos*, en

gratitud a su amiga que la nutrió con su experiencia. La obra consiste en un monólogo en el que Tania cuenta diferentes historias de sus cinco amores. La obra termina con el escenario transformado en un cementerio donde yacen los cinco hombres enterrados.

CONCLUSIONES

Existe en el teatro de Mariela Romero tres aspectos que no se deben desdeñar si se pretende interpretar su obra. Son tres aspectos que abarcan sus piezas teatrales en general y que sobresalen por tener carácter reiterativo. Estas constantes son el lenguaje, la preferencia por los personajes y temas femeninos, y su proveniencia de la actuación teatral.

El primero de los aspectos es el lenguaje. El discurso de Romero fluye de manera natural, fácil, ágil y ligero; lo cual, sin duda, proporciona a los actores la posibilidad de expresar los diálogos de manera sencilla y fácilmente, sin excesos innecesarios. El lenguaje de sus obras es directo, sorpresivo, oportuno, ocurrente, a veces cruel pero al fin y al cabo natural. Eso sin duda alguna lo logra Mariela Romero porque ha escuchado a la gente conversando y de allí surge esa naturalidad en los parlamentos.

El segundo aspecto que debe considerarse con respecto a la obra de Romero es su preferencia por los personajes y temas femeninos. Esto también es una propiedad que surge de escuchar las voces de las mujeres. Pero ella no se conforma con lo que es notable sino que esto la conduce a caminos más intrincados y ocultos que muestran el alma femenina con humor a veces, con melancolía otras, pero siempre permitiéndole al espectador o lector escuchar la voz desesperada de la mujer, mostrando el lado humano y terrible del sexo femenino.

El tercer aspecto, es el hecho de que Mariela Romero proviene de la actuación teatral. Esto le permite poseer la destreza para el ritmo y el movimiento escénico. Sus parlamentos son breves y dinámicos. Estas características permiten que los actores puedan desplazarse e interactuar unos con otros con vitalidad y empuje, lo cual evita que la obra termine en una serie de acciones repetitivas que inevitablemente conducían a la monotonía escénica. El dinamismo de sus obras de teatro va acompañado de otras características, como ritmo vibrante, y atmósferas asfixiantes.

Referencias bibliográficas.

- Barrios, A, Mannarino, C, e Izaguirre, E. (1997). *Dramaturgia Venezolana del Siglo XX*. Caracas. Centro Venezolano de I.T.I.-Unesco.
- Castillo, Susana. (1992). *Las Risas de Nuestras Medusas*. Caracas. Alcaldía de Caracas.
- Chesney, Luis (2002). Mariela Romero. Papel de investigación, inédito. Universidad Central de Venezuela. También entrevista sostenida el 20-05-08.
- Pino, Lorena (1994). *La Dramaturgia Femenina Venezolana*. (Vol. 1). Caracas. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).
- Romero Mariela (1968). *Este mundo circo*. En: *Mariela Romero, L. Quintero y otros, 13 obras del teatro breve*. Caracas. Consucre.
- _____ (1985). *El vendedor*. En: *El Teatro de Mariela Romero*. Caracas. Fundarte.

- _____ (1998). *El juego*. En: *El Teatro de Mariela Romero*. Caracas. Fundarte.
- _____ (1998). *Rosa de la noche*. En: *El Teatro de Mariela Romero*. Caracas. Fundarte.
- _____ (1998). *El vendedor*. En: *El Teatro de Mariela Romero*. Caracas: Fundarte.
- _____ (1998). *Esperando al italiano*. En: *El Teatro de Mariela Romero*. Caracas. Fundarte.
- _____ (1998) *El regreso del rey Lear*. En: *El Teatro de Mariela Romero*. Caracas. Fundarte.
- Rosas, Luis Alberto (2008). Folleto de la obra *El inevitable destino de Rosa de la noche*. Caracas. Grupo Delphos.
- Santana, Rodolfo (1998). *El teatro de Mariela Romero*. Caracas: Fundarte.
- Seijas, Luis (1986). *Historia y Antología de la Literatura Venezolana* [Documento en línea]. (Disponible: http://www.literaturadevenezuela/htm/literatura_venezolana.htm). [Consulta: 2007, marzo 28].

SANTANA, RODOLFO (1944-2011)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCIÓN

En la generación de dramaturgos venezolanos que surge luego de la renovación de los años cincuenta, Rodolfo Santana es uno de los más importantes. Su inclinación hacia el teatro se inicia desde temprano, durante los años sesenta. Durante su carrera ha pasado por varias etapas, en las cuales mucha atención acapara la relacionada con la violencia, la que resume los horrores de la propia existencia social del país. Santana es uno de los pocos dramaturgos representativos de Venezuela en esta clase de teatro, con una estética muy personal. Las obras iniciales muestran su preocupación por los problemas sociales, la lingüística, lo cultural y lo humano que surge del pueblo venezolano y latinoamericano. En estas representaciones abunda la ironía, el humor, junto a sonidos y música, significados, realidad y magias locales.

SANTANA EN EL TEATRO VENEZOLANO.

Santana nació en Guarenas, Estado Miranda, cerca de Caracas. Hijo de Carlos Luis Santana Bermúdez y de Aura Francia Salas, ambos de origen venezolano, pasó su niñez y la mayor parte de su juventud en la residencia de los Salas, en el mismo pueblo, en donde permaneció por diecinueve años. A la edad de dieciséis años comenzó a escribir novelas y cuentos y, a los diecinueve, participó en varios grupos de teatro en Caracas. Su influencia más importante en esta primera etapa de su vida fue su abuelo, que lo introdujo en la literatura y la música, incluyendo la lectura de autores como Hugo, Dumas, Salgari, y Gallegos. Estas experiencias marcaron sus pasiones futuras, las que se volcarían en el teatro bien fuera como escritor, actor o director, así como también en su preocupación social. Santana estudió luego en Caracas, primero en una escuela salesiana, luego en la secundaria del San José, ambas en Los Teques, cerca de Caracas, siguiendo posteriormente la carrera de derecho en la universidad. La impronta de su vida adolescente marcará sus primeros pasos en el arte y vuelve a aparecer en la mayoría de sus obras. Siempre se ha considerado un dramaturgo. Cuando tenía apenas diecinueve años comenzó a crear grupos de teatro en lugares marginales y violentos de Caracas, en donde él vivía. Sus principales temas entonces eran los problemas de esta gente, obras que desafortunadamente se han perdido. El impacto en su audiencia se produce con escenas perturbadoras, por esta razón sus temas iniciales se ocupan de lo cotidiano, de lo social, de la política, de la cultural venezolana y de la realidad latinoamericana, en general.

Desde finales de los años sesenta, el nombre de Santana llega a ser conocido en los teatros venezolanos y continuó con su reconocimiento en los años setenta, conjuntamente a las nuevas generaciones de autores que emergían, entre los que destacan los nombres de Ricardo Acosta, Luis Britto García, José Gabriel Núñez, Mariela Romero. Todos profundamente comprometidos con los problemas del país, han sido persistentes críticos del status quo en sus dramas, denunciando las injusticias sociales y exigiendo cambios urgentes en el contexto social, por estas razones su obra

reitera el recuento de la historia con el fin de contrastar el pasado con lo que era su realidad presente.

Santana ha escrito más de ochenta obras (ver Anexo No. 1 detalles), la mayoría de ellas conocidas en el país y en el exterior. Muchas de ellas se han producido y/o publicado, y algunas han llegado a ser películas. Su época de los años sesenta, que él denominada su “prehistoria”, está compuesta por obras con cierto carácter de ciencia ficción, siendo uno de los pocos autores latinoamericanos que ha utilizado este estilo. Entre éstas, se encuentran fechadas en 1964, *Primera inquisición*, *Tiempos modernos*, *Segunda inquisición*, *Los hijos de Iris* y *¿Dónde está XI-24890?* Luego, comenzó a utilizar las técnicas del absurdo, estilo que ya era conocido en el país, en donde se encuentran obras como *La muerte de Alfredo Gris* (1964), una representación sobre la deshumanización de la vida en el sistema del capitalista, en donde el hombre muere sin saber por qué, aunque termina recibiendo su sentencia con honor. Otras obras de este tipo incluyen *La ordenación*, *Paz y avisos*, *Algunos en el islote*, escritas entre 1965 y 1966 y *Elogio de la tortura* (1970).

Su tercera etapa comienza en los años setenta, consagrada a temas sociopolíticos, mezclando violencia y crueldad, con la intención de producir una crítica o condena a este tipo de vida. Estas obras agredieron a su audiencia y mostraron fuerte violencia en escena. Esta etapa duraría hasta 1984 e incluyó obras tales como *Los criminales* (1969), *El sitio* (1970), *Barbarroja* (1970), así como también la exitosa obra *La empresa perdona un momento de locura* (1976) y *Gracias José Gregorio Hernández y Virgen del Coromoto por los favores recibidos* (1977). Su cuarta etapa comenzaría a mediados de los años ochenta, identificándose con su estudio del teatro clásico, investigación profunda que lo distanciándolo de los temas anteriores, le permitió escribir obras como *Fin de round* (1982), *Baño de damas* (1985) y *Mirando al tendido* (1987), títulos todos que ilustran el nuevo camino que recorría. Su etapa actual, que comenzaría en los años noventa, también produce una revisión de sus ideas, esta vez motivado por los grandes cambios que ocurrían en el mundo, especialmente la caída del muro de Berlín que mucho le impactó.

La carrera de Santana como dramaturgo comienza cuando se inician radicales transformaciones en Venezuela, luego de la recuperación de la democracia, después de un período largo de dictadura en el país. A pesar de los cambios que se produjeron en aquellos años, esta época ayudó a consolidar el teatro moderno nacional, llegando las nuevas tendencias del teatro universal lo cual le permitió a estos dramaturgos experimentar con diversos estilos. Esto explicaría el interés de Santana por tratar tantos temas y el adoptar diversos estilos en la escena. Este nuevo discurso dramático sería más radical, ideológico y estético, distinto al realismo anterior que dominó en el país por muchos años. En este sentido, Santana se puede considerar como un renovador e investigador con intenciones sociales y críticas. Sus obras muestran afinidades al realismo social de César Rengifo, pero más vigoroso y actualizado, especialmente en el lenguaje y con propuestas más modernas, como lo muestran la inclusión del humor y las variantes culturales que continuamente armoniza con la crueldad artaudiana y con el mismo absurdo mezclado con imágenes poéticas. Por esta razón, la experimentación de Santana se debe entender como una cierta subversión dramática, entendida como una oposición a los estilos anteriores del teatro social y político que el país adquirió durante los primeros años de su democracia. En realidad, se podría decir que Santana abrió el camino para el uso

de un lenguaje libre e imaginativo, aprovechando los medios que le proporcionaba la vanguardia europea contemporánea.

Por otra parte, la realidad de los años sesenta en Venezuela fue de violencia, época de guerrillas que luchaban contra el nuevo experimento democrático. Parecía que el autoritarismo todavía prevalecía en el país. Fue una época de agitada y de descontento, pero también de grandes cambios, porque los valores democráticos fueron siendo restaurados mientras se liquidaban las estructuras autoritarias del pasado. De una manera que no habría sido posible durante la dictadura, Santana utilizó el teatro para exigir cambios sociales profundos en un esfuerzo por profundizar los valores democráticos del país en medio del barullo que marcó la transición hacia la democracia.

EL TEATRO DE SANTANA.

Entre las obras que Santana escribió durante los años sesenta sobresalen *La muerte de Alfredo Gris*, escrita en 1962, que se convirtió junto con *El sitio* (1970) y *Crónicas de la cárcel Modelo* (1984), en su trilogía sobre la cárcel. *Alfredo Gris* ganó el primer premio en el VI concurso de dramaturgia de la Universidad del Zulia, en 1967. Es una pieza en un acto, cuya acción dramática retrata las relaciones de poder, al inventarle un crimen a un hombre inocente y compararlo con la sentencia a muerte de un convicto. La obra ocurre en una cárcel y crítica al sistema penitenciario. Los personajes principales son el preso 1 y el preso 2 (Alfredo Gris). La relación entre estos dos presos es de dominación. El más viejo, preso 1, domina al más joven, a Alfredo Gris. Cuando éste último recibe la noticia de que ha sido condenado a muerte, la relación cambia y él se hace dominante. Al haber intentado demostrar su inocencia sin éxito, acepta el sentir general de que es un delincuente brutal e inventa su propio crimen que se ajusta a esta nueva realidad. La obra es una gran sátira, irónica y burlesca de mofa al sistema carcelario. Alfredo Gris es un personaje que no percibe lo que ocurre a su alrededor. Él soluciona las cosas según vayan sucediendo, sin complicaciones. Él acepta su sino y, por lo tanto, vive con resignación. La obra exalta la inercia, la cobardía, y el sufrimiento de un infeliz. Alfredo Gris es un hombre inocente. Es sincero, educado, sensible, y noble, cree en la amabilidad de los seres humanos. Su compañero de celda es un hombre perverso, aberrado sexual, que siempre busca a un ser superior para adorarlo. Alfredo Gris parece ser un ciudadano ejemplar, feliz, y afortunado porque acepta todo lo que le sucede sin angustia. En este sentido, la cárcel se debe entender como una extensión de su exclusión social, un lugar oscuro pero no lejano de su realidad. El discurso dramático de esta obra es, por lo tanto, ambiguo, absurdo y algo paradójico.

Nuestro Padre Drácula (1968), también es parte de este período que Santana peyorativamente denomina "su prehistoria". Es una obra de gran espontaneidad y con una atmósfera poética, aunque trata de la explotación del hombre por el hombre. Los elementos de la crueldad y de la violencia también están presentes aquí, junto con los juegos del teatro, conformados por las fantasías e historias infantiles que recoge. La teatralidad de Santana presenta a menudo situaciones absurdas manejadas de una manera poética. La obra tiene dos partes. La primera parte se divide en tres escenas. La primera escena presenta la situación individual de cada uno de los personajes, que son una familia compuesta de tres seres marginales: Mamy, Carlos y Julia, que roban para sobrevivir y explotan a Julia como prostituta. Constituyen un mundo peculiar, similar al que presenta Jean Genet en sus obras. Ellos creen solamente en su propio mundo independiente y ficticio. Intentan protegerse escapándose del contexto o de la realidad externo que consideran a su enemigo. Aquí todo es inaudito, como expresa Carlos, "uno actúa normalmente en un sitio en que todo es anormal y lo tachan de loco". La segunda escena introduce un nuevo personaje al juego, Tobías. Mamy lo trae como su nuevo socio. Tobías es un mendigo y filósofo. Aquí se introduce la palabra "arruillazna", que se emplea de tiempo en tiempo para nombrar una lluvia delicada, que simboliza el mundo cerrado y

estrecho de mente en el cual la familia vive. La religión también juega un importante rol en el juego. La opinión de Mamy la lleva a escena, "Dios nos pone a prueba", aunque se burlan de esto a través del juego en que ella toma el papel de la Providencia. La sociedad es el enemigo implacable que los persigue y Dios es intocable. Están solos y aislados. Con el tiempo toda esta situación empeorará. Para distraerse juegan con una historia de niños, la de Caperucita roja, Julia será la niña y Carlos el payaso. Pero mientras caminan a través del bosque no se encuentran con el lobo, sino con Drácula, a quien deciden matar, clavando una estaca en su corazón. Tobías impone realidad sobre la ficción y el mundo de la familia se abre a la realidad.

Santana no ofrece soluciones en este juego. Él sugiere solamente alternativas. La obra parece enviar el mensaje de que vendrán cambios, pero no se sabe cuando o cómo vendrán. Aceptan su situación de aislamiento, del mundo de la pobreza, de la prostitución, de los robos, de las hadas y de los payasos como posibilidades genuinas de estos "impuros revolucionarios", que se atraen con juegos o con trucos de magos para escapar de su propia realidad. Sus opciones son crear nuevas palabras para inventar realidades alejadas de la sociedad y para ofrecer soluciones a situaciones sin salida. El fin del juego –y de la obra-, es una derrota evidente del hombre. Esto es, una derrota ficticia, porque el futuro de la humanidad es incierto. Por esta razón la crítica de la época consideró esta obra como un síntoma de la desorientación por la cual pasaba el país.

En 1969 obtuvo el premio en el mismo concurso anterior la obra *El ordenanza*. En 1970 Santana se integró al grupo de teatro de la Universidad Central de Venezuela, en Maracay. En 1971 ganó una beca del Instituto de Bellas Artes español para pasar dos años entre España, el Reino Unido, Francia, Colombia, Perú, y México, estudiando teatro. Al regresar a Venezuela en 1973 dirigió el grupo del teatro de la Universidad de Zulia. Entre 1975 y 1991 escribió guiones para seis películas, tres de ellas adaptaciones de sus propias obras. En 1976 formó el Grupo Cobre, que también dirigió y con el cual estrena la mayor parte de sus obras.

Durante los años setenta, Santana escribió las piezas consideradas más significativas de su repertorio. Con estas, ganó reputación en América Latina y en el mundo. Dos de éstas obras fueron: *La empresa perdona un momento de locura* (1976) y *Gracias José Gregorio Hernández y Virgen del Coromoto por los favores recibidos* (1977).

La empresa, obtuvo el Premio de la crítica de Caracas en 1978 -y, para muchos, sería quizás, la obra que más prestigio ha dado a su autor-. Esta obra se presentó en toda Venezuela, tuvo dos temporadas en Montevideo (Uruguay) y también se estrenó en Alemania e Inglaterra. En un solo acto, fue escrita y publicada en 1976. De estilo realista, ocurre en la clínica de un psicólogo industrial de una gran empresa. Orlando es el otro personaje. Él es un trabajador que ha tenido un problema, motivo por el cual tiene que ser sometido a un examen por una especialista. El problema de Orlando es que intentó destruir parte de la maquinaria industrial en reacción a un accidente sufrido por un compañero suyo. El examen muestra los medios técnicos dudosos que esta psicóloga utiliza, siempre en favor de la industria, para hacer que el obrero trabaje más y se olvide de sus problemas. Pero, los problemas de los trabajadores no se pueden olvidar con sedantes, un buen consejo o con los cómodos bonos de la compañía. El problema de Orlando es el conflicto interno que resulta de la actividad política que su hijo realiza y de las explicaciones que sobre su explotación por estas compañías le ha dado a su padre, bien alejadas de sus dolencias de salud. Ésta es la razón por la que son pobres y por esta misma razón algunas compañías son ricas. Debido a estas actividades su hijo fue apresado por ser un activista peligroso y luego asesinado.

Esta estructura dramática es la que le permite efectuar un agudo análisis de la situación social y política de Venezuela durante los años violentos. La solución de la profesional es que Orlando acepte que su conducta fue mala y, con esto, la compañía le concederá una condecoración de honor. La última escena es justamente antes de esta ceremonia de la condecoración. Aquí, Orlando, en un discurso metafórico demuestra cómo actúan los mecanismos modernos de la dominación, dando a éste final una eficacia teatral sorprendente.

Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos (1977), ganó el Premio Juana Sujo en 1982. Consta de diez escenas múltiples. Su título fue tomado de las palabras agradecidas que la gente publica en los periódicos para dar gracias a estas divinidades populares por los milagros o beneficios que reciben. Desde el punto de vista dramático, esta obra muestra un cambio en la orientación de Santana, porque incorpora un nuevo elemento crucial a sus temas, el elemento mágico-religioso, tan importante en todo el continente Latinoamericano. José Gregorio Hernández es un santo popular, no reconocido por la iglesia católica que recuerda a un médico milagroso que vivió en la realidad en Caracas, es un santo que posee energías curativas especiales. La Virgen de Coromoto es la representación nacional de la Virgen María, adoptada por la iglesia católica. La intención de la obra es desmitificar estas creencias tradicionales. La escritura de Santana, por tanto, intenta abrir el mundo de las creencias religiosas del pueblo. El aspecto más importante, por lo tanto, es que estas divinidades son presentadas en escena como gente pobre, similar a las que habitan los sectores populares del país.

La intriga es sencilla. Juana vive en un cerro y se encuentra enferma. Para esto recurre a José Gregorio, quien con la ayuda de Coromoto, logran curarla. Ella se recupera y las divinidades salen de escena. Sus vecinos creen que esto ha sido un milagro. Pedro, amigo y vecino de Juana, han hecho el amor. Los vecinos atribuyen a Juana poderes sobrenaturales a tal punto que se sienten lo suficientemente fuertes como para hacer frente a un propietario cruel e, incluso, desafiar a las autoridades civiles y religiosas amigas del dueño, produciendo una rebelión popular. José Gregorio y la Virgen de Coromoto volverán a aparece en escena más adelante, por segunda y última vez, cuando Juana se da cuenta que espera un hijo de Pedro. Para el parto se prepara un teatro quirúrgico verdadero en escena y es el momento en que la obra alcanza un alto nivel dramático, porque nace un bebé que no grita y que luego fallece. José Gregorio y la Virgen salen de escena en silencio. Juana entonces expresa su antipatía hacia ellos diciendo: ¿cómo uno va a creer en alguien? Las esperanzas de los vecinos también se ven frustradas cuando observan que Juana entierra a su bebé recién nacido, sin ellos saber que estaba muerto, razón por la cual la acusan de asesinato y de brujería y, en un estallido de ira colectiva, matan a Juana. Los vecinos ahora se asustan y, en consecuencia, dócilmente obedecen a las autoridades. Al final de la obra, un sacerdote ruega para el alma de Juana, que aunque reconocida como sacrílega, puede alcanzar el perdón de Dios. La pieza, de esta forma, destaca a los sacerdotes católicos que siguen las teorías de la teología de la liberación, quienes adquirieron mucha influencia en los años setenta y ochenta, cuando la obra fue escrita.

Esta obra carece de la violencia de artaudiana y del lenguaje fuertemente agresivo que Santana empleaba en piezas anteriores, pero todavía se percibe ese estilo coloquial, poético y cariñoso que fortalece su poder dramático. De alguna forma, estas divinidades evocan a *Nuestro Padre Drácula*, por su lenguaje espontáneo e imaginativo utilizado.

En 1982, en ocasión del V Festival internacional de teatro de Caracas, estrenó su obra *Fin de round*. De este mismo período es su otra pieza *Mirando el tendido* (1987), producida en Caracas por el Teatro nacional juvenil en 1991 y para el Festival nacional del teatro de Chianti (Italia), ganando el premio de dramaturgia en Festival nacional del teatro y danza (Caracas, 1991).

Esta obra es notable por el uso metafórico de la jerga taurina. La intriga es una parábola entre un torero (El Niño) y el toro, personificado en escena (Florentino), que se enfrentan en una plaza de toros en decadencia. El verdadero problema que se plantea es que ya no hay más trabajo para los toreros, lo que se convierte en un paralelo con la decadencia social y el ambiente subdesarrollado que el autor observa en el país. Como siempre, esta metáfora trae el recuerdo de aquellas épocas ideales, de gloria y de éxitos. El diálogo está escrito con sensibilidad musical, al combinar la jerga vulgar con poesía, para así crear imágenes interesantes de una realidad implícita. Junto al lenguaje metafórico también se observa el ritual de la corrida de toros, el banquete valiente de sangre y violencia de la fiesta Brava. En el curso de la intriga, el glorioso torero cae en la arena, moribundo, cruelmente atacado por el toro. El torero, en su alucinación humaniza a la bestia y le habla sobre la confrontación terrible que tiene en la arena. La obra, entonces, invierte los papeles: ahora el toro Florentino desafía al torero y lo subordina, presionándolo con ironías y observaciones groseras. El Niño, debe recuperar su gallardía e intentar matar al toro. Florentino carga. El Niño apunta con su espada al toro. Un pasodoble se escucha. Avanza Florentino por la arena, pero la agonía lo vence. El torero toca sus cuernos. La luz desciende lentamente. La lucha para la dominación y el control culmina sin ganador.

La obra muestra de manera profunda y descarnada que el derecho a vivir, a amar y a morir con dignidad es compatible tanto para los seres humanos como para las bestias. Es, en los hechos, la exhibición de la tensión entre los pretenciosos sueños de un torero pobre y las aspiraciones de un toro sensible, que comparten juntos en la misma arena la metáfora de la vida y la muerte. Esto invita al público a participar colectivamente en un arrebato de humor negro y de lo grotesco, para entender estas ironías sociales y culturales de las corridas de toro. El torero es la voz del pueblo que exige ser oído, pero el sistema político es una bestia implacable que siendo bien representada por Florentino, no presta atención alguna a esas voces. Por el contrario, embiste al pueblo, lo somete y lo deja sin su derecho a expresión. Ese es el momento en que el toro corta mortalmente la arteria yugular del torero.

En los años noventa comenzaría su etapa actual con su obra *Encuentro en el parque peligroso*, estrenada en Madrid, en La Casa de América (España, 1993). Ese mismo año le concedieron una beca de la Fundación Simon Guggenheim con la cual escribió cuatro nuevas obras para una antología bilingüe, no publicadas aún, en donde se incluye la obra *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca*, que obtuvo el Premio Santiago Magariños, en 1994. En 1997, su obra *El día que atracaron a Petra Monzón*, fue estrenada en el Teatro San Martín, en Caracas, producida por su Grupo Cobre. Durante los años noventa Santana escribió once obras más, la mayoría dedicadas a una variedad de temas y producidos en varios teatros por todo el mundo. Lo que sigue es una breve revisión de algunas de estas producciones más significativas.

Encuentro en el parque peligroso fue pensada durante los años sesenta y escrita a fines de los ochenta. Su estreno fue un gran éxito. El escenario presenta un parque, con sus tradicionales juegos infantiles, en el cual se encuentran Ana y Pedro, sus únicos personajes. Ana ha venido al parque a leer un libro, como de costumbre. Pedro también viene generalmente a este lugar a

caminar. Esta vez él se le acerca y así comienzan una conversación, utilizando en el diálogo juegos de palabras. Pedro inicia una discusión sobre los peligros de estar en el parque en la noche. Ana insiste en que ella tiene el derecho a estar sola en cualquier momento. Pedro le explica que muchas cosas pueden suceder en la noche, creando incierto suspenso. A medida que la conversación avanza, se inician juegos y aparecen los problemas del alcoholismo de Pedro, quien se desespera al no poder vivir en sociedad. Ana, por su parte, le confiesa que es una agente de la eutanasia y ha ayudado a mucha gente a morir. Él amenaza con violarla pero Ana lo detiene con un arma. Ana y Pedro expresan ambos su inhabilidad para vivir en sociedad. Su preocupación última parece ser el estado terrible de la ecología en la tierra. El ser humano es peligroso para el parque. En este sentido, Pedro y Ana representan un peligro en términos humanos, pero de diversas maneras. Ana sucumbe. Pedro toma el arma hipodérmica contra los mortales efectos de la civilización. No se dan cuenta que ellos son el problema verdadero, y no la civilización.

Las escobas están inquietas (1992), ocurre en una cámara de tortura durante la Edad media, en donde hay ya tres cuerpos de mujeres muertas y, uno de ellos, Mariana, apenas vive, porque la están torturando. Repentinamente, aparece Fermín, quien es un policía que porta una pistola moderna de 9 milímetros. La cámara combina los tiempos viejos con los modernos. Esto es de hecho una nueva confrontación entre la tecnología moderna (Fermín) y los que le oponen. Sprenger, el otro personaje, es el que se le opone, intentando presentar el conflicto entre el progreso y la conservación que se da entre grandes compañías. En esta lucha entre las multinacionales que actúan con los medios, Santana hace una analogía con las escobas de las brujas, que es el eje principal de la intriga. Estas compañías son las brujas, las que según el autor, manipulan a la sociedad en cada país. Mariana siempre se refiere al consumo masivo el cual, llevado a los límites de la existencia, pone en el riesgo la integridad de los seres humanos, con todas las consecuencias culturales que derivan de esto. Mariana es un ser humano, pero consumidora, por lo tanto es una bruja con su escoba, Sprenger es un hombre conservador y opuesto al progreso y Fermin, que investiga el caso de las mujeres desaparecidas, representa la ley, el poder con consecuente consumo tecnológico. Esta confrontación en forma de triada, representarían los tres niveles culturales que existen en cualquier sociedad en desarrollo, como es el caso de Venezuela y su mensaje vendría más bien bajo la forma de una pregunta acerca de si el ser humano será capaz de controlarlo todo.

Me gusta que cantes boleros sobre mi cadáver (1992), es una obra moderna, en la cual el escenario es la sala de estar de un apartamento, sin ninguna indicación de lugar o tiempo. Hay viejos muebles y un asiento ejecutivo de espaldas al público, como si se deseara ocultar algo. Don Simón y el joven Miguel están bebiendo vino y hablando de política, pero cuando entra Flora, la conversación cambia hacia el amor, el amor post mortem, que es considerado normal por esta gente, conduciendo la obra a una atmósfera necrófila. Completan esta composición una momia extraña, Berta, y una mujer que usa un vestido nuevo que nunca hablará. Miguel y Flora practican la necrofilia, aunque esto no los hace felices. El objetivo de Simón es que deben alcanzar su felicidad con el envenenamiento deliberado de uno de ellos, elegido al azar. El afortunado hombre elegido es Miguel. Para todos, el amor perfecto es el que se realiza con la mujer ideal, y se alcanza con la muerte. Don Simón dirige la acción hacia la muerte. Él es el cómplice intelectual que los conducirá a la felicidad, es decir, a la muerte. En este esquema dramático, la momia Berta es la testigo silenciosa, sentada de espaldas al público. Ella no escucha ni hace nada, es un objeto escénico más. Como tal, no presta

atención a la justicia, al orden o a la violencia que está ocurriendo allí. Así se establece una nueva percepción social y existencial del mundo dramático de Santana. En este sentido, las dualidades felicidad-muerte, orden-violencia, y justicia- hermetismo, serán los términos de esta negociación en su visión sociológica.

Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca (1993) presenta a Iván y Abel, dos hermanos que viven en una armonía relativa hasta que Iván recibe una muñeca sueca pedida por el sistema de correos. Los hermanos, cajeros en bancos locales, han perdido su interés por el sistema bancario y admiran las virtudes de la sociedad sueca que sólo necesitaría suprimir el fútbol para ser perfecta. La intriga se desarrolla luego que llega la muñeca y su resultado es un grotesco, parte comedia, parte dramático, entrelazado con humor negro, aunque muy teatral. La obra dirige sus críticas en contra del mundo financiero. Hay un cierto desarrollo del suspenso, por medio del cual la paradoja de la vida contemporánea con su violencia se lleva al extremo del canibalismo. *Baño de damas* (1985/1995) fue escrito originalmente en 1985, pero debido a su éxito internacional el autor decidió escribir una nueva versión en 1995, puesta al día y menos local, para ser presentada fuera de Venezuela. La acción ocurre en el cuarto de baño de señoras de una discoteca popular. Los diez personajes femeninos y los dos masculinos se mueven en las circunstancias peculiares de un cuarto de baño. La intriga gira alrededor de las vidas íntimas de estos personajes, mientras conversan entre ellos de sus logros y fracasos, temas conectados principalmente con el abuso sexual, con hijas desviadas, con problemas médicos, cambios de carreras, invenciones políticas, todo centrado en el gran tema de la sexualidad. En una de las escenas, Roland, un travestí, intenta presentar una muestra de su pobre show en el cual imita a una bien conocida estrella de la comedia, que también se encuentra en ese tocador damas. Con escenas múltiples y numerosas, continúan los diálogos, algunos lucen muy reales como si fueran obtenidas de grabaciones en vivo. Estrenada y publicada en Venezuela, en 1987, la obra tuvo una exitosa recepción entre el público de clase pobre y media.

Influencia turística en la inclinación de la Torre de Pisa (1996) es una obra que ocurre en la recepción de un hotel de una estrella, en Florencia, Italia. Dante, el recepcionista, se enamora de Nikita, un cantante sudamericano cuyo objetivo en vida es matar turistas. Nikita y Dante revelan amplia conspiración turística. En realidad, al salir los turistas de sus países ellos los transforman en monstruos -hombres lobos, gusanos y otros tipos-, que destruyen monumentos en los lugares que visitan. En el pasillo del hotel, Nikita y Dante enfrentan a dos de estos monstruos que Dante logra matar, pero estos poseen energías misteriosas que les permiten restablecerse. Al final de la obra, Dante, quien ha estado en París, cambia y comienza a hacer planes para ayudar a un comando turístico que derrumbará la torre de Pisa. Nikita también cambia y no continuará como asesino y se prepara para acompañarlo en sus planes para la destrucción de monumentos excepcionales. *Obra para hacer dormir al público* (1996) hace uso de varios recursos extravagantes para impedir que la audiencia se duerma. Entre éstos se encuentra los arrullos, el sonido de la lluvia, del viento, el sonido lejano de los perros que ladran y música tranquila. Todo con el fin de quebrantar el desarrollo convencional del conflicto dramático, piedra angular de cualquier obra, e intentar que el público se duerma y así llevarlo a otros niveles de percepción dramática. En la obra, se encuentran en el hogar de Ángel Pérez, su esposa Carmen, su hija menor Rosa y un bebé, Esperanza, de pocos meses, los cuales son asaltados por Dios y sus ángeles. Rosa se va de viaje a Moscú, en donde se prepone cosechar una clase especial de lechugas, que le trae nostálgicos recuerdos. La abundancia de ángeles

en la casa y las continuas apariciones de Dios hacen que Carmen divulgue un sueño en el que ella era poseída por un ser extraordinario. Todo esto conduce a la audiencia a creer que Esperanza, el bebé, es la hija del Dios, cuyo destino es cambiar el planeta. Ángel, el padre, frustra esta idea al asumir su rol de padre y amar a Carmen.

Baño de hombres (1997) es una obra sobre la amistad y, al mismo tiempo, una crítica a la distorsión de su concepto. Seis varones, Juan Carlos, Enrique, Luis, Salvador, Clemente, y "Blacky" han sido amigos desde su niñez. Ahora se encuentran en un spa, todos son de mediana edad, y todos han sufrido cambios dramáticos en sus vidas. Su ímpetu, su amor, y sus ideales juveniles se han trastocado debido a épocas difíciles. Varios se han divorciado. Juan Carlos es gay, Clemente tuvo una quiebra financiera luego de sonados éxitos y ahora ejerce como un oscuro abogado, quedándole tiempo para escribir novelas, Luis, de odontólogo renombrado ahora conduce un taxi, luego de ser acusado de violar a una paciente, Salvador es un político que confiesa sus robos de dineros públicos, Enrique, que emigró a Alemania, ha regresado después de haber sido golpeado por una cuadrilla de neo-nazis. No tiene idea de lo que le sucede a su familia desde que se fue a Alemania, Blacky es un profesor universitario, quien los ha invitado a todos para celebrar su rompimiento con su esposa. La reunión se desenvuelve revelando los duros efectos que la vida ha tenido en ellos y cómo han cambiado. La característica principal son las personalidades, todas distintas y que demuestran los cambios substantivos que han experimentado. Al final, Blacky revela la verdadera razón de la reunión. Él sufre de un cáncer terminal y los ha llamado para morir con ellos y así procede a suicidarse ante sus amigos de toda la vida.

Tiempo del fuego, originalmente titulada *Asalto al Palacio de invierno*, fue escrita en 1998. Publicada en inglés con gran difusión internacional, presenta a personajes que han alcanzado un gran cambio fisonómico. La evolución del teatro de Santana es notable aquí en donde sus personajes se sitúan casi exclusivamente en un espacio interior, en un ambiente social y psicológico. Ahí se encuentran todas las ideas, conceptos, y reflexiones que el autor pensaba exponer. La obra abre con ruidos profundos en un espacio que puede ser un laboratorio o un sótano. Hace mucho calor, que proviene de un horno con fuego intenso puesto en escena. En el piso se encuentran las estatuas deformadas de personalidades famosas en la historia del mundo, como las de Lenin, Stalin, Sandino, Marx, Zapata y otros. Fernanda trabaja golpeando con un martillo la cabeza de Marx, acción que continuará durante todo el transcurso de la obra. Sin duda, esta acción dramática es altamente simbólica, en el sentido que es una forma reiterada e insistente de eliminar aquellas deas que se han convertido en obsesiones dentro de su mente. Mientras martilla la cabeza de Marx, también reflexiona dramáticamente sobre lo que está sucediendo en su propia mente y en la de su compañero Ramón A, el otro personaje, gritando "las palabras no existen". El mundo actual se ha transformado en un mercado en donde ciertos errores del hombre se han eliminado, como por ejemplo el arte y la posibilidad de una contradicción. Todo se ha reducido a consumir. El éxito está en tener mentes vacía y poner ofertas eficaces para la comercialización de productos de alta tecnología. Ramón A es un personaje que ha muerto por varios medios y siempre se ha restablecido. Hundido en este subterráneo él experimentó su primera muerte (lo pusieron en un horno ardiente del cual emergió vivo), es sujeto de varios experimentos que intenten eventualmente matarle. Fernanda, es una mujer enferma que tiene poderes extrasensoriales que siempre la acompañan. Ella recibe los espíritus de Zapata, de Janis Joplin y, especialmente, de Martin Luther King, señalándole a su amigo que debe

entrar al horno otra vez, pues el universo ha cambiado y ha llegado la época del fuego. Ramón A, con la ayuda del espíritu de Zapata, que ha poseído a Fernanda, comienza a reordenar el mundo. Con ansiedad camina e ingresa al horno ardiente, mientras los científicos lo miran nerviosos, con miedo. Desde el interior del horno toma la mano de Fernanda y la introduce, con lo cual se presentará para ella un mundo nuevo. El fuego los consume y esto pondrá fin a un capítulo de la historia, que debe acabar, y se abrirá otra renovada, "aquí está Martin Luther King que quiere conocerte". Con esto concluye la obra, en la cual se despliega todo un contenido humano, ideológico y estético insondable, de alcance universal, quizás el más libre en toda la producción dramática de Santana conocida hasta este momento.

CONCLUSIONES.

El teatro de Santana ha cubierto un extenso período de tiempo, comenzando a mediados de los años sesenta, extendiéndose hasta el nuevo siglo, con más de ochenta obras escritas, la mayoría de ellas publicadas y/o producida en su tiempo. Tal vez, su obra dramática más significativa comenzó en los años setenta, cuando también adquirió reconocimiento internacional. Sus obras se enfocan principalmente a destacar las contradicciones de la vida diaria del hombre y la mujer, especialmente su vida urbana. Salió del realismo con gran preocupación social, renovándolo por medio de múltiples recursos que fue desarrollando con el tiempo, aunque es posible observar influencias del absurdo y de la crueldad, las que siempre parecen estar presentes en sus obras. Sus personajes son normalmente pobres, explotados y humillados, que intentan evadir su realidad. Sus diálogos son agudos, impactantes, metafóricos y, por sobretodo, poéticos. Todo esto genera una gran tensión dramática en sus piezas. Además, conjuntamente con estos elementos se deben incluir los rituales, los mitos y otros componentes del realismo mágico, música e imágenes fuertes en escena. El uso del lenguaje popular es una de las características más notables de su obra. Con frecuencia este es vulgar, fuerte, grosero, tomado a partir del cada día e imbuido a menudo con humor negro, con el grotesco o el sarcasmo. Esto muestra a un autor que produce una gran experimentación con el lenguaje en búsqueda de su propio discurso dramático, como se puede ilustrar especialmente en obras como *La empresa perdona un momento de locura* y *Mirando al tendido*. La violencia de su teatro parece tener como objeto erosionar una democracia para él decadente, aunque una mirada más profunda anunciaría que ésta debería ser extendida también hacia los sistemas sociales que han desaparecido en la historia y que todavía mantienen a sus sociedades en la incertidumbre. Quizás, por estas razones su teatro presenta un trasfondo pesimista. Ésta sería una consecuencia lógica de las preguntas persistentes que sus obras plantean sobre los valores de una sociedad que intenta acceder a un desarrollo más democrático, todavía confuso, que aún no tiene respuestas a muchas de estas preguntas. Por esta razón también, la mayoría de los sus obras tienen un final escéptico.

Las obras de Santana presentan una realidad que él parece conocer bien y que intenta transformar intencionalmente con sus recursos creativos y con sus técnicas dramáticas hasta alcanzar una ficción rica e imaginativa. Sin embargo, estas piezas no requieren tales recursos técnicos del teatro convencional. Esto es en parte debido a la carencia de tales recursos en los teatros en donde él presenta sus obras. En tales condiciones surge lo que Santana denomina una "estética de la restricción". Es decir, presentar obras que en realidad no necesitan más que el potencial del actor y de la imaginación. Sus obras se pueden presentar en muchos lugares sin problemas tales como plazas,

parques, bibliotecas, restaurantes, clubes o lugares cerrados. Sus metáforas del teatro y sus situaciones paradójicas parecen diseñadas para acercar más la obra al público y producir su asombro.

Desde sus primeras obras, Santana se ha ocupado por la denuncia de las injusticias sociales, los conflictos de clase, los problemas de la comunicación entre la gente, la discriminación, el maltrato a los pobres y su explotación, la falta de libertad, la emergencia de privilegios debido a razones económicas o políticas. Éstos son sus temas más recurrentes. El escenario de ellas es a menudo un basurero, como metáfora de vida de los pobres. La resolución de los conflictos se alcanza generalmente con violencia. Éste ha sido su marco dramático. A través de su trabajo, Santana ha demostrado ser un experimentador creativo, que busca constantemente nuevas formas, temas, dispositivos escénicos y un lenguaje apropiado para expresar su visión de un mundo siempre cambiante.

Referencias bibliográficas.

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

Gámez, José Luis (2000). *La cárcel como espacialidad dramática*. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Moreno Uribe, Edgard A (1995). *Rodolfo como es Santana*. Caracas. Kairos.

Perales, Rosalina (1989). *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo (1967-1987)*. Volumen I. México. Gaceta. Colección escenología.

Santana, Rodolfo (1969). *Algunos en el islote*. *Revista de Teatro* No. 3, pp. 16-24). -----

(1969). *8 piezas de teatro*. Caracas. Senda.

----- (1969). *Nuestro Padre Drácula, Las camas y El sitio*. Caracas. Monte Ávila.

----- (1969). *La muerte de Alfredo gris*. Maracaibo. Editorial universidad del Zulia.

----- (1969). *Los hijos de Iris*. Maracaibo. Editorial Universidad del Zulia.

----- (1969). *Nuestro padre Drácula*. Caracas. Monte Ávila.

----- (1970). *El ordenanza*. Maracaibo. Editorial Universidad del Zulia.

----- (1970). *Los criminales*. *Revista Imagen*. Caracas. Inst. Nac. de Cultura y Bellas Artes. -----

(1971). *Barbarroja*. Caracas. Monte Ávila.

----- (1971). *Ocho piezas cortas* (incluye: *Los criminales; La muerte de Alfredo gris; La farra, Babel; El sospechoso suicidio del Sr. Ostrovch; Tiranicus; Algunos en el Islote; y Moloch*). Valencia. Editorial Universidad de Carabobo.

----- (1974). *Babel*. *Revista Mester*. USA. University of California.

----- (1973). *Tarántula*. Mexico. Finisterre. (También en: Monte Ávila, 1975).

----- (1976). *Piezas perversas* (incluye: *La horda, La empresa perdona un momento de locura y El animador*). Caracas. Fundarte.

----- (1977). *Sinfonía para una muñeca sueca*. *Revista zona franca*. Caracas, 1977.

----- (1986). *Teatro* (incluye: *Historias de cerro arriba; Gracias por los favores recibidos; Fin de round; Los criminales; Los ancianos; La empresa perdona un momento de locura; Primer día de resurrección; y Crónicas de la cárcel modelo*). Caracas. Imprenta Nacional.

----- (1989). *Baño de damas*. Revista *Tramoya*. México. Universidad Veracruzana-Rutgers University. Candem.

----- (19192). *Mirando al tendido y otras obras*, (incluye: *Me gusta que cantes boleros sobre mi cadáver; Encuentro en el parque peligroso; Rumba caliente sobre el muro de Berlín y Las escobas están inquieta*). Caracas. Banco Central de Venezuela.

----- (1992). *Santa Isabel del video y Mirando el tendido*. Revista *El Público*. España.

----- (1992). *Baño de damas y Rock para una abuela virgen*. Caracas. Fundarte.

----- (1994). *Teatro de Rodolfo Santana*. Volumen 1. (Incluye: *Barbarroja, La muerte de Alfredo gris, Nuestro padre Drácula, Los criminales y La farra*. Caracas. Monte Ávila.

----- (1996). *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca* (incluye: *Baño de caballeros; Obra para dormir al público; Influencia turística en la inclinación de la Torre de Pisa; y Tiempo del fuego*). Caracas. Fundarte.

----- (1998). *Teatro de Rodolfo Santana*. Volumen II. (Incluye: *Los ancianos, El animador; Historias de cerro arriba; La empresa perdona un momento de locura; y Gracias José Gregorio Hernández y Virgen del Coromoto por los favores recibidos*). Caracas. Monte Ávila.

ANEXO No. 1. LISTADO DE OBRAS DE RODOLFO SANTANA (PRELIMINAR).

La ordenación (1963), *¿Dónde está XL-24890?* (1964), *Los hijos de Iris* (1964), *La muerte de Alfredo Gris* (1st. versión 1964, 2nd. versión 1968,), *Algunos en el islote* (1965), *Los tiempos modernos* (1966), *Paz y avisos* (1966), *El sitio* (1967), *Tarántula* (1967), *Nuestro Padre Drácula* (1968), *Las fórmulas* (1968), *Las camas* (1969), *Los criminales* (1969), *El Ordenanza* (1969), *Elogio de la tortura* (1970?), *Barbarroja o Nuevos viajes a las regiones equinocciales* (1970), *El sospechoso suicidio del Sr. Ostrovich* (1970), *La horda* (1970), *Moloch* (1970), *Los criminales* (1970), *El gran circo del Sur* (1970), *Babel* (1971), *La farra* (1973), *Tiranicus* (1974?), *El animador* (1975), *La empresa perdona un momento de locura* (1976), *Historias de cerro arriba* (1977), *La horda* (1977), *Gracias José Gregorio Hernández y Virgen del Coromoto por los favores recibidos* (1977), *Los ancianos* (1978), *El ejecutivo* (1978), *Fin de round* (1980), *Sea Ud. un héroe* (1980), *La historia de Juana Calabazas* (1984), *Crónicas de la Carcel Modelo* (1984), *Baño de damas* (1985), *Borderline* (1985), *Primer día de resurrección* (1985), *Mirando al tendido* (1987), *Encuentro en el parque peligroso* (1987), *Nunca entregues tu corazón a una muñequita sueca* (1993), *Santa Isabel del video* (1992), *Rumba caliente sobre el muro de Brelín* (1992), *Las escobas están inquietas* (1992), *Me gusta que cantes boleros sobre mi cadaver* (1992), *Rock para una abuela virgen* (1996), *Influencia turística en la inclinación de la Torre de Pisa* (1996?), *Poema dramático para hacer dormir al espectador* (1996?), *Baño de hombres* (1996?), *El día que atracaron a Petra Monzón* (1997), *Asalto al Palacio de invierno o Tiempo del fuego* (1999),.

Guiones para cine. *El reincidente* (1975), *El crimen del penalista* (1976), *La emprsá perdona un moento de locura* (1976), *Compañero de viaje* (1979), *Los criminales* (1981), *Los ancianos* (1986), *Los criminales* (1981), *Fin de round* (1991).

SCHON DE CORTINA, ELIZABETH COLUMBA (1921-2007)

Penélope Hernández

INTRODUCCIÓN

La poesía y el drama se funden en la voz creadora de Elizabeth Schön. La artista venezolana nació en Caracas, el 30 de noviembre de 1921. Sus padres fueron Miguel Antonio Schön y María Luisa Ibarra de Schön. Comienza en 1928 su educación primaria en el Colegio Chávez de la ciudad de Caracas. Desde muy niña su imaginario cobró vuelo. Acostumbraba inventar historias a partir de las personas que observaba: “Recuerdo que cuando estaba chiquita, yo veía tres personas desconocidas y en la noche soñaba con ellas, y les hacía toda una obra de teatro” (Hernández, 2005. Entrevista inédita a Schön).

Siendo muy joven, en 1941, se casa con Alfredo Cortina, precursor de la radiodifusión venezolana y tío de su gran amiga: la poeta, ensayista, dramaturga y docente venezolana Ida Gramcko. Cuatro años después en el Instituto Pedagógico de Caracas, desde 1945 hasta 1947, participa en un curso de Literatura con el maestro poeta, estudioso de la obra de Don Andrés Bello: Edoardo Crema. Su primer año de bachillerato, lo cursó en el liceo Andrés Bello, en 1947. Simultáneamente estudiaba Teoría y Solfeo e Historia de la música con los Maestros y co-fundadores del Orfeón Lamas: Moisés Moleiro, Eduardo Calcaño y Juan Bautista Plaza, en La Escuela Nacional de Música.

El arte y el pensamiento siempre acompañaron a Schön. Estudió, durante cuatro años (1950-1954), Filosofía en La Universidad Central de Venezuela, con profesores destacados como Juan David García Bacca.

Es preciso destacar lo expresado por la artista, en una entrevista efectuada en el año 2005, sobre sus primeros poemas, mientras estudiaba Filosofía:

P. H.- ¿Cómo empezó el acto de escribir?

E. S.- Empezó de una manera muy espontánea. La escritura empezó en mí como una revelación. Empiezo a escribir lo que sentía por dentro. Un día me pregunté: ¿Porqué yo no empiezo a escribir todo lo que siento? Me puse a escribir y llené más de diez cuadernos sin saber que lo que yo estaba escribiendo era poesía. No lo sabía.

Entonces, un día estaba estudiando filosofía y redactaba un trabajo sobre el espacio y el tiempo en Kant. Pero en la mañana había escrito sobre las montañas y los ríos en forma poética, sin embargo seguí con mi escrito sobre Kant porque eso era lo que tenía que llevar a la clase. En ese momento, llega Ida [Gramcko] y escucho que dice: ¡Ay pero qué bello! -Y yo le digo:¿cómo vas a decir que eso es bello, si ese trabajo sobre Kant no tiene nada de bello?

Ida pregunta, ¿Quién escribió esto?- Yo le pregunto: ¿Qué es lo que estás leyendo Ida? Ida me responde: Estoy leyendo algo que es la selva.

Me acordé de lo que yo había escrito esa mañana. Ida me dijo: Esto es un poema. -Yo me pregunté: ¿Un poema? Eso me asombró muchísimo porque fue completamente espontáneo en mí. (Hernández, 6 de mayo de 2005).

Espontaneidad y persistencia serán dos aspectos fundamentales en la obra de Elizabeth Schön. Desde su primer poemario *La gruta verdadera* (1953) hasta *Visiones extraordinarias* (2006), se percibe un hilo que teje su desarrollo artístico, donde la palabra será elevada como “La casa del Ser” (Schön, 2003).

La complejidad del Ser, la naturaleza, el horizonte y la mirada, la trascendencia y la incertidumbre serán resonantes de la obra poética y dramática de Schön. Ecos que acentúan cómo se transforma la realidad a través del arte. Especialmente desde la relación palabra, escena y sociedad, se encontrará en el teatro de Schön, el uso de un lenguaje agudo y preciso, el cual le permite una acuciosa indagación sobre temas de tipo imaginario y metafísico, que valoran la subjetividad y cambios de concepciones cotidianas del mundo.

La propuesta dramática de Schön, posibilita comprender, más allá de cualquier “etiqueta estética”, la estrecha relación que establece la escritora con su poesía para revelar una “realidad” compleja, cargada de imágenes y metáforas, de reflexiones expresadas en unos diálogos donde se manifiesta que: “Ningún elemento es contrario a la palabra. Su identidad figurativa consiste en unirse a otra y fundar una presencia real nunca vista antes; presencia que posee como eje central de su forma, la vida, el hombre, el vínculo y aun lo eterno” (Schön, 2003, p. 41).

as relaciones entre distintas visiones del universo, la existencia y la sensibilidad serán constantes estéticas de su dramaturgia. Schön plantea un teatro alejado de lo cotidiano y contiguo, incluso de lo histórico, como resultado imprescindible de una manera diferente, auténtica de ver el mundo. Lo auténtico en el sentido de interrogar los distintos niveles de realidad por donde transita el ser humano. Ése que, a través de la palabra poética de Schön, demanda la libertad imaginativa, el juego, ante el rígido orden de lo establecido o determinado:

La historia existe. El problema está en cómo la vemos nosotros. Por ese motivo, yo no me he metido mucho con lo histórico, porque lo histórico está dentro de uno. Mis personajes buscan dentro de ellos mismos, allí es donde está todo, en su existencia. Para mí lo más importante es darle vida a los personajes. Yo no entiendo esa necesidad de establecer un dominio sobre el arte. Por ejemplo: lo histórico sobre el arte. Yo creo que eso se puede dejar para una prosa. No creo que aborde lo histórico en mis propuestas (Hernández, 6 de mayo 2005).

Es así como en la dramaturgia de Elizabeth Schön existe una relevante búsqueda por la acción de jugar con lo lineal, lo estricto, lo autoritario, para distinguir lo múltiple, la elasticidad de las vivencias. Valorar la pluralidad conduce a la dramaturga a un desprendimiento con el orden tradicional, lo inmutable y definitivo. De esta manera, su teatro trastoca lo acostumbrado para descubrir lo desconocido. Es un teatro que devela lo que oculta la apariencia, lo externo, para dialogar con esa parte cóncava, profunda del ser humano.

A través de la voz de sus personajes, se crea una atmósfera entre luces y sombras, donde lo fundamental, aquello que es propio del ser, genera una serie de conmociones sensibles, encuentros y desencuentros con la percepción de la realidad y la fuerza de la palabra como creadora de mundos particulares de sus personajes: "Me di cuenta que los personajes de teatro son reales, esos no son ficción, tienen un cuerpo real, una manera real, eso es lo bello que tienen, esa realidad que es la consecuencia de tu contacto, de tu vinculación contigo mismo y con el mundo; por eso yo digo que la palabra es mundo y hombre, porque es la que traduce las cosas, te traduce el ambiente, lo que lleva de carga personal el actor, lo que lleva de carga del mundo, es lo que nos comunica" (Pino, 1994, p.130).

La visión integral del universo y del acto de crear mundos significativos para el espectador, fue uno de los grandes aportes que ofreció Elizabeth Schön, a partir de la década de los cincuenta, al teatro venezolano. Desde una visión estética minimalista de la escena, con valiosos alcances en cuanto a la correspondencia entre las artes en su discurso teatral, la dramaturga crea un espacio donde saca a la luz los conflictos de la subjetividad femenina, el tiempo como problema y la voluntad del ser humano.

Al respecto, comenta Susana Castillo en el texto *El desarraigo en el teatro venezolano*, que "... Elizabeth Schön ha escogido la vía de la exploración de la interioridad humana como forma de expresión, y el alejarse del realismo escénico - como ningún dramaturgo venezolano - es porque la autora cree que el hombre debe conocerse primero a sí mismo para poder evolucionar..." (1980, p.123).

La interpretación del teatro que aporta la dramaturga venezolana, expresa su tenaz espíritu por buscar nuevos lenguajes arraigados en una atmósfera poética. Un espacio de creación dramática, donde la teatralidad juega un rol preponderante para manifestar la importancia que tiene lo simbólico en el tejido de relaciones entre las distintas perspectivas del mundo, que permiten abrir otro ámbito propio de creación, en el que se disuelven el personaje de carácter preciso, los límites temporo-espaciales, la división ficción-realidad en textos donde se plantean principalmente la búsqueda del flujo interior del ser humano.

El recorrido por los anhelos y los momentos significativos de los personajes se encuentra en toda su obra dramática. Para la dramaturga: "En el arte es donde mejor se encuentra unido lo fugaz y lo permanente (...) ¿Por qué entonces hablar de lo fugaz como lo que nunca jamás retornará, y del futuro como aquello sólo imaginable? ¿Por qué hablar de lo permanente, si dentro de él se halla igualmente el tiempo de lo pasajero? Tiempo tuyo, fruto de un color que jamás concluye y que nunca ha comenzado, tiempo sólo tuyo, fruto que va siguiendo el árbol que traspasando los límites coloca el alma donde el color de la casa sostiene" (2003, p. 33).

Intervalo (1956)

En esta, su primera obra teatral, se propone magistralmente un reconocimiento del tiempo como creador de diálogos imaginarios que configuran el universo de los personajes: Ella, El Médico, El Mayordomo, El Zapatero, El vendedor de flores y La Mucama.

El vacío que hay de un tiempo a otro es la realidad vivible del personaje Ella, un personaje cuya voz nos enuncia su descontento con la realidad cotidiana que le rodea. Este personaje, al dialogar con el Mayordomo, elimina la máscara de la comodidad para vivir sus sueños como si fuesen cotidianos.

Ella y el Mayordomo se dan cuenta del simulacro de la realidad en que viven. Ella anhela entrever y comunicarse con la otra cara de la realidad a través desde lo fugaz y lo permanente del tiempo. En esta pieza la discontinuidad temporal se manifiesta por la voluntad del personaje Ella, quien obvia lo lógico y se mueve por el impulso de su imaginario:

Ella.- (Al invisible): ¿Qué porqué permanezco siempre en el invento? ¿Qué la realidad es la misma para todos los seres? Pero... ¿No poseemos siempre entre las manos una pulpa que jamás logramos mirar? (1981, p. 95).

Su palabra transita por la línea discontinua del tiempo subjetivo. Este tránsito creará la realidad de los intervalos de tiempo en el estilo de vida de Ella. Un personaje que expresa, en los diálogos, su negación a ser la misma, eternamente:

Ella.-... Sólo escucho órdenes. ¿Quién me las coloca? Me responde usted con su pantalón y su chaqueta de líneas frías, interminables... Jamás he respirado otra sentencia que la de obedecer y quiero viento, luz, poseo nariz y oídos que piden.

Mayordomo.- En este salón siempre se impone su voluntad.

Ella.- ¡Cúidese y no confíe en usted, así, tan ciegamente, como si fuese un ser múltiple, sin un centro único para caer!... (1981, p.89).

En *Intervalo*, el hoy no es igual al ayer. El inconformismo ante lo aparente se manifiesta a viva voz.

Schön se sirve de la valoración del imaginario como una posibilidad para trascender desde la escena con una poética de la vida en movimiento, cambiante y sorprendente. Lo visible y lo invisible, lo ordinario y sobrenatural, al compás de los intervalos del tiempo interior de los personajes.

Lo anhelado no se ve, pero está en lo profundo de los personajes. Un personaje que demanda su postura ante la vida para sentirla como su realidad. Esta se encuentra en lo imaginado, pues al abandonar la razón y valorar la intuición crea su propia dimensión temporal.

Fue en el año 1959 cuando se estrena esta farsa en tres actos, en el marco del Primer Festival Nacional de Teatro. El elenco estuvo conformado por: Esteban Herrera (Zapatero); Edmundo Valdemar (Mayordomo); Olga Corser (Ella); Bertha Moncayo (La muchacha) y Oswaldo Bajares (El vendedor de flores). Escenografía y Figurines: Mercedes Pardo.

Coreografía: Griska Holguín. Dirección: Horacio Peterson.

Melisa y el yo (1961)

La amistad, el tiempo presente, la individualidad y las relaciones entre los seres humanos, son las cuestiones fundamentales de esta sátira escrita en tres actos. Schön expresó, en una entrevista realizada por Arredondo (2005) lo siguiente:

B. A.- ¿De tus piezas de teatro, cuál quisieras volver a ver montada?

E. S.- Tú sabes cuál. MELISA Y EL YO. ¿Sabes por qué? Intervalo tuvo su momento y abrió su camino porque lo abrió. En MELISA Y EL YO, planteo una cosa que está ocurriendo ahora. Por ejemplo, hoy para resolver un problema en el área laboral, se necesitan los sindicatos y otros trámites más, todo un gentío para resolverlo. MELISA Y EL YO es la historia de dos muchachas que eran muy amigas, una es estudiante de la universidad que lo sabe todo, y la otra es la sumisa, resulta que la otra sale en estado, y le pregunta a su amiga qué puede hacer. Melisa le dice: “No te preocupes, esto no lo puedes resolver por ti misma, tenemos que consultar a grandes personalidades para ver cómo vamos a hacer” y allí se desenvuelve la trama. Tiene un contenido muy actual, mucha vigencia.

Melisa y el yo se diferencia del resto de las obras de Schön, porque propone un acercamiento y debate sobre aspectos de la cotidianidad. No obstante, el lenguaje poético y filosófico permanece en las voces de los personajes:

Melisa.- (...) ¿Recuerdas mi explicación acerca del yo?

Jesúsita.- Se me olvidó.

Melisa.- Te lo he dicho mil veces. (Pausa). El yo es semejante a esa mesa. (Pausa). Para que exista una mesa, primero es necesario un árbol, luego que alguien lo corte, y le extraiga del tronco las tablas y los listones, después la construirán con ayuda de otras manos y otros materiales.

La búsqueda del consenso y del reconocimiento de la voluntad del ser humano llevará al personaje Melisa a llamar a una serie de personajes como novelistas, amolador, recogedor de basura y el dirigente sindical Punta de Palo que colabora en la solución del problema de Jesusita:

Lusa.- (A Melisa y Punta de Palo) ¿Por qué ustedes dos conversan tanto? (A Melisa) ¿El problema de su amiga ya no quedó solucionado? ¿Qué más quiere?

(...)

Melisa.- (A Jesusita) Dale gracias a Punta de Palo por todo lo que ha sucedido. Es la voz tuya, la mía y la del otro. (1994, p. 339).

En esta obra, Schön logra establecer uno de sus planteamientos estéticos más constantes en su obra: La armonía a través de la consideración de lo supuestamente opuesto. El yo y el colectivo, la realidad y las visiones de mundo como imágenes que significan y expresan la importancia de la comunicación.

Melisa y el yo se estrenó en el Segundo festival de teatro venezolano (1961), en el Teatro Nacional Popular. La dirección estuvo a cargo de Horacio Peterson. Algunos integrantes del elenco fueron: María Escalona (Melisa), Carmen Palma (Jesusita), Juan Avilán (El amolador), José del Castillo (El recogedor de basura), María Hinojosa (Lusa), Enrique Álvarez (Punta de Palo) y Andrés Martínez (Discípulo III y Caramelero). La escenografía fue realizada por Edmundo Díquez.

La aldea (1966)

Amplitud e interrogantes abundan en *La aldea*. En esta obra, estructurada en dos actos, se presenta el universo de la indagación, de forma extraordinaria, donde el tiempo es el eje central.

Eje que coloca a los personajes a girar en torno a él. Los diálogos de los personajes se enfrentan con un tiempo concreto y con su tiempo subjetivo. Épocas y vivencias que se fusionan y forman una temporalidad interna tanto de la obra como la de los personajes. Vejez y juventud serán los indicadores temporales de la obra. Personajes que comienzan sus acciones en una etapa de su vida, terminan en otra. Las distintas experiencias del personaje de la Mujer serán los referentes simbólicos de un mundo cargado de deseos y búsquedas constantes.

Una Mujer, El Acompañante, La Vieja, El Joven, el Hombre verde, La Hermana y la Muchacha son personajes que se relacionan y distribuyen tempo-espacialmente. Cada uno de ellos es diferente en el tiempo. Sin embargo, se destacarán dos personajes: La Mujer y La Vieja.

La Vieja desea encontrar respuestas y salidas a sus preocupaciones. Mientras peregrina por el “laberinto” de la Aldea, este personaje sufre una serie de mutaciones: de vieja a joven, de joven a niña y de niña a bebé, las cuales son momentos de búsqueda profunda del personaje de La Mujer.

Cada inquietud por descubrir produce un encuentro entre personajes inconformes con su existencia. Al respecto, Carmen Mannarino expresa: “Algo propio de la dramaturgia de la autora, quien ha preferido establecer las relaciones humanas en el nivel metafísico y existencial, tal como en su poesía eleva lo cotidiano a los mismos niveles” (1997, p. 244). Por ejemplo, en su poemario *Luz oval* (2006), se lee lo siguiente:

No eliges
el abismo, el caos, la nada Llegan a ti en agua
que corre lenta para que no te asombre la
carencia de materia a tu alrededor junto a la
luz del alma llamando el aleteo pasajero de la
tierra que vives (p.59).

Por su parte, en *La aldea*, el personaje La Mujer manifiesta su noción acerca del mundo y del tiempo como realidad vivible. Es una mujer que se siente libre y cambia cada vez que sus vivencias se lo exigen:

Mujer.- ¿Quién puede asegurar la permanencia? ¿Tú?

¿Aquél?- ¿Este? (Pausa). No hay fronteras. No hay límites. El centro no es lo inmóvil, sino aquello que estable se comunica con el contrario y funda el vínculo. Por eso aquí pueden estar brotando los soles más antiguos como a la vez pueden estar muriendo selvas que para el mundo aún no existen.

Acompañante.- ¿Sabe? Prefiero ver lo que el tiempo me ofrece, como este salón, este techo... usted.

Mujer.- No me conformo con eso. No puedo. Es como cercarme para siempre, y vivo el pasado, el presente y el futuro como si a cada instante me pinchara un dedo y sangrara (1967, p. 19).

En *La aldea* se presenta la inquietud por descubrir el significado de las vivencias del pasado, el presente y el futuro. El predominio de lo poético, la valoración de lo sensible y la fusión de momentos espacio-temporales son elementos claves para la interpretación y comprensión de *La aldea*.

En el año de 1977 se estrena la obra, bajo la dirección de Ligia Tapias, en el Teatro Rajatabla. Auspiciada por Ana Julia Rojas y Horacio Peterson (Pino, 1994, p. 133).

Lo importante es que nos miramos (1967)

Esta obra, dialogada, de acto único, es el texto que más acerca al lector – espectador a uno de los temas capitales de la poética de Elizabeth Schön: la mirada. En su poemario *Visiones extraordinarias* (2006) se expresa poéticamente que:

La visión, ¿sería acaso un anhelo realizable?... no lo sé... tal vez lo sea y la faz es nada... no puedo asegurarlo. Sólo sé que cambia de luz... toma una estrella entera como si le perteneciera y el silencio permite dejarla intacta (p. 11).

Dos personajes Un hombre y una Mujer en el banco de una plaza barajan el tiempo a través de indagaciones que hacen de forma lúdica sobre sus vidas. Vidas que expresan el retroceso al ayer para reconocer su pasado en su presente, en su ahora.

Es el hoy fluido, configurado a partir de la plasticidad de las distintas máscaras que enuncian los personajes: coleccionistas, escritores, zoólogos, viajeros, peluquera, etc., y a la vez, el lugar de la acción, el banco de la plaza se convierte en coche. Ese convertirse, transformarse hace que los personajes revivan experiencias desde la imagen del transitar, de ese movimiento fugaz pero simultáneamente significativo y conservado en la memoria:

Hombre.- ¡Ah, si, ahora lo recuerdo! Aquel donde acostumbrabas a mirar las puestas del sol, pero lo extraño es que te hallas recogido el cabello, siempre lo llevas suelto. Mujer.-

¿y qué querías que hiciera? Viniste a buscarme en este coche que los caballos tiran velozmente; por lo tanto, tenía que recogerme los bucles para no despeinarme.

Hombre.- Si sigues sentada en el borde del asiento te caerás (...) Hombre.- (Mirando el contorno) ¿te gusta?

Mujer.- Sí me gusta bastante, pero prefiero más el banco aquel donde un día, y tal vez porque me gustaste desde ese momento. Te confesé, y sin ninguna vergüenza, que era... costurera.

(...)

Hombre.- Lo importante es que nos miramos Mujer.-

No todos los días sabemos mirar.

Ese mirarse hace que los personajes recuerden fragmentos significativos de su vida. Una vida donde los momentos cobran carácter estético por la manifestación sensible que se expresa desde la palabra.

Señala Pino (1994) que la obra “fue leída en 1974 por su autora y por Aquiles Nazoa en el programa de televisión de este, Las cosas más sencillas, transmitido por el canal 5” (p. 136).

Jamás me miró (1967)

Hombre y Mujer son los únicos personajes de la pieza. Ellos crean, a través de evocaciones situaciones que se confunden para acentuar que el presente también se vive desde las remembranzas. La acción de mirar, deja una huella, activa sentimientos y recuerdos íntimos de un personaje: La Mujer. Personaje que pareciera no tener consciencia del transcurrir del tiempo, pues estando en el funeral de su hija, la Mujer vive el funeral del padre:

Hombre.- Hace años nos casamos ¿lo has olvidado? (Silencio) Hemos vivido esa experiencia plenamente.

Mujer.- La mayoría de los seres la viven

Hombre.- Y más la recuerdan si perciben que la hija murió.

Mujer.- ¿cuál hija?

A través de este diálogo los personajes olvidan el ahora inmediato. Cada uno vive su momento temporal. Mientras el personaje del Hombre intenta situarse en el hoy, La Mujer se traslada al ayer para experimentarlo desde el ahora.

La imagen poética de la muerte como fin de un tiempo produce una ruptura temporal en la situación:

(Entre ambos colocan la tapa de la urna) Mujer.-

Mi padre era bueno y cariñoso.

Hombre.- Nuestra hija no conoció ni las letras, pero sí sabía distinguir entre una hoja y otra

La muerte produce un tiempo para la Mujer quien recuerda a su padre y el hombre está envuelto dentro de los giros de un trompo que simboliza la circularidad producto de la captura del tiempo.

Schön expone un discurso sobre el íntimo sentir de sus personajes ante el tema de la muerte. Ellos se comunican a partir de las huellas que han dejado la negación de la mirada del padre y lo que significa la pérdida de una hija para un padre. Es una mezcla de situaciones, a partir de un punto céntrico, que no estable sino movable (el trompo).

La movilidad de los sentimientos, la expresión del ayer en el presente, le permite a la autora una vez más colocar en escena el cuestionamiento de la trascendencia del ser a partir de su interioridad:

Hombre: No te acerques tanto

Mujer: (Mirando muy cerca la urna): Necesito ver por última vez, a mi padre. Hombre:

No es tu padre.

Mujer: ¿No?

Hombre: Es nuestra hija.

Mujer: Imposible, la presencia de estas flores, ese trompo que gira ahí (Indica al pie de la urna) me dicen que no nos hemos casado...

El personaje Hombre, que al principio intenta ubicar a la Mujer en lo concreto, en el presente tangible, recuerda momentos compartidos con la Mujer:

Hombre.- (Le toma la mano): este es mi anillo.

(Le muestra su mano) y éste es el tuyo. (Calla). ¿No recuerdas el día en que te lo coloqué?

Mujer.- Pero allí están las flores que me regalaste el mismo día que nos conocimos (Palpa las flores de las coronas). Aún huelen a campo, a sol, a viento que nunca se detiene.

Hombre: Hace años nos casamos (Calla) ¿Lo has olvidado?

(Silencio)

Hombre: Hemos vivido esa experiencia plenamente

Mujer: ¿Sabes? (Calla). Puedo verla y... (Calla). No siento necesidad de llorar.

(Medita)¿Será que el trompo sigue girando? Hombre: Girará hasta que nos casemos

Mujer: Y ¿qué día nos casamos?

Hombre: El día que lo quieras.

Jamás me miró se estrenó por Arte Venezuela (1972), bajo la Dirección de Levy Rossell.

Al unísono (1967)

El juego a partir de las respuestas con un Sí, será la manera como Schön exprese la necesidad de comunicación entre los personajes Hombre y Mujer. El vínculo entre ambos personajes se manifiesta por el deseo que ambos tienen de estar juntos: "Hombre: Cuando la miré desde lejos enseguida percibí que algo suyo me llegaba, era algo así como un aire oloroso, fresco, tímido, que se me colaba y no lo podía rechazar".

La percepción y la expresión de los sentimientos serán de interés para Schön, pues a partir del encuentro fortuito en el banco de una plaza, saldrán a la luz las búsquedas y anhelos de sus personajes. Por otra parte, la entonación y la interpretación de cada monosílabo, de cada Sí de la Mujer, genera un ritmo lúdico en la pieza que permite el fluir de las emociones.

Al unísono se estrenó en el Primer Festival de Teatro Breve propiciado por Arte de Venezuela, bajo la dirección de Levy Rossell. El elenco estuvo conformado por: Pablo García, Perla Vonaseck y Herlinda Alvarado. (Pino, 1994, p. 134).

Premios y reconocimientos

- 1956. Segundo Premio del Ateneo de Caracas por su obra de teatro *Intervalo*.
- 1966 Segundo Premio de la Universidad del Zulia, por su pieza de teatro *La aldea*.
- 1971 Premio Municipal de Poesía.
- 1987 Orden al Mérito en el Trabajo en su Primera Clase.
- 1989 Orden Andrés Bello, Primera Clase.
- 1994 Premio Nacional de Literatura

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arredondo, Belkis. (2005). *Elizabeth Schön, o El intervalo del acróbata*. En: *Revista Teatroenlinea*. No.2 (www.teatroenlinea.10m.com, Enero, 2005).
- Azparren Giménez, Leonardo. (1967). *El teatro venezolano*. Caracas. INCIBA.
- Barrios, Alba y otros. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Ediciones del Centro Venezolano del ITIUNESCO. Caracas.
- Castillo, Susana. (1980). *El desarraigo en el teatro Venezolano*. Caracas. Editorial Ateneo de Caracas.
- Chesney, Luis. (1994). *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado, UCV. Cuadernos de Postgrado N° 9.
- Hernández, Penélope. (2000). *La discontinuidad del tiempo en la obra dramática de Elizabeth Schön*. Trabajo de grado para obtener el título de Licenciado en Artes (UCV).
- Pino, Lorena. (1994). *La dramaturgia femenina venezolana. Siglos XIX- XX (Tomo I y II)*. Caracas. Celcit.
- Schön, Elizabeth. (1967). *La Aldea*. Maracaibo. Venezuela. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades. -----
- (1973). *Teatro*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- (1981). *Teatro venezolano vol. II*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- (2003). *La granja bella de la casa*. Caracas. Editorial Eclipsidra. Asociación Civil.
- (2006). *Luz oval*. Caracas. Editorial Equinoccio.
- (2006). *Visiones extraordinarias*. Caracas. Editorial Diosa Blanca.
- Verde, Carmen (2003). Información ofrecida en el marco de la semana de la poesía, 2003, dedicada a Elizabeth Schön. Material mecanografiado. Caracas.

SOJO, JUAN PABLO (1907-2017)

Héctor León García

INTRODUCCIÓN

Juan Pablo Sojo nació en el pueblo mirandino de Curiepe, en una de las épocas más trascendentales en la Venezuela del siglo XX. Un año después de su nacimiento, en 1908, Juan Vicente Gómez asumirá la presidencia del país, después de un golpe de estado tras la partida al exterior del Presidente Cipriano Castro, aquejado por problemas de salud. La férrea dictadura del General Gómez, que duraría veintisiete años, marcará la juventud de Juan Pablo Sojo, en una Venezuela que pasaría de una sociedad tradicional, conservadora, con una estructura económica basada fundamentalmente en la agricultura y la ganadería, a una sociedad petrolera, hacia los años veinte, que iría sustituyendo progresivamente a la economía anterior, hasta convertirnos en un país monoprodutor, donde el petróleo redimensionaría nuestra estructura social hasta hoy.

A pesar de que el país comenzaría una transformación en cuanto a algunos cambios generados por una elevada renta petrolera, a partir de la segunda mitad de los años veinte, Venezuela continuaba con una carencia casi total de vías de comunicación, con un alto nivel de analfabetismo, con grandes deficiencias de estructuras educativas, de regiones casi aisladas, con un poder centralizado en la figura del dictador Juan Vicente Gómez. Es un país que no entraba todavía de lleno a la modernidad.

Este es el país donde se desarrollará en buena parte la obra de Juan Pablo Sojo. Soslayado por la “gran” crítica literaria venezolana, fue considerado como un narrador regional, centrado en la negritud, sobre todo con su novela *Nochebuena negra*, que ha sido su obra más estudiada. De formación autodidacta, su trabajo incluyó la poesía, el cuento, la novela, la música, el ensayo y la investigación folklórica. Su padre, maestro rural, lo inició en el campo musical y en sus primeros pasos académicos. Los Sojo eran muy conocidos en Curiepe y otros pueblos de Barlovento. El contacto con su gente, con su lenguaje, con sus tradiciones y costumbres, contribuyó a que toda su obra sea una defensa apasionada de estos elementos y de que Sojo sea considerado uno de los estudiosos más destacados de la cultura afrovenezolana “Podemos afirmar que Juan Pablo Sojo fue uno de los primeros estudiosos de las distintas manifestaciones culturales, procedentes de las etnias africanas que llegaron a nuestro país durante el período de la colonia” (Ramos: 275)

OBRA CREADORA

A pesar de su muerte temprana, la obra de Juan Pablo Sojo es significativa. Como ya señalamos, fue un notable creador de novelas, cuentos, poesía y teatro. Pero también se destacó en la investigación

de temas afrovenezolanos: *Nochebuena Negra*, *Zambo*, *Elegía del niño muerto*(*El Mampulorio*), *Cantos para matar la culebra*, *La canción del tambor*, *El árbol que anda*, son algunas de sus creaciones

En el ensayo su labor investigativa generó textos como *El Estado Miranda, su tierra y sus hombre* (1959), donde es coautor, *Temas y apuntes afro-venezolanos* (1943), *Tierras del Estado Miranda, sobre la ruta de los cacahuales* (1938), entre muchos otros, reveló un hombre que vivió intensamente la cultura y la tradición de una región que solo un ser con su sensibilidad, con su sentido del deber social, con su compromiso por destacar la riqueza y también los males que aquejaban a su tierra y su gente, y que contribuyó con su obra al conocimiento que las generaciones posteriores tuvieron de una realidad que todavía hoy se hace imprescindible seguir conociendo. Su obra es también la búsqueda de una memoria que no podrá ser borrada y que Sojo consigue redimensionar.

Entre sus obras inéditas están *Canto malembe*, *El color del amor y Santa*. Las novelas *La historia de un novelista* y *La tía Benedicto* y los ensayos *Los abuelos de color* que, como afirma José Marcial Ramos Guédez(2008) desaparecieron misteriosamente.

OBRA DRAMÁTICA

Sostienen algunos críticos que la obra *El árbol que anda* (1945) de Juan Pablo Sojo, es la primera obra teatral de temática negroide que se produce en Venezuela. Esta afirmación ligera pareciera desconocer que la negritud, la africanidad o el teatro negroide en Venezuela comienza a manifestarse con la llegada de los primeros habitantes esclavos traídos por los conquistadores españoles. Si los críticos precisaran que *El árbol que anda* es la primera obra teatral de carácter negroide publicada, pudiese contener una cierta aseveración real histórica; pero no se puede desconocer que las manifestaciones teatrales indígenas o negroides, se revelan en las distintas formas que el teatro puede adquirir, sobre todo el llamado teatro popular, y que no necesariamente debe ser representado bajo las características dominantes de los dramas occidentales.

Ya podríamos observar la presencia de elementos teatrales en los denominados velorios blancos, o de angelito, conocidos como el mampulorio y del que Sojo nos muestra una interesante creación. Esta teatralización colectiva, que se dialectiza con el tiempo, es posiblemente una de las primeras manifestaciones sincréticas teatrales, con que los negros expresaron su manera de enfocar la muerte de un niño. Una alegría y un pesar propio de una manifestación teatral que, sin duda, se ofrece en un texto etnocultural particular que suele presentar cantos y donde el participante u oyente aparece de hecho como “significado”.

El Mampulorio

El Mampulorio o *La Elegía de un niño muerto*, es un juego que se acostumbra en la región mirandina de la nación venezolana. Consiste en revelar las particularidades del velorio que se hace de un niño o “angelito”, como se acostumbra llamar al niño fallecido prematuramente. Más que una tragedia, la muerte de un niño se celebra en la región de Barlovento como un canto a la vida, ya que ese ángel subirá al cielo y formará parte de la corte divina para cuidar a sus padres. Aunque no se tiene una fecha originaria cuando se inicia esta celebración, este juego llega a la escuela a partir de la música y el baile. La música, a su vez, consta de una frase melódica que se complementa con una parte coral,

en la que se nombran las distintas prendas u objetos. Se alternan, así, el solo y el coro que es una de las características de la música negra. La letra puede variar dependiendo del autor o autores, sin embargo una de las letras mas difundidas es:

Solista: Por las ánimas benditas
que están en el purgatorio
aquí s'ta la vela

Coro: Del mampulorio

Solista: Aquí s'ta la rosa

Coro: Del mampulorio

Solista: Aquí s'ta el cigarro

Coro: Del mampulorio

Solista: Aquí s'ta la tambora

Coro: Del mampulorio

La acción de este baile, como podemos observar, posee un argumento basado en un juego de prendas, como ya mencionamos. Generalmente un niño recorre el escenario con una vela encendida y se la ofrece a los integrantes del coro para que la apaguen. La vela no necesariamente permanece encendida, pero la representación debe seguir. El o los niños pagan a su turno una prenda que va recogiendo otro niño, que sigue al primero. Por el rescate de la prenda, el niño dueño de la misma debe recitar una poesía, cantar o hacer cualquier manifestación de gracia o de morisqueta. Ya vemos que no se puede determinar el sentido de un enunciado, teniendo en cuenta únicamente su componente lingüístico; este va ligado a su componente retórico.

Este baile tiene a su vez su particular coreografía. Los niños llevan en sus manos no solo velas, puede ser una rosa o una maraca, y son dirigidos por el maestro, en el caso de que el baile se ejecute en la escuela, o un director determinado, si el baile se efectúa en la calle o en una casa. Estos elementos se complementan con la música, generalmente tambores, pero pueden ser utilizados otros instrumentos, como el cuatro o la guitarra, con el ritmo que le imprimen los niños, previos ensayos. Los trajes dependen de las costumbres del pueblo donde se ejecuta el baile.

Juan Pablo Sojo produce también *Elegía del niño muerto*, un mampulorio que bien puede ser considerado un texto con características teatrales, como hemos visto en su estructura. Como observaremos, su texto coincide con una coreografía, que conduce a "la construcción de un sistema de signos con ayuda de los mediadores" (Ubersfeld:180). Podemos caracterizar así el comediante, creador-distribuidor de signos lingüístico-fónicos y el director, maestro, y el o los decoradores, escenógrafos y otros.

Es evidente que los textos de los mampulorios o elegías tienen una estructura teatral. "El rasgo fundamental del discurso teatral es el de no poder ser comprendido mas que como una serie de

órdenes dadas con vista a una producción escénica, a una representación, el de estar dirigido a unos destinatarios, mediadores encargados de retransmitirlo a un destinatario público”
(Ubersfeld: 181)

Elegía del niño muerto, es un poema dramático que revela lo que el escritor siempre mantuvo como

Qué triste está Naciencena
la samburria más alegre y más risueña
mirando su hijito muerto, en el cajón tieso y yerto,
con sus ojitos abiertos que alumbran la luz de Dios.

En su bembita rosada
Hay humedad todavía de la leche que mamó.
Y sus manitas cruzadas de angelito que pidiera la
última bendición.

Qué triste está Naciencena
Porque su hijito murió.
Velorio de cuatro velas
con ánimas en pena, muchas flores y un cajón;
vecinos que desesperan
porque murió en Nochebuena
cuando repica el tambor.

Bailemos por las benditas
Animas del Purgatorio y apaguemos las llamitas
que arden en las cuatro velas del velorio.

Bailemos el mampulorio, que tu pollito, mi
Naciencena, salió a la calle
camino al cielo, bajo las alas de Angel Custodiosigno
caracterizador de su obra toda: el análisis profundo
de las costumbres y el espíritu del pueblo
barloventeño, además de una clara tendencia en su
obra a la crítica social, a la vindicación de su raza, de
su etnia, de su gente. Su obra es fuente inspiradora,
a su vez, para la contribución del estudio de la

ultura afroamericana, especialmente la venezolana.
Su voz es verdaderamente muy particular. Veamos
su Elegía del niño muerto:

_ ¡Nadie lo halle!

_ ¡Nadie lo halle!

que en este mundano supo nunca lo que es el odio,
lo que es el hambre, ni la tristeza que da el demonio,
demonio blanco suelto en la call
que explota al negro y después le paga con un velorio

Como podemos observar, este mampulorio de Sojo forma parte del teatro popular, como una representación de carácter religioso, complementada con el baile, con una escena que recoge el drama del fallecimiento del angelito y a su vez, resalta una crítica social a las vicisitudes de su etnia.

El árbol que anda

Escrita en 1945, esta obra de teatro de Sojo es una de las más importantes del teatro venezolano del siglo pasado. Un tanto olvidada y poco difundida, revela un simbolismo mitológico que dimensiona una concepción del cosmos y una configuración de elementos mágicos-religiosos, que a su vez modela el mundo real en su forma más equilibrada, y que permite armonizar al hombre con la colectividad, con su particularidad, con su entorno social.

En 1955, Pedro Lhaya se interroga si *El Árbol que anda* es una pieza teatral de ficción pura o una leyenda negra transformada en teatro? Pero nos dice que es el mismo Juan Pablo Sojo quien responde a esta interrogante en la introducción a su obra, que titula *Leyenda*:

Entre los cortadores de árboles o madereros de Barlovento existe la creencia en árboles que caminan, animados por espíritus poderosos.

Cuando la luna entra en menguante, la vegetación lujuriosa cobra vida. El árbol vigila los pasos del hombre y se venga del filo de su hacha.

Son en las grandes crecientes de los ríos, cuando aparecen extraños seres que viven en las aguas y emigran. El diablo acecha al leñador y pierde sus pasos en la montaña. Hombres como Taita Nicolás, munidos de oraciones mágicas y amuletos, salvan al hombre de las acechanzas de los espíritus malignos. Y el hombre puede hacerse de leña para su lumbre y madera para sus casas. Entonces la vida es normal para el hombre (El Farol:39).

Esta larga cita del mismo Sojo resume en parte el significado de la obra y revela, como ya dijimos, una finalidad armonizadora en lo social y natural. Es conocido que uno de los modelos de cosmos más difundido es el vegetal, con la figura en muchas civilizaciones de un gran árbol universal, como propulsor y dador de vida, como lo observamos, por ejemplo, en el *Popol Vuh*, la biblia de los pueblos Maya-Quiché, y en algunos otros mitos indios, con sus particularidades, pero relacionados entre sí, bien como dador de vida o como fuente de donde nacen los alimentos.

El árbol que anda se compone de dos actos. En ellos se interrelacionan antropomórficamente algunos elementos en torno a la naturaleza, para mostrar un orden armónico entre el hombre, los

árboles, los ríos, reveladora de una visión de mundo y de un modelo cosmogónico que resulta común a todos los pueblos de la tierra.

Algunos de los personajes de la obra son el Árbol rugoso, la luna menguante, Taita Nicolás, el Hachador, El espíritu del río, Claro, el Diablo, Abedón, y los leñadores. El Árbol rugoso es la representación cósmica principal y el que organiza los restantes personajes. En el primer acto, el Árbol rugoso conversa con la luna menguante, expresándole su curiosidad porque ella siempre está presente. La luna replica que ella es la que le da vida a sus raíces y le permite así la procreación. En este diálogo, se logra armonizar al individuo con el ambiente, que remite a su vez a los intereses sociales y a la defensa de la naturaleza, de la región.

En este primer acto la naturaleza se rebela en contra de los hombres, cuando estos se muestran indolentes con ella, aunque se sienten temerosos por los espíritus que se expresan en los objetos que cobran vida, como los ríos o los árboles “echaremos abajo muchos árboles, (...) y tal vez ese maldito árbol que camina caiga también bajo el filo de nuestras hachas!, dice el Taita Nicolás. Como hacíamos mención anteriormente, el reflejo en las formas reales de la vida, está determinado por la proyección en el mundo natural de ciertas propiedades humanas. En otras palabras, existe una influencia recíproca entre la naturaleza y su armonía y la colectividad y su organización social.

El espíritu del río, Claro, arrasa con las siembras y arruina a los leñadores. En su embestida, como toda fuerza natural, inunda los campos, afectando todos los seres vivientes: mujeres, casas, animales. Solo El árbol rugoso -el árbol que anda - ha conseguido escapar. Esta lucha del hombre con la naturaleza y de esta con el hombre, explicará, en cierta medida, el orden cósmico, cuyo origen mostrará lo que ya expresamos, el equilibrio que debe reforzar la armonía entre el orden social y el natural, reflejado muy bien por Sojo.

El resultado será la unidad del mundo. Es así como los espíritus de la naturaleza y los espíritus del hombre entablan una eterna lucha, cíclica, mítica, cuya referencia la podemos notar en esta obra de Sojo: el agua que arrasa los campos, que lo trastorna todo, recordando el diluvio como elemento purificador y que está presente en muchas cosmogonías, el árbol rugoso, como árbol cósmico, que reproduce el mundo y el hombre como partícipe de estas acciones circulares.

El Árbol que anda destacará en sus dos actos, distintas relaciones mítico-populares, entendidas como oposiciones semánticas elementales, como cielo/tierra, día/noche; en los contrastes, agua/tierra o en las antinomias, vida/muerte. Aquí confluyen un tiempo mitológico y su correlación con el rito, la leyenda, el cuento. A través de las acciones, plantea un contraste observable en diferentes cosmovisiones míticas: la cosificación del hombre y la animación de lo inanimado.

Vemos así como la luna menguante se comporta como una mujer celosa. Ella había convertido al negro Longorio en árbol, ya que cometió la desventura de enamorarse de la reina de las aguas, Tatá.

También observamos en este primer acto, que los espíritus de los árboles caídos deambulan por el bosque, llenando de miedo a las otras criaturas. Se proyecta así, bajo un tiempo mítico, en el ritual de la escena, relaciones sociales, donde sin lugar a dudas, está presente una historia, un pasado de migraciones históricas, regionales, que también podemos leer como una defensa del papel que la naturaleza posee en la sociedad toda.

El espíritu del río, Claro, persigue a los hombres y además está satisfecho por la huída del Árbol rugoso. Asegura entonces que “las aguas bajarán de sus vertientes”. En estas características antropomórficas, combinadas con las acciones de los hombres, podemos encontrar algunos elementos simbólicos que sincretizan momentos claves en el desarrollo de los pueblos. Para Sojo, la presencia en *El Árbol que anda* de las aguas, de la luna, de los cultivos, está asociada a la fertilidad de la madre naturaleza, a la que se debe defender. Es la fértil tierra generadora. Se debe, entonces, defender, ya que ella puede, si no es respetada, devastar, destruir, con su fuerza a través de los ríos, de las lluvias, de los vientos, lo que el hombre ha osado alterar. Cuando el árbol huye de los leñadores, su presencia en ausencia, vislumbra una aparición posterior para congraciarse con los hombres.

En el segundo acto aparece Abedón, el diablo, como fuerza maligna asociada a las tinieblas y al caos. Abedón busca a los hombres para apoderarse de sus almas. Son los hombres débiles, pendientes de la vida fácil, del dinero y las mujeres que seducen. Nos hace recordar la leyenda presente en el personaje de Fausto, que hace un pacto de sangre con el diablo, quien se apoderará de su alma. A cambio, Fausto disfrutará por años de la inmortalidad, con una vida plena de riqueza, sabiduría y poder.

El diablo se presenta en este segundo acto buscando al árbol que anda, que ha escapado de la inundación y de los pérfidos leñadores. Como la tierra ha sido arrasada, Abedón sabe que el árbol que anda posee una fortuna en onzas de oro en su tronco. Se puede afirmar, simbólicamente, que en verdad los árboles están relacionados con la riqueza de la tierra y la madre naturaleza. El oro serían los frutos. Es una de las enseñanzas que nos ofrece la obra de Sojo.

El diablo, Abedón, sería entonces la fuerza del mal, enfrentado al espíritu idealista de los hombres, encarnado además en la naturaleza y en la fuerza generadora de la tierra. Abedón le dice a los leñadores “Hay que destruir al árbol que anda, y así se harán ricos”, pero antes les exige a los leñadores que el pacto para la riqueza que está en el árbol que anda, tiene que ser sellado, como en la leyenda de Fausto, con sangre, es decir, con la vida misma.

Pero como es de esperarse, el diablo, Abedón, el mal, será derrotado por el bien, en este caso representado por Taita Nicolás, quien le enseña un escapulario símbolo de Dios en la tierra. Es la eterna lucha universal del bien contra el mal, presente en todas las civilizaciones.

La salida de Juan Pablo Sojo, a través de Taita Nicolás, es convertir al árbol sagrado, el árbol que anda, en un tambor. Como hemos reiterado, Sojo es un defensor de las tradiciones afrovenezolanas, que tienen sus raíces, sobre todo, en la región de Barlovento.

Su música es una de las más ricas en cuanto a sonoridad, ritmos y bailes y de la que Sojo conocía muy bien. Como dice Taita Nicolás al final de la obra “Haremos un gran tambor (...) los árboles sentirán correr la savia por sus fibras. Las aves cantarán alegres ¿Qué nos importa entonces toda la riqueza del mundo...”

Sojo toma lo que cuenta en su obra de la experiencia, de la tradición, de las costumbres, de lo que le han relatado y la convierte en expresión genuina de su etnia, de sus valores. Eso lo podemos apreciar en *El árbol que anda*, donde además se destaca, a nivel mítico, la eterna lucha del bien

contra el mal, en acciones de seres antropomórficos, combinados con los hombres y personajes inanimados que adquieren carácter humano.

Resumiendo el texto de Sojo, en el primer acto, el árbol sagrado, que es el árbol que anda, confronta con la luna para desencadenar el conflicto, en el que la naturaleza se rebela contra los hombres, quienes derriban impunemente muchos árboles combinados con el espíritu del río y donde el árbol rugoso consigue huir. Este reaparece en el segundo acto, donde aparece Abedón, el diablo, como la verdadera fuerza del mal y quien hará un pacto de sangre con los hombres, para destruir la naturaleza, cuyo símbolo es el árbol que anda. Al final, como toda fuerza maligna, será vencido y el árbol que anda será convertido en tambor, en la música que alegrará por siempre a los hombres.

El Árbol que anda es la mejor obra de teatro afrovenezolano escrita en el siglo pasado. Su sincretismo destaca algunas de nuestras características culturales más arraigadas: elementos cristianos y mágicos, revelaciones de mitos universales afincados en nuestra memoria ancestral, nuestras costumbres más profundas y funcionamiento de la oralidad en la constitución de la historia, de la anécdota. Como dice el Doctor José Marcial Ramos Guédez (2008) en relación a la obra de Sojo:

En estas obras vemos al artista conviviendo con lo mágico religioso, la rebeldía que brota de los tambores, las fantasías inspiradas en tradiciones, leyendas, mitos y costumbres, los cantos y fulías que acompañan la fiesta de San Juan en las zonas costeras de Venezuela, sin olvidar los múltiples problemas socioeconómicos que afectaban a sus hermanos negros, mestizos y blancos (p.275).

Referencias bibliografía

- Añez, A. Y Beltrán, J. (1997). Presencia africana en las obras de teatro de Juan Pablo Sojo y César Rengifo. Trabajo de grado no publicado. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Escuela de Artes.
- Chesney, L., Rodríguez, O y Curiel, N. (comp)(2010)- *Diccionario de la dramaturgia . SigloXX*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. FHE.
- Lhaya, P. Juan Pablo Sojo (1955). "Pasión y acento de su tierra". *Revista El farol* N° 160.
- Ramos Guédez, J. (2008). *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela colonial*. Caracas. IPASME.
- Ubersfeld, A (1989). *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra.

ÚSLAR PIETRI, ARTURO (1906- 2001)

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCIÓN

Sin duda, la obra dramática de Arturo Úslar Pietri reviste significación en el teatro contemporáneo venezolano. Sus obras, producidas en dos períodos distantes en el tiempo permiten entender, igualmente, las ideas de un autor que fue muy reflexivo respecto de su teatro y de la realidad que le correspondió vivir. Al igual como ocurre con otros autores que han participado activamente en la política, su obra artística se relega por intereses subalternos. El tiempo ayuda a matizar estos desajustes y a darle el lugar que le corresponda en la historia del teatro venezolano.

EL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA EN EL TEATRO

Para poder entender mejor la obra de Úslar Pietri, habría que explicar primero su relación con los movimientos del modernismo y de las vanguardias posteriores ocurridas en el país. En efecto, lo moderno en general, se refiere a algo distinto a lo que fue anterior, a lo no moderno, a lo antiguo, y esto en el ámbito latinoamericano se conecta con los procesos culturales aparecidos en Europa. Pero, en América Latina, que ya tenía nexos con Europa desde fines del siglo XV, este concepto no se articulará sino hasta fines del siglo XIX, en lo que se ha dado en llamar “civilización industrial”, (Osorio, 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”, al menos en aspectos materiales.

En este marco surge y se desarrolla el movimiento literario denominado Modernismo. En su propuesta estética se destaca la idea de superar los patrones literarios del pasado y reemplazarlos por nuevos valores, tomados en parte de autores como Goncourt, 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

gran grupo de escritores y dramaturgos. Dentro de estos se encuentran dramaturgos (además de novelistas) como Salustio González Rincones; Leopoldo Ayala Michelena, Ángel Fuenmayor y Rómulo Gallegos, junto a autores continentales como Antonio Acevedo Hernández (Chile) y Armando Discépolo (Argentina). Muchos de ellos, en su producción posterior se alejarán del modernismo, ajustándose a las nuevas propuestas que incorporará el movimiento siguiente, el de las Vanguardias de los años veinte.

En resumen, en esta época modernista, de crisis, reajustes y cambios, se encuentran imbricados tanto los autores canónicos de Modernismo, 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)

Los cambios del carácter del movimiento modernista comienzan a producirse, precisamente, en el decenio de 1910-20, y esto será debido fundamentalmente a una crisis general que afectó al conjunto de la vida social, política y cultural del país, lo cual hizo que surgieran críticas, cuestionamientos y propuestas de renovación, sin mencionar el natural sentido de búsqueda que animó a muchos de sus autores. Se registra entonces “la crisis de la poética del Modernismo Canónico” (Ibid.), la cual sirvió de punto de partida para un cuestionamiento más radical que dio paso a propuestas de rupturas, que constituyeron concretamente las llamadas vanguardias que se producirán en los años siguientes, especialmente a partir de 1914. Esta fecha marcó el fin de la hegemonía del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió por otros años más, pero es el momento en que se evidencia el empuje renovador primero dentro del propio Modernismo para remozarlo y, luego, en su radicalización para configurar la Vanguardia, capítulo siguiente de estos cambios propiamente tales.

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

En lo cultural, se constata como gran acontecimiento el movimiento de la Reforma universitaria de Córdoba (Argentina), en 1918, que luego se expandió a otros países durante los años veinte (en Venezuela, la Universidad Central de Venezuela permanecía cerrada entre 1912 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,

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

En 1927 se notará el efecto de las actuaciones de Úslar Pietri a favor de la Vanguardia. Uno de sus primeros artículos en relación con esto lo constituyó el que apareció en ese mismo año a favor del

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

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

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear. ... No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta.

Por otra parte, venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturas sin talento,...

Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple).

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

EL DRAMÁTICO CONTEXTO DE LOS AÑOS VEINTE

Se ha señalado a la década de 1921-1930, como el primer período de expansión petrolera, que pasó de 69 mil toneladas (1920) a más de 20 millones de toneladas. Venezuela de ser un país insignificante en materia petrolera ya en 1928 se colocaba en el primer lugar mundial como país exportador y el segundo como productor. Sin embargo, esta situación tan espectacular tuvo también sus contrapartes negativas. En lo económico el auge petrolero no se tradujo en un aumento de los ingresos fiscales, aunque el ingreso alcanzó a Bs. 228 millones, cuando normalmente en la década era del orden de los cien millones, pero era la primera vez que se daba un valor de nueve cifras y al final de la década ya bordeaba los Bs. 250 millones. El promedio de ingreso por año entre 1909 y 1919 fue de Bs. 60 millones, y entre 1920 a 1935 fue de Bs. 164 millones. En relación a la proporción que recibían algunos ministerios se puede señalar que en la primera década le correspondió a Guerra un 22% y a Instrucción 4,9%, en la segunda década para Guerra fue de 19,5% y a Instrucción 5,2%, y en la tercera década Guerra tuvo un 12% e Instrucción 5,2%. Vale decir, que el presupuesto para educación prácticamente se mantuvo fijo y bajo.

En cuanto a la población, ésta se mantuvo casi estacionaria entre 1891 y 1920, aumentando en esos años sólo 258 mil habitantes, con un crecimiento anual que bajó de 1% a 0,4% en 1920, y aún

en 1936 éste era de 1,9%, momento en que comenzará a subir. La ausencia casi absoluta de asistencia social produjo un índice de mortalidad aterrador que pasó de 23 por 1000 habitantes entre 1905-1915, cuando comienza a descender. Esta era la Venezuela rural de 1920, en la cual no había ciudades sobre los 100 mil habitantes, Caracas sólo tenía unos 92.000 habitantes.

Junto a esto, fue también este el período más dramático del ataque de paludismo, drama también del cual se conoce muy poco y tan patéticamente ilustrado en la novela *Casas muertas* de Miguel Otero Silva. La fiebre arrasó a casi todo el país en peor forma que las guerras del siglo anterior. Un par de casos ilustran esta situación: el Estado Cojedes registraba en 1873 una población de 85.678 habitantes, en 1926 llega a 82.000 y en 1936 a 48.000 por la muerte y la emigración desesperada; en el Estado Zamora (hoy Barinas) su capital contaba con 5.300 habitantes en 1916 y en 1936 ésta llegó a 1.615; en el Zulia esta situación fue peor. La muerte dominó en los llanos venezolanos. En total se estima que el paludismo afectó a unos 400.000 habitantes para una población total de país de 3 millones. Sólo a partir de 1936 con la acción de las brigadas antimaláricas se pudo contener este desborde (Arcila, 1974, pp. 228-230).

Otro de los males de la época fue el de los “coroneles de carreteras”, auspiciado por el autoritarismo de la época, que se sumaba a los ya reconocidos “coroneles de presos” y jefes civiles designados por la dictadura. Estos hechos formaban parte de la política del gobierno de incluir al ejército en gran parte de las actividades del país. En un principio los soldados realizaban tareas típicas de obreros pero con el tiempo se incluyeron en estas tareas a los presos comunes y políticos, su función fue la de vigilar actividades bajo la temida jefatura del cabo de presos. Esto fue el origen no sólo de arbitrariedades por parte de los cuerpos armados sino también de corrupción que fueron impugnadas por militares honestos al propio Gómez, “reclamando la devolución de lo mal percibido. ...Déme sus órdenes para que acabemos con ese otro desorden” (Ibid., p. 236).

Esto aclara también el polémico tema de los presos y sus trabajos forzados. No se sabe exactamente cuándo fue que se estableció este sistema, pero en los documentos del Ministerio de Obras Públicas aparecen citados a partir de 1914, cuando ya las carreteras de Caracas estaban bajo la administración del ejército (desde 1910). Se asume que en esto no medió Resolución ni Decreto alguno, sino una simple orden de Gómez y se prohibió mencionar este tema en las comunicaciones internas. Su descubrimiento se hizo al examinar las órdenes de pago encontradas, de acceso muy restringido (Ibid., p. 237). Así se ha podido establecer que en la carretera a La Guaira trabajaron 128 presos (1916), en la de Valencia–Puerto Cabello 200 presos (1916), en la de El Consejo a Valencia 700 presos (1916), en la de El Palito 500 presos (1915), en las carreteras de los Estados Aragua y Carabobo 2.739 presos. A partir de 1928 se incorporaron en estas tareas a los presos políticos. El dramaturgo Ramón Díaz Sánchez (1966) caracterizaba de esta forma al dictador,

Conservador, receloso, enemigo de las novedades, durante los veintisiete años que la república tiembla bajo su égida Caracas sólo conocerá algunas reformas que en modo alguno responden a la época, al largo dominio de aquel caudillo ni a los crecientes recursos que ya comenzaba a proporcionar el petróleo. No obstante la progresiva expansión de la urbe, las calles de ésta serán hasta 1935 – año de la muerte del dictador- las mismas de la época colonial con las reformas de Guzmán Blanco. Los edificios los mismos. Y el espectáculo de los postes del alumbrado, del teléfono, del telégrafo y el tranvía con sus laberintos de cables de alta tensión penduleando sobre las cabezas de los viandantes (p. 10).

La Venezuela aislada, sin comunicaciones, autárquica y muy pobre comienza a transformarse en la década de 1920 gracias al crecimiento de los ingresos del petróleo y a su manejo centralizado porque era el poder central el que cobraba la renta petrolera y lo repartía bajo la forma de subsidios (Situado constitucional). Estos hechos más el dominio del poder militar consolidaron su régimen en el poder. Esta etapa la denomina Ramón J. Velásquez (1986, p. 10), “simulación del poder”, en la cual todas las Asambleas legislativas delegan en el Presidente su facultad de elegir a los Presidentes de los Estados en forma transitoria, transitoriedad que luego se transformó en permanente al irse renovando periódicamente.

El petróleo cambió esta situación, tanto en lo económico como en la estructura social del país. A medida que el ingreso aumenta aparece una nueva estructura social, ahora sin dependencia de aquel partido denominado liberalismo amarillo. Ahora serán los grupos financieros (petroleros, agrícolas, ganaderos) asentados en Caracas los que alcanzarán autonomía económica. Entonces será evidente el desarrollo de una clase de trabajadores, una nueva clase media y una nueva clase que comienza a enriquecerse con las concesiones que otorga el Estado. A la muerte de Gómez ya no se contará más con el café, el cacao, o el ganado, sólo reinará el petróleo.

El desarrollo de las ciudades junto al crecimiento de la actividad petrolera abrió paso a un nuevo frente opositor, desconocido hasta la fecha. Su centro será ahora la ciudad y sus ciudadanos (y no las montoneras de antaño), su ideología se encontrará relacionada a lecturas externas inevitables y entre sus aliados se encontrarán también las nuevas generaciones militares formadas con instrucción más profesional (y probablemente más comprometidas con modelos modernos). De las conspiraciones que se recuerdan, las de 1914, 1918, 1922 y 1928, todas fracasaron en lo militar, aunque la de mayor proyección en lo político y cultural fue la última de éstas.

En efecto, la llamada “insurgencia del 28” fue, en este contexto, una legítima reacción al régimen dictatorial que, aparte de intentar un cambio en el esquema de poder, abrió el paso a una nueva generación de dirigentes universitarios que en definitiva serían los líderes políticos modernos de Venezuela. Uno de sus principales actores, Rómulo Betancourt (1969), relata su origen,

Nos llegaban, por los intersticios de la especie de muralla china tendida en torno al país, ráfagas de los vientos de fronda que sacudían al mundo, reflejos del conmovido episodio histórico que fue la revolución rusa de 1917 y de los cambios sociales que hubo en el occidente europeo al concluir la primera Guerra Mundial. Las noticias sobre la Revolución Mexicana, para aquellos años en su etapa de mayor resonancia americana, llegaban hasta nosotros como un estímulo poderoso. En alguna revista leíamos, brillándonos los ojos juveniles con la emoción de quien se asoma a un mundo inédito, las noticias de las luchas universitarias de Córdoba, de las manifestaciones callejeras de Lima, de los enérgicos inicios de la batalla que libraría Cuba contra el “machadato”. Y fue bajo el influjo de esa inquietud insurgente que conmovía a las juventudes americanas como resolvimos organizar la Semana del Estudiante. Cierta matiz de torneo del *cuatrocientos*, con su reina a lo Clemencia Isaura, le dio a esos festejos un engañoso aspecto de bobalición Juego Floral. Fueron tolerados. Y aprovechamos la coyuntura para vocear, ante multitudes asombradas de que pudiera hablarse ese lenguaje, juveniles y briosas arengas, de subido acento jacobino, con reiteradas alusiones a una palabra prohibida: libertad (p. 88).

Por la importancia de esta insurgencia es que la investigadora Rosalba Méndez (1988) señala que a partir de 1928 se da inicio a un “período de transición hacia la contemporaneidad venezolana” (p. 38), y a estos jóvenes pasó a llamárseles la “generación predestinada”. Esta oposición que surgía, junto a la influencia del petróleo serán las más relevantes de todo el período de la dictadura. Se le considera el primer movimiento político de masas contra la dictadura, como señala Manuel A. Rodríguez (1986), y sería el comienzo del movimiento democrático y popular del país porque la mayor parte de sus líderes fueron los que posteriormente formaron los partidos políticos modernos.

La represión que continuó contra sus dirigentes los llevó a las distintas prisiones, pero entre los presos surgirá ahora la discusión ideológica con estos estudiantes, convirtiendo a algunas de ellas (como en el Castillo, por ejemplo) en verdaderas universidades de la política moderna, en donde muchos leyeron por primera vez a Marx, Engels y Bakunin (Machado, 1982, p.40).

En 1935 se estimó que el analfabetismo existente en Venezuela era de un 65%, pero en ciertas regiones era casi total, y entre los trabajadores pasaba del 90%, situación muy similar a la del año 1874. A la muerte del dictador habían sólo 60 maestros titulares, no existían las escuelas rurales, sólo se contaba con 3 liceos y 15 colegios, con algo más de 1.100 alumnos, las dos universidades suman 1.532 estudiantes y las dos únicas escuelas normales, 115 jóvenes, mientras la población había crecido desde el guzmancismo en más de un millón de personas. El número de escolares se había incrementado sólo en 24.666, y en 108 el número de escuelas, lo cual mostraba un significativo descenso, aunque pasaron por el despacho de educación hombres cultos, pero obviamente, no era el ánimo del dictador promover la educación (Liscano, 1976, p. 588).

La situación alimentaria tampoco era mejor, y se estima que era crítica, si se piensa que el consumo de carne por persona en el año 1938 era de 35 gramos diarios, mientras en los Estados Unidos que sufría un racionamiento por razones de la guerra era de 142 gramos, calificada de insuficiente. Una encuesta realizada ese mismo año en la Venezuela rural reveló que el 50% de los niños no tomaba leche, el 59% no comía carne y el 89% no consumía huevos (Arcila, 1974, p. 248).

Estos fueron los factores culturales del fracaso de la Venezuela durante más de medio siglo. Al término de esta larga y dolorosa dictadura, se produjo un verdadero alud social como consecuencia del desempleo y la miseria. Para contenerlo, el gobierno de López Contreras concibió un *Plan de emergencia*, de aplicación inmediata, destinado a crear obras públicas para “contratar a cuanto obrero solicitara empleo”, muchos sin justificación alguna, que no fuese por la presión social que padecía la Nación. Es el comienzo de la planificación en Venezuela. Esto trajo aparejado otro problema igual de grave, cual fue que “el 95% de ese personal era analfabeto”, creándose en el Ministerio de Obras Públicas un servicio especial de Educación obrera, del cual surgirá el primer texto para alfabetización de adultos (Ibid., p. 252-253).

En 1936, el Estado venezolano incautará la totalidad de los bienes de Gómez, los confisca, en lo que Velásquez (1986, p. 11) llama “la acción más revolucionaria que haya habido aquí desde 1830”. El Congreso Nacional, a propuesta del Presidente López Contreras, aprobó esta confiscación. Por este concepto pasarán a formar parte del patrimonio de la Nación haciendas, hatos, lactuarios, fábricas de papel, de cemento, de textiles y otras.

El Estado, hasta entonces policial y controlador, se convierte ahora en empresario y administrador de esa riqueza y comenzará a producir café, cacao, ganado en los llanos, esto expande

significativamente su accionar y alcance económico, que no estaría a la altura de la dinámica social y económica que tenía el país. Entonces, en el gobierno de Medina Angarita, a partir de 1940, se crean las empresas del Estado y los Institutos autónomos para su administración, entre los que con el tiempo se incluirá también a la cultura.

Esto es lo que crearía una administración pública paralela, con grandes recursos económicos y que irían en desmedro de los tradicionales ministerios. Esto constituyó algo así como la figura de grandes tentáculos adscritos a distintas áreas de las actividades del Estado, que implantaron un modelo de gestión que duraría hasta fines del siglo. Este fue el nuevo y real poder del Estado.

En el campo de la cultura, en 1931 se crea el Ateneo de Caracas, institución promotora que durante toda su existencia ha amparado las artes y la cultura. Su primera Junta directiva estuvo integrada íntegramente por mujeres, encabezada por María Luisa Escobar. Sus actividades estuvieron ampliamente amparadas por las publicaciones más importantes de la época, aunque la imagen que dejara era de unas damas de la sociedad que querían extender la cultura con cierto contenido de actividad social. Sus veladas musicales, literarias, sus lecturas y concursos de teatro, las exposiciones de artes plásticas y sus conferencias fueron cambiando esta visión con los años. En sus lecturas de obras se sabe que participaron dramaturgos de entonces como Fernando Paz Castillo, Luis Barrios Cruz, Domingo Antonio Narváez y Pedro César Dominici.

Sin embargo, en 1933, el intelectual todavía es degradado y dejado al olvido, como lo recuerda Simón Barceló (Cit. por Liscano, 1944), al referirse no sin nostalgia a este tema,

cuando algunos sobrevivientes se me acercan para vociferar contra la intelectualidad actual, contra el olvido en que se nos tiene, contra el escaso respeto que inspiran nuestros méritos pretéritos y fuera de moda, no puedo menos que asombrarme ante tan flaca memoria y tanta injusticia para con una generación modelo de tolerancia y disciplina, tan diferente de la nuestra, que tan despiadadamente descalificó durante largos años los más altos valores literarios, políticos y aún artísticos del país (p. 50).

A partir de 1936, comienzan a cambiar las cosas, el nuevo gobierno crea la Secretaría de Cultura y Bellas Artes, que dirigía Inocente Palacios, dependiente del Ministerio de Educación que presidía Rómulo Gallegos, se inauguraron las sedes de los museos de Bellas Artes y de Ciencias Naturales, cuyo proyecto lo desarrolló el Arquitecto Carlos R. Villanueva, se organizó la Orquesta sinfónica, el Orfeón Lamas y se creó la Radiodifusora Nacional.

Luego del fugaz paso de Rómulo Gallegos, la Secretaría de Cultura fue elevada a Dirección (1939), cuando ahora el Ministro era Arturo Úslar Pietri. En 1938 fue creado también en el Ministerio del Trabajo el Servicio de Cultura Obrera, más tarde elevado a Dirección de Cultura y Bienestar Social, que crearía el Teatro Obrero de larga duración y amplia proyección en la escena nacional.

EL TEATRO DE ÚSLAR PIETRI

La obra dramática de Úslar Pietri 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 Rimaes* (publicada en 1970 y estrenada en 1978).

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

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

Estas dos obras son consideradas importantes por cuanto son un intento dramático diferente, experimental, que se sumaba a otros que ya se han venido produciendo a lo largo de este periplo (aunque no pudieron ser llevados a la escena), que al decir de la crítica hace su aparición el surrealismo y el absurdo (Azparren, 1996, p. 181), que *E' Utreja* sería el primer drama netamente vanguardista (Barrios, 1997, p.78), y que las mismas estarían marcadas por las lecturas del autor de Valle-Inclán, D'Annunzio y Pirandello (Alvarado, 2001, p. 229).

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

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

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

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

Como suele ocurrir en estos casos, el dinero se malgastó y Antero tuvo que volver a su humilde trabajo. He aquí la parábola de un hombre pobre que cree que con la suerte el destino le deparará un futuro de grandeza. Para eso no se necesita mayor esfuerzo. El es la otra cara de la moneda, la del antihéroe, que no lucha por forjarse un destino mejor. Antero no tiene ideas políticas ni de ningún tipo. Regresa a su vida antigua y a esperar otra vez que “pase lo que tiene que pasar”.

Sin duda, Úslar 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 Úslar 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 Mandarino (1997) expresa que es esta “la obra más lograda de la dramaturgia de Arturo Úslar Pietri (p. 162)”.

CONCLUSIONES.

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

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

escrita para llamar a la reflexión, como lo fueron sus ensayos. De esta obra existen dos versiones, la primera que fue llevada a escena en 1976 en ocasión del VI festival nacional de teatro, y la que luego de quince años re-escribe en 1991, la cual aparece con su debida explicación publicada al año siguiente.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, Morella (2001). "Del Mont Gaudi al Valle del Ávila. Obra dramática de Uslar Pietri-1927/28". *Extramuros* 15, pp.227-247.
- Arcila Eduardo (1974). *Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974*. Caracas, Min de Obras Públicas.
- Azaparren, Leonardo (1996). *Documentos para la historia del teatro en Venezuela*. Caracas, Monte Ávila.
- Barrios, Alba Lía et al (1997). "¿Nada antes del cuarenta y cinco?". En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, pp.20-141.
- Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. *Dramaturgia venezolana de siglo XX* Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.
- Betancourt, Rómulo (1969). *Venezuela política y petróleo*. Bogotá Ediciones Tercer mundo.
- Bilbao, Alicia (1989), "El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización" Suplemento Cultural de Últimas Noticias, 26 de febrero, pp. 4-5.
- Ferrari Miguel (1997), Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo. Tesis de grado, Caracas, Inst. Univ. de Teatro.
- Liscano, Juan (1976). "Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años", en: Velásquez, Ramón J. Et al. (1976). *Venezuela moderna. 1926-1976*. Caracas, Fundación E. Mendoza.
- Machado, Arlette (1982). *Asedio a Guillermo Meneses*. Caracas, Monte Ávila.
- Mannarino, Carmen (1997). Mannarino, Carmen (1997), "Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento", en: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, pp.143-320.
- Martínez, Gabriel (1981). *Palabras del teatro*. Caracas, Servicio gráfico editorial.
- Méndez, Rosalba (1988). Méndez, Rosalba (1988), "Gómez, ¿un período histórico?", en: Miliani, Domingo (1985). *Tríptico cultural venezolano*. Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Osorio, Nelson (1982). *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, CELARG. -----
- (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Úslar Pietri, Arturo (1927), "La vanguardia, fenómeno cultural", en: Nelson Osorio (1982), *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, CELARG.
- (1958). *Teatro*. Contiene las obras: *El día de Antero Albán, La Tebaida y El Dios invisible*. Caracas, Edime. Este libro fue re-editado, incluyendo un nuevo prólogo y re-escritura de *La Tebaida* en 1992, por Monte Ávila.

----- (1992). *Chúo Gil y otras obras*. Caracas, Monte Ávila.

----- (1997). "Las cuatro venezuelas" Columna Pizarrón, El Nacional 12 de Enero, p. A-3.

Velázquez, Ramón J. (1986). *Venezuela moderna. 1926-1976*. Caracas, Fundación E. Mendoza.