

## El problema de la modernización del teatro venezolano\*

LEONARDO AZPARREN GIMÉNEZ

Escuela de Artes  
(UCV)

LEONARDO  
AZPARREN GIMÉNEZ

Profesor titular de Teatro Griego y Teatro Venezolano en la Escuela de Artes de la UCV. Magíster en Teatro Latinoamericano y Licenciado en Filosofía. Coordinador de la Maestría en Teatro Latinoamericano de la UCV. Premio Nacional de Investigación Armando Discépolo de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del Consejo Asesor del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Ex presidente de Monte Ávila Editores y de la Fundación Teresa Carreño. Principales libros: *Sófocles: El espectáculo de la soledad* (2004, Monte Ávila) *El realismo en el nuevo teatro venezolano* (2002, UCV), *El teatro griego hoy y siempre* (2001, UCV), *La máscara y la realidad* (1997, Alfadil), *Documentos para la historia del teatro en Venezuela* (1996, Monte Ávila), *La polis en el teatro de Esquilo* (1993, Monte Ávila) *Cabrujas en tres actos* (1983, El Nuevo Grupo).

---

\* Ponencia presentada en el XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Universidad de Buenos Aires, 7 al 11 de agosto de 2007.

**RESUMEN**

Para asumir la historia del teatro en Venezuela con una nueva visión, es necesario resolver algunos problemas teóricos y metodológicos de cuya solución depende comprender sus procesos históricos y sus modelos discursivos. Por esto, y con el propósito de contribuir con la discusión del tema, este trabajo es una introducción a la identificación, descripción y análisis de sus procesos de modernización. Partimos del modelo de periodización que hemos propuesto (2005) en el que identificamos cuatro períodos, el de la introducción e implantación del teatro (1594-1816), el de la constitución del teatro nacional (1817-1909), el de la primera modernidad (1909-1957) y el de la segunda modernidad o nuevo teatro (1958-2000).

**Palabras clave:** TEATRO, MODERNIZACIÓN, VENEZUELA.

**ABSTRACT**

To take on the history of theater in Venezuela with a new vision, it is necessary to solve some theoretical and methodological problems whose solution depends on understanding their historical and discursive models. For this, and to contribute to the discussion of the topic, this work is an introduction to the identification, description and analysis of its modernization process. We start of periodization model we have proposed (2005) in which we identify four periods: the introduction and implementation of the theater (1594-1816), the formation of the National Theater (1817-1909), the first of modernity (1909-1957) and for the second modernity or new theater (1958-2000).

**Key words:** THEATER, MODERNIZATION, VENEZUELA.

*INTRODUCCIÓN*

**P**ara asumir la historia del teatro en Venezuela con una nueva visión, es necesario resolver algunos problemas teóricos y metodológicos de cuya solución depende comprender sus procesos históricos y sus modelos discursivos. Por esto, y con el propósito de contribuir con la discusión del tema, este trabajo es una introducción a la identificación, descripción y análisis de sus procesos de modernización. Partimos del modelo de periodización que hemos propuesto (2005) en el que identificamos cuatro períodos, el de la introducción e implantación del teatro (1594-1816), el de la constitución del teatro nacional (1817-1909), el de la

primera modernidad (1909-1957) y el de la segunda modernidad o nuevo teatro (1958-2000).

Nuestro trabajo investiga cómo se dieron los primeros intentos de modernización del teatro venezolano en correlación con los procesos de modernización de la sociedad venezolana, de sus instituciones y de su cultura en el s. XIX, correlación que demuestra que la modernización del teatro venezolano no puede fecharse como si fuese un parto (nombre, día y hora exactos), sino que es un proceso complejo y duradero en el tiempo aún no revisado.

La revisión de algunos procesos políticos y culturales del s. XIX y la institucionalización de la práctica teatral a partir de 1830, nos llevan a considerar que los inicios de la modernización del teatro venezolano se remontan al último tercio del s. XIX, con indicios de cambio desde tres décadas antes. En el contexto del proyecto de construcción de la república, que se inicia con la primera presidencia de José Antonio Páez (1831-1835), desde entonces la dramaturgia se interrogó sobre algunos sistemas de valores y creencias hegemónicos heredados de la Colonia, revisión que profundizó cuando abandonó el romanticismo y comenzó a ensayar los discursos realista y naturalista y la «nación» apareció como connotación de un empeño de modernidad según los modelos europeos.

### *EL PROBLEMA*

La modernización del teatro venezolano está correlacionada directamente con la interpretación y el sentido con que sean abordados su periodización, los procesos internos y externos de su evolución discursiva y la influencia de los procesos sociales en su transformación como producto cultural. En nuestro modelo de periodización indicamos que hacia 1875 la dramaturgia venezolana experimenta un cambio, no profundo pero cambio al fin, gracias al cual los intertextos realista y naturalista se hacen presentes en su discurso. Hablamos de «intertexto realista y naturalista premoderno» como indicio de un primer cambio de visión,

de una advertencia contra el discurso romántico evasivo hegemónico que se comenzó a sentir años antes.

Es bueno recordar nuestra costumbre de simplificar y negar la historia nacional, complejo de Adán por el que se la reduce a la historia personal del interesado. Su impacto negativo se concretó en la opinión comúnmente aceptada de que el teatro venezolano se moderniza a partir de 1945 y de manera clara y definitiva después de 1958, por lo que algunos consideran que nada de lo hecho antes de esa fecha tiene algún valor cultural y teatral. El resultado, hasta hoy no superado del todo, es el desconocimiento y la subvaloración del teatro del s. XIX como un todo y la reducción del de la primera mitad del XX a sus expresiones sainetistas y costumbristas.

Los procesos del teatro venezolano en el s. XIX han sido abordados de manera somera, con la excepción de la investigación de Dunia Galindo (2000) sobre el período 1830-1845, «proceso fundacional de la República de Venezuela» (XIII), en la que estudia la estrecha correlación del teatro nacional con los años fundacionales. En lo que concierne al cambio modernizador debemos prestarle mayor atención a las correlaciones que existen entre la práctica teatral y los marcos sociales e intelectuales de la sociedad venezolana del s. XIX y de la primera mitad del XX. Es el caso, por ejemplo, del impacto del positivismo y de los adelantos técnicos en el cambio de las mentalidades de las élites políticas e intelectuales a partir de 1870, y su posible repercusión en la dramaturgia del mismo período, o del impacto del sentimiento democrático liberal durante las dictaduras de Cipriano Castro (1899-1908) y Juan Vicente Gómez (1909-1935).

José Francisco Juárez considera (en Straka 2006, 66) que la modernidad venezolana comienza con «la introducción de las ideas de los pensadores ‘ilustrados’ que hablan sobre la igualdad, la justicia y la libertad», ideas determinantes para y del movimiento independentista que se inició el 19 de abril de 1810. Es decir, Juárez considera que Venezuela entra en la modernidad en la segunda etapa histórica de la modernidad europea, siendo la primera la del «sujeto protagonista o

responsable de su propio destino» (*Ibid*:69) que surge a partir del Renacimiento y la tercera la de la creación de las utopías derivadas de la revolución industrial y la revolución francesa, por lo que desprende que la modernidad puede definirse vinculada a la idea de progreso.

Julio Ramos (1989:156) afirma que «la gente de letras frecuentemente administró, hasta las últimas décadas del s. XIX, el proyecto del progreso» en nuestro continente y le atribuye a la literatura un rol clave en la formación de los estados nacionales en ese siglo. La formación de las nuevas naciones requirió y produjo respuestas simbólicas (literatura, dramaturgia, artes plásticas) que expresaron y legitimaron el imaginario colectivo de las nuevas élites dominantes, que les sirvió para afianzar su hegemonía como ocurrió entre 1870 y 1888 en el régimen de Antonio Guzmán Blanco (Carrera Damas, 1997; Moré, 2002).

¿No sería importante preguntarnos si el teatro venezolano participó de los procesos modernizadores decimonónicos al igual que la novela (Manuel Vicente Romero García con *Peonía*, 1890, y Manuel Díaz Rodríguez con *Ídolos rotos*, 1901, y *Sangre patricia*, 1902, por ejemplo), si echó una nueva mirada sobre sus marcos sociales y ensayó respuestas a las interrogantes que planteaba la emergencia de nuevas élites burguesas que buscaban insertarse en el capitalismo mundial? Así como «la realidad y el destino de la nación pasó a ser el centro de atención de los novelistas» (Moré, 2002:23), ¿no valdría la pena averiguar si ocurrió algo similar o aproximado en la dramaturgia?

Jorge Bracho (en Straka, 2006:250) estudia las representaciones de la modernidad en la historiografía y en la novelística, y observa en los autores una visión crítica de aproximación a la vida social, actitud totalmente modernizadora de la escritura:

Mediante la narración de situaciones ficticias o no, habla el autor, su época, condiciones de vida, fobias y deseos. El letrado de fines del siglo XIX y principios del XX asumió su narrativa como parte de un proceso de cambios y transformaciones. Por medio de lo narrado se intentaba dar cuenta no sólo de lo heredado, sino también de lo que se esperaba encontrar en el futuro.

En este contexto, ¿no podríamos hablar de indicios modernos en la *Virginia* (1824) de Domingo Navas Spínola, cuyo conflicto reivindica ideas republicanas como la de libertad frente al despotismo? ¿O en *Nicolás Rienzi* de Eloy Escobar (1862), cuyo protagonista actúa inspirado por una misión histórica libertaria de independencia de Roma que relega a subtrama la intriga amorosa, obra escrita en un año particularmente cruento de la Guerra Federal (1859-1863)? No intentamos decir, por supuesto, que estos autores dieron inicio a una dramaturgia nacional moderna; pero sí señalar que las ideas modernizadoras de la Ilustración tuvieron eco en el teatro de la naciente república, aunque haya sido en el último tercio del s. XIX y, más exactamente, a comienzos del s. XX cuando el cambio de mentalidad se expresa en un pequeño grupo de textos (Azparren, 2006b).

Intento llamar la atención sobre algunos errores y omisiones en los que hemos caído los investigadores. El primero ha sido ignorar la historia nacional y no estudiar las correlaciones de nuestro teatro con ella. No se le ha prestado atención a la incidencia que tuvieron algunos procesos sociales y culturales en la dramaturgia venezolana, como la del positivismo con su reivindicación del conocimiento científico y la noción de progreso; o la formación de élites burguesas (un nuevo público) aupadas por Antonio Guzmán Blanco, liberales e interesadas en vincularse con el capitalismo internacional mediante procesos sociales más dinámicos, y en deslastrarse de los modelos ideológicos aún influidos por la herencia colonial; o la influencia del modernismo de la narrativa y la poesía. La dramaturgia decimonónica es vista, en el mejor de los casos, con condescendencia.

¿Cuando el suicidio y el divorcio son presentados como soluciones a la crisis de la familia (Aníbal Dominici en *La honra de la mujer* y *El Lazo indisoluble*, 1880), o el arribismo político es la actitud de la nueva clase media (Nicanor Bolet Peraza en *A falta de pan buenas son tortas*, 1873), no renunciaba la dramaturgia venezolana a su discurso romántico evasivo para abordar temas y lenguajes contemporáneos? ¿No propone Adolfo Briceño Picón una interpretación de la historia acorde con los intereses de las clases dominantes en *El tirano Aguirre*, 1872, y en *Ambrosio Alfin* -

ger, 1880, y apuntalaba desde la ficción la leyenda negra sobre la Colonia, algo indispensable para que la nueva sociedad de criollos se legitimara?

El otro error, quizás más grave, ha sido no comprender los procesos de la dramaturgia nacional desde 1817, en nada vinculados con los de la puesta en escena que, como práctica artística consolidada, sólo aparece en los escenarios desde finales de los años 40 y con más propiedad a partir de 1958. Ésta es una distinción importante. La práctica de la puesta en escena con respecto a la dramaturgia se consolida con retraso en un nuevo proceso modernizador que, en nuestra periodización, hemos denominado «la segunda modernidad: El nuevo teatro (1958-2000)».

#### *ALGUNAS OPINIONES IDEOLOGIZADAS*

La fuerza con la que irrumpió el nuevo teatro en 1958 (Azparren, 2002) estuvo acompañada de una crítica que impuso un discurso que ignoraba el pasado teatral nacional, al afirmar de manera absoluta que antes de 1945 el teatro venezolano carecía de algún valor. El objetivo estratégico era ocupar el mayor espacio posible en la cultura nacional, aprovechando el ambiente favorable de la democracia para dominar la historia teatral nacional. El nuevo discurso estaba avalado por la obra de quienes a partir de ese año protagonizaron una revolución escénica que pudo darse a partir de 1945, a no ser por el golpe militar contra el gobierno de Rómulo Gallegos en 1948 y la dictadura de la siguiente década. En consecuencia, con el propósito de legitimar a la nueva generación de teatristas se negó la historia.

Con tal convicción, en mi primera publicación (1967:11) afirmé:

Cualquiera que aspire estudiar la historia de nuestro teatro deberá partir, si quiere ver y comprender nuestro movimiento como expresión de mentalidades modernas, del año 1945 (...) consiste en la afirmación, por primera vez en Venezuela, de un enfoque del arte teatral con ojos modernos, contemporáneos (...) todo el teatro que siempre, o casi siempre se escribió e hizo, lo fue provinciano, típico, anecdótico, pendiente de las aventuras simpáticas de la chispa venezolana (...) hasta 1945 el teatro venezolano no era categoría cultural y humana.

Tan contundente deslinde histórico lo reiteraré ampliado en 1979, para hacer un corte epistemológico en la dramaturgia:

Dentro de la historia de la dramaturgia venezolana la obra de César Renfijo debe registrarse como el primer intento de hacer un teatro acorde con una estética seria y con los propósitos claros de reinterpretar no la periferia, sino la realidad dinámica de Venezuela (*Ibíd*:85).

Sin llegar a tales extremos, Rubén Monasterios matizó su punto de vista (1975:54) cuando comparó los dramaturgos de la década de los cincuenta con los de la siguiente del siglo pasado:

(...) desde la perspectiva actual llegamos a la conclusión de que el mejor teatro venezolano, en todo lo que ha corrido nuestra historia, no se escribió en esta época [los años cincuenta], cuando se interesan por él algunos de los más notables escritores venezolanos, sino en la década siguiente, cuando el drama encuentra autores dotados de marcos de referencia culturales tan universales como los de éstos pero a dedicación exclusiva.

Monasterios concluye que la dramaturgia de los sesenta es «la mejor dramática de nuestra historia» (*Ibíd*:85). El año anterior (1974:27), le había prestado especial atención a Rómulo Gallegos, «porque una de sus obras [*El motor*, 1910] es un fenómeno insólito en el panorama dramático de su época, una radical anticipación al teatro que se escribirá como cuarenta años más tarde». Poco más adelante comenta que Leopoldo Ayala Michelena había sido «elevado a la categoría de Padre del Teatro Venezolano moderno» (*Ibíd*:43).

En dos artículos anteriores (1966 y 1968) Monasterios hizo exhaustivos análisis del teatro venezolano con una perspectiva histórica en los que no deja dudas sobre las grandes diferencias artísticas, ideológicas y estéticas del teatro venezolano antes y después de 1958.

Tales criterios, en particular los míos, pudieron sólo ser opiniones ubicada en el tiempo, y en consecuencia revisables, si no hubiesen sido ideologizadas y asumidas como **vox dei**. Para el estudio de la historia de nuestro teatro, y en particular el del siglo XIX y primera mitad del

XX, es escandaloso que, por inercia, ineptitud o pereza aún se las asuma como ortodoxia y punto de partida para formular comentarios y análisis, con los graves perjuicios que causa a la investigación teatral. Y esta postura acrítica la encontramos, incluso, en medios académicos.

El doctor Luis Chesney Lawrence sostiene (1997:90), sin la menor distancia crítica, que «la bibliografía señala con reiteración» (9) al año 1945 como fecha de inicio del cambio modernizador, y pone en el altar de la **vox dei** a Azparren (1967), Orlando Rodríguez (1991) y Alba Lía Barrios (1997) para repetir que ese año comenzó el teatro moderno venezolano, sin preguntarse sobre la validez histórica de tales asertos. El texto citado de Rodríguez tiene muchos matices, como el reconocer en Rómulo Gallegos y su obra *El motor* «una primera ruptura» por ser «el primer autor nacional que profundiza en el mundo interior de sus personajes». Rodríguez (1991:32) señala una transición que se inicia en 1938 en la que ubica a César Rengifo, a quien considera «el padre del moderno teatro venezolano». En otro texto (1988:234) parece compartir el criterio de la pobreza dramática venezolana anterior a 1945, al señalar que las obras escritas entre 1900 y 1945 no muestran «planteamiento alguno que escape a una visión superficial» de la realidad y que «los textos dramáticos surgidos bajo la dictadura [de Juan Vicente Gómez] constituyen la continuación de las representaciones y de la dramaturgia nacional decimonónica». En cuanto a Alba Lía Barrios (1997:114), cuyo trabajo se llama «¿Nada antes del cuarenta y cinco?», Chesney no se percató que esta autora concluye, después de revisar medio siglo de dramaturgia, que «la corriente renovadora existió desde la primera década del siglo como lo prueban los textos analizados a lo largo del presente trabajo».

Asumir la **vox dei** sin sentido crítico lleva a este profesor a reiterar su apreciación (2000) y afirmar que Rengifo es el primer autor que da el salto a la modernidad, con lo que repite textualmente afirmaciones de 1997. Sorprende que cuando habla de tradición y modernidad ignore a Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones, Julio Planchart y Ángel Fuenmayor, con obras escritas entre 1909 y 1915, o a Adolfo Briceño Picón y Aníbal Dominici del último tercio del XIX. Más recientemente (2006)

vuelve sin novedad sobre lo antes escrito para ubicar en 1945 el cambio modernizador, ignorando por completo más de medio siglo de teatro.

Dunia Galindo marca distancia metodológica cuando dice que «he leído que el teatro venezolano sólo es posible a partir de 1945» (2000:X) en referencia a mi libro de 1979 (que, como dije, repite lo dicho hace cuarenta años), y cataloga mi opinión parte de «la teoría del mestizaje ‘agénésico’ de Churión» (autor de *El teatro en Caracas*, obra publicada en 1924, Caracas, Tipografía Vargas). Esta investigadora marca distancia para poder abordar, en forma novedosa, el período teatral 1830-1845, en sus correlaciones con el proceso de formación de la naciente república.

Cuando Galindo (2000:142) analiza *El 19 de abril o un verdadero patriota* (1842) de Pedro Pablo del Castillo, agudiza bien su análisis al comentar una de las escenas de la obra:

La sensación que produce esta imagen [del general Pedro en la ventana observando el paso marcado de «jóvenes aspirantes» llenos de «noble entusiasmo»] aun cuando la realidad apuntara hacia un absoluto contraste, es la de un espacio urbano limpio, ordenado, tranquilo, lleno de luz solar (en tanto símbolo del pueblo heroico) en el cual los ciudadanos acoplados a un sistema comunitario responden voluntariamente a las necesidades de la ciudad y/o de la nación. En ellos se cumple la promesa del progreso, la retórica del futuro. La nueva sangre nacional representada en estos jóvenes introduce, sin duda, el principio de sociabilidad ‘moderna’ a alcanzar por los venezolanos (...).

Después de estudiar con detenimiento cuatro obras capitales del período 1830-1845, concluye:

De allí que más que un simple o caprichoso experimento sociabilizador, el teatro imaginado por los venezolanos del período aspiró ser una expresión a escala de la república ‘moderna’ en proyecto, un espejo de las más íntimas referencias de la cultura nacional (*Ibid*:192).

Visto este contraste de opiniones, no tenemos la menor duda al considerar que los procesos de modernización del teatro venezolano siguen siendo un problema por abordar con amplitud y profundidad teórica y

metodológica, de cuya solución depende la comprensión de la historia del teatro venezolano en sus dos siglos principales, el XIX y el XX.

### *LO QUE DICE DE SÍ EL S. XIX*

Las clases sociales que, a partir de 1830, formularon e implantaron el proyecto de la sociedad republicana, buscaron en Europa los modelos para diseñar y controlar las instituciones que las reafirmarían occidentales, permitiéndoles consolidar su hegemonía sobre el resto de los grupos sociales –negros, mulatos y pardos– que *también* formaban parte de la sociedad venezolana. Ese proyecto de país requería ser legitimado, no sólo con las instituciones políticas y jurídicas que darían soporte al nuevo Estado liberal, sino también con las manifestaciones culturales y simbólicas; es decir, los universos imaginarios de la cultura no podían ser distintos al proyecto de país del s. XIX.

En este contexto algo es cierto: desde fechas tempranas en el s. XIX fue patente el anhelo de modernidad teatral, por lo menos en el discurso crítico. Se pedía que la escena fuese similar o se aproximara a lo que ocurría en la europea, en particular en España y Francia, las principales referencias modélicas del siglo. Es frecuente encontrar esta aspiración en documentos y crónicas, con la intención de ayudar a consolidar la nueva república proyectada por el criollo republicano para afianzarse como parte de la cultura occidental. Por esto, el discurso crítico apeló a los modelos teatrales europeos considerados modernos para la época.

El empresario teatral André Juliá García y columnistas de prensa abogaron por superar las exageraciones del barroco en tanto discurso propio de la Colonia, a la vez que recordaban la Ilustración. En «Al Ilustrado pueblo de Caracas», un documento «suelto» fechado en 1834, una nueva empresa teatral (con seguridad la de García) recuerda que «se juzga de las luces de una nación por el estado de su teatro» (1834:3), y anuncia que asume la reforma del teatro conciente de la falta de actores «formados en la buena escuela moderna» (*Ibid*:5) y necesarios para no «pagar tributo al extranjero» (*Ibid*:6); también se compromete a presentar

un repertorio «de lo más selecto entre los diferentes géneros de com - posición que ofrece la poesía dramática» (*Ibíd*:7) para coadyuvar a su generación y fomento. Este propósito renovador se repetirá los años siguientes como aspiración a la existencia de un teatro que sirviera de aval del nivel de civilidad de la naciente república: «conocemos que todo extranjero ilustrado juzga de la civilización de cualquier país, por el estado en que se encuentran» los teatros («Al orden», 1836).

En la medida en que la nueva república se alejaba del país colonial, ese anhelo adquirió un tono crítico y de reclamo. Aunque en las primeras cuatro décadas del s. XIX aún no se había consolidado la dramaturgia nacional<sup>1</sup>, se pedía a la escena que se expresara en términos modernos, es decir, que fuera actual respecto a la actualidad teatral de las metrópolis europeas. El 4 de julio de 1837 el cronista de *El Liberal* diagnostica la situación. Al registrar el aislamiento total de Caracas respecto al mundo moderno hasta 1821 (año de la batalla de Carabobo), lo que significó que sus habitantes carecieran «hasta de los más insignificantes conocimientos de teatro» (lo que no era cierto del todo), critica que el repertorio se apoyara sólo en autores como Calderón y Moreto con alguna excepción raciniana. Recuerda que los actores se desempeñaban como «pobres artesanos que recitaban a compás los versos de que se componían casi todas aquellas extravagantes farsas». Por último, atribuye a José Ferrer y Cecilia Baranis el inicio de la actividad teatral, gracias a lo cual el público comenzó a interesarse por el teatro «cuando vio actores que procuraban imitar los personajes que representaban, y que realmente los caracterizaban con alguna propiedad». Sin exagerar el sentido que el cronista le haya dado a «imitar», no es forzado inferir que las expectativas tenían que ver con la necesidad de superar la retórica verbal y gestual heredada del barroco y del romanticismo y asumir un teatro distinto, obviamente más realista y naturalista.

<sup>1</sup> El 4 de enero de 1842, *El Liberal* saluda el estreno de *El fanatismo druida*, o la sacerdotisa, de Pedro Pablo del Castillo, como «la segunda composición dramática en forma oriunda de Venezuela, que sepamos haberse exhibido en nuestro teatro», y acota que la primera era *Virginia*, de Navas Spínola.

La necesidad y el reclamo de que la escena se actualizara persisten a lo largo del siglo. Cuatro años más tarde, el 28-11-1841, la crítica en *El Liberal* al romanticismo es directa con motivo del estreno de *Los monederos falsos* del autor español Antonio García Gutiérrez, de habilidoso manejo de los golpes de teatro y de las atmósferas irreales (Díez Borque, 1988:511). Aunque el cronista exonera a los actores de sus defectos «porque tienen poquísima escuela, pues que principian ahora», critica fuertemente el final patético de la obra, y concluye:

«bien puede ser esto una *belleza* en el romanticismo; pero como nosotros no somos en verdad ni románticos exasperados ni clásicos serviles, no nos cuadra ni la languidez y tristeza de ciertas comedias, ni tampoco esos trances tremendos, que aterraan y exasperan el corazón casi siempre sin objeto».

Cuando aún no se consolidaba la dramaturgia que en la segunda mitad del siglo representaría los valores y expectativas de la república criolla y burguesa, el discurso crítico expresaba la necesidad de modernizar la vida social y la cultura. Por eso el rechazo a la exageración de las emociones sin objeto, como leemos en la crítica. En las respuestas simbólicas del teatro se buscaba una modernización que consolidara ideológicamente a los criollos como clase, dándole consistencia a un imaginario colectivo que legitimara la imagen de la nueva sociedad republicana, con un componente pedagógico que ridiculizara el vicio y las costumbres extravagantes o mostrara caracteres nobles de manera que la escena representara modelos a imitar o rechazar. ¿Cuando Rafael Agostini escribe sus obras americanistas *Cora o los hijos del sol* (1837) y *Lara o un colombiano* (1843), actuaba o no en esta dirección para deslustrar al espectador de cualquier resabio de la Colonia mientras enaltecía el mundo aborigen y los sentimientos patriotas?

El 20 de enero de 1858, con el país al borde del cataclismo de la Guerra Federal (1859-1863), las crónicas sobre el teatro del *Diario de Avisos* siguen considerando al siglo como «siglo de la Ilustración» para poner bien al público. Y el 1° de julio de 1873 este mismo diario informa la llegada de la compañía teatral española de Muñoz y Balaval, y espera que represente «buenas obras dramáticas de la escuela moderna; pues

estamos cansados de oír gritones con ínfulas de actores, y de ver marrachos con pretensiones de dramas y comedias».

El interés por el teatro moderno es una constante del siglo, aun cuando no se aclaraba del todo qué era o debía ser la escena moderna. El positivismo, introducido en la Universidad Central de Venezuela en 1863, favorece el interés por el realismo y el naturalismo, con lo que significaban de abordaje de nuevos temas y de nueva manera de representar la realidad social. Este contexto es el de la defensa que hace José Güell y Mercader de Aníbal Dominici por *La honra de la mujer* (1880). Incluso, el crítico llega a decir que el tema de esta obra es «ejemplo de que son indispensables reformas sociales» (1883:531).

El romanticismo de Heraclio Martín de la Guardia (1829-1907), regodeado en ambientes medievales europeos para insistir en representar un modelo de sociedad sustentado en valores y creencias conservadores como la virtud de la mujer, la obediencia filial y el honor social, responde a la visión evasiva que tenía por objeto legitimar, mediante la formulación de universos imaginarios ajenos a la significación de los procesos sociales reales. No es casual su hegemonía en la segunda mitad del siglo, honrada con la edición de sus obras completas por Cipriano Castro en 1904.

Pero también son ejemplares el liberalismo laico de Aníbal Dominici influenciado por el positivismo y el patriotismo histórico y aborigen de Adolfo Briceño Picón. Los ideales de independencia y libertad presentes en la dramaturgia ayudaron a deslastrar a la república de los valores de la Colonia, desde Rafael Agostini hasta Felipe Tejera (*Triunfar con la patria*, 1875). No así la idea de igualdad social que implicaba involucrar a negros, mulatos y pardos, que se percibirá sólo a finales del siglo cuando el realismo y el naturalismo abrieron un espacio importante en la literatura venezolana, diversificaron el catálogo de temas, situaciones y personajes con el costumbrismo. Usando la expresión de Arturo Úslar Pietri sobre el s. XVII venezolano<sup>2</sup>, para el teatro venezola-

<sup>2</sup> Véase: VVAA, 1965, *Venezuela 1598-1810*.

no las primeras siete décadas del ochocientos fueron de una larga espera silenciosa, plena de sugerencias y reclamos de modernidad. Era necesario un cambio importante para que los dramaturgos ensayaran un nuevo discurso, lo que ocurrió a partir de 1870 con el régimen de Antonio Guzmán Blanco. Pero esto, como hemos visto, no quiere decir que la aspiración y el deseo de cambio no estuviesen presentes antes de ese año.

En su imprescindible artículo «Teatro Nacional» (1895), Eugenio Méndez y Mendoza presenta un panorama de la dramaturgia venezolana del siglo que finalizaba. Su enfoque sociológico apela a la raza, a la historia nacional y al determinismo geográfico como condiciones propicias para «toda labor á que se apliquen las fuerzas del espíritu». Considera al teatro un reflejo de la realidad social que se modifica con los cambios sociales. Su interpretación del proceso secular concluye con la aceptación del naturalismo de Zola. También afirma que «el drama, en cuanto a su objeto, habrá de ser local» y entiende por drama moderno el que refleja la sociedad actual. Atento a la situación de la dramaturgia de su época pide la «verdad en la escena no convencionalismo».

¿En qué dramaturgos pensaba Méndez y Mendoza cuando formula su teoría sobre los rumbos que debía tomar el teatro venezolano en el inminente nuevo siglo? Afirma que nuestra literatura dramática surge a comienzos de la segunda mitad del siglo, «cuando el advenimiento de los partidos políticos abre el largo y cruento período de nuestras discor - dias intestinas», lo que supone desconocer o, simplemente, no considerar a autores como Gaspar Marcano, Domingo Navas Spínola, Pedro Pablo del Castillo, Gerónimo Pompa, José Antonio Maitín y Rafael Agostini, que estrenaron obras entre 1817 y 1843. La omisión de Adolfo Briceño Picón, cuya obra fue escrita y representada en Mérida, se explica por la gran incomunicación y fragmentación del país. Estas omisiones no afectan su enfoque, pues presenta y comenta los dramaturgos de la segunda mitad del siglo en contraste con el teatro romántico y los considera modernos en tanto reflejan y presentan temas actuales, convencido de que representan «una transformación que habrá de quedar, sin duda, en el siglo XX consumada». Según el discurso crítico de la

época, que aquí condensaba Méndez y Mendoza, la dramaturgia nacional estaba en sintonía con las nuevas exigencias que habían afectado por igual a la novelística.

¿Acierta Méndez y Mendoza? Por lo menos coincide con algunos cronistas, como Isidoro Laverde Amaya (1885), quien califica de realista a Aníbal Dominici, en quien ve dotes de pensador porque «escribe con la seguridad del hombre que estudia la sociedad» al trasladar «a la escena las copias de lo que pasa en el mundo». Esta valoración de la observación empírica aplicable al teatro implica una nueva actitud ante la vida, una nueva conciencia de la realidad y una nueva actitud ante la función social del teatro.

En resumen, a lo largo del s. XIX hubo suficientes manifestaciones para no posponer el interrogarnos sobre los intentos y los logros modernizadores en el teatro venezolano, por lo menos de su dramaturgia anterior a 1945. Está planteada la necesidad de resolver el problema para no continuar con afirmaciones simplistas que impiden comprender el sentido y la significación de los procesos del teatro venezolano del s. XIX y de la primera mitad del s. XX.

### *MODERNO Y MODERNIZACIÓN EN VENEZUELA Y EN SU TEATRO*

Los términos moderno, modernidad y modernización han alcanzado un alto grado de polisemia por los esfuerzos en historiarlos, agravado por la discusión en torno a la posmodernidad. Es necesario optar por un sentido al emplearlos para que, inscritos en un contexto, dejen de ser ambiguos. En el caso que nos ocupa, los términos están vinculados con las consecuencias de la Ilustración en nuestro territorio, y con los esfuerzos por incorporar el país a los modelos de desarrollo europeos desde mediados del s. XIX.

Con base en esta premisa, asumimos sus contenidos como un período «positivista, tecnocéntrico y racionalista, (...) identificado con el progreso, (...) las verdades absolutas, la planificación racional» de la sociedad «y la uniformización del conocimiento y la producción» (Harvey, 1998: 23).

La noción de progreso, a su vez, implica una definición temporal con respecto al pasado y al futuro; el primero como etapa superada y el segundo como «pronóstico» y «producción de efectos» (Luhmann, 1997: 121 ss.), con una confianza en el futuro acompañada de la idea de utilidad. El progreso, en tanto inherente a la modernidad, supone el interés en acumular conocimientos para la emancipación humana y el enriquecimiento de la vida cotidiana, el dominio científico de la naturaleza, la aparición de nuevas formas de organización social (hablamos de un siglo de revoluciones desde finales del s. XVIII) y de formas de pensamiento racionales (Harvey, 1998) que se multiplican por la libertad de iniciativa, la racionalidad económica, la racionalidad científica y la racionalidad jurídica.

La modernización se caracteriza por un racionalismo ilustrado que comprende el mundo y la sociedad; por reivindicar la autodeterminación del individuo ante la tradición para la construcción de su presente y su futuro; por ver en el futuro el cumplimiento de las expectativas; por la reivindicación de la historia y del cambio social; por su espíritu crítico general; por una concepción funcionalista de las relaciones del hombre con la técnica y por su relativismo valorativo. Por su sentido de la temporalidad, la modernidad toma conciencia de lo efímero, de lo transitorio y de lo cambiante, pero también se preocupa por lo permanente; por esto es paradójica al promover su propia superación ya que es la madre de las revoluciones sociales, industriales y tecnológicas. El individuo moderno es responsable de sí mismo, con lo que niega o rechaza la trascendencia y la autoridad y reivindica su subjetividad; en el fondo es consciente de la incertidumbre. El 7 de enero de 1889, en carta a A. Suvorin, Anton Chejov decía que el escritor necesitaba «un sentimiento profundo de libertad personal».

En el caso venezolano, Germán Carrera Damas considera que los procesos socio históricos de nuestro continente en el s. XIX se inscriben en el contexto de la modernidad por la tendencia en nuestros países a la universalización y, más específicamente, por lo que significó de ampliación del universo conocido y de generalización de los patrones culturales. El primer momento es la crisis de la sociedad implantada en

la Colonia, y después el que surge cuando las clases hegemónicas, esencialmente los criollos, se plantean la necesidad de incorporarse al capitalismo mundial, con énfasis a partir de 1870, es decir, de occidentalizarse de manera decidida para consolidar una identidad y construir una nación con sus singularidades.

Si la modernidad reivindica al individuo y su autodeterminación, más lo hizo con el concepto de nación para que los ciudadanos sintieran una identidad nacional y cultural «en aras de su libertad y realización humanas» (Bracho en Straka, 2006). Aquí se inscriben el proceso de la Independencia y los temas americanistas de algunos dramaturgos venezolanos antes de 1850. Fue un proceso en el que las clases sociales hegemónicas concibieron un proyecto nacional que buscaba distanciarse casi en forma absoluta de la Colonia para darle forma a una nueva identidad en la que la búsqueda del otro europeo fue determinante.

En la cultura, en particular en la literatura y en las artes plásticas, la modernidad viene a ser «liberación de la individualidad y búsqueda de (o desesperación por) los fundamentos de una posible autenticidad» (Luhmann, 1997:18; Harvey, 1998:32) apela a la «destrucción creadora» nietzscheana como un rasgo de lo moderno, y pone como ejemplo la obra de Haussmann en la modernización urbana y arquitectónica del París de mediados del s. XIX. Carlos, el personaje de *Peonía*, afirma que «los obreros del progreso van armados de una piqueta, porque su misión es demoler» (63).

En el teatro, la correlación de tantos elementos da como resultado un drama en el que el personaje se debate en contradicciones entre la tradición, el presente y sus expectativas de futuro; entre su individualidad y el marco social en el que se desenvuelve; entre la libertad que reclama su subjetividad y las coacciones del poder. El teatro histórico de Adolfo Briceño Picón desempeña un rol ideológico capital en este debate. Dolores, la protagonista de *La honra de la mujer* encarna todos sus dilemas.

La formación de una cultura «nacional» fue preocupación de las élites intelectuales para garantizar la identidad nacional de los habitan-

tes del territorio y legitimar los derechos del país ante la comunidad internacional. El discurso crítico e histórico se empeñó en lograrlo, contexto en el que Méndez y Mendoza escribe su «Teatro Nacional». También en el que el General Ramón de la Plaza publica sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (1883), en el que dedica buen espacio al teatro y a la ópera; Isidoro Laverde Amaya edita en Bogotá (1883) *Viaje a Caracas*, en el que estudia en parte el teatro de la época; Manuel Landaeta Rosales escribe «Los teatros de Caracas en más de tres siglos» (1898); y Arístides Rojas los «Orígenes del teatro en Caracas» (1885); y Nicanor Bolet Peraza su artículo sobre el «Teatro del Maderero» (1894).

El esclarecimiento pleno del problema planteado pasa por revisar este discurso crítico finisecular, en el que todos coinciden en una idea: el teatro era una actividad indispensable para el progreso de la sociedad venezolana; es decir, para las clases hegemónicas empeñadas en un proyecto nacional de país. El que estos trabajos hayan aparecido en las últimas dos décadas del siglo es significativo del interés habido esos años por un teatro que se correspondiera con el proyecto de país que se intentaba consolidar, el del Estado liberal ideado por Antonio Guzmán Blanco.

Es éste, entonces, el contexto que obliga a plantear el problema de cuándo se inicia el proceso de modernización del teatro venezolano, y revisar la significación de dramaturgos del s. XIX como Aníbal Dominici, Nicanor Bolet Peraza, Adolfo Briceño Picón y José Ignacio Lares, entre otros, cuyas obras indican el inicio de un rumbo moderno constante para la dramaturgia venezolana que en las primeras décadas del siglo veinte encontró resonancia y concreción, primero en las obras de Salustio González Rincones, Rómulo Gallegos, Julio Planchart, y poco después en las de Ángel Fuenmayor, Arturo Úslar Pietri y Andrés Eloy Blanco.

### LA MODERNIDAD TEATRAL DEL SIGLO XIX

Para percibir los rasgos de modernidad teatral en el último tercio del s. XIX es necesario recordar la doble historia del teatro, aquélla que registra la evolución de sus formas según los grandes modelos discursivos

(clasicismo, romanticismo, realismo, absurdo, etc.) y la que estudia las correlaciones con los marcos sociales donde la práctica teatral se realiza. Es un requisito indispensable, porque su ignorancia pesa mucho en el error de ubicar alrededor de 1945 el inicio –desde la nada– de la modernidad teatral venezolana. Esta doble historia nos permite, además, distinguir la evolución de la dramaturgia nacional y la aparición y desarrollo del arte de la puesta en escena para no tomar la parte por el todo.

En nuestro modelo de periodización ubicamos el período de constitución del teatro nacional entre 1817 y 1908, y distinguimos en él el subsistema del intertexto realista y naturalista premoderno entre 1875 y 1909. El período de constitución lo caracterizo de la siguiente manera:

El teatro se desarrolla a partir de y en torno a los autores nacionales, con unos trescientos títulos en el período. Asimilación sucesiva del neoclasicismo, del romanticismo, del melodrama, del realismo y del naturalismo. En el período hay una nacionalización parcial de los modelos asimilados y aparece una temática social nacional.

El subsistema del intertexto realista y naturalista fue posible, como hemos dicho, por el positivismo y el concepto de progreso implícito que actuaron como contextos ideológicos. El subsistema se expresó en el discurso del melodrama social burgués, cuyo máximo exponente fue Aníbal Dominici, y en el costumbrismo con sentido social crítico representado por Nicanor Bolet Peraza. Este subsistema surgió en un contexto en el que las expresiones residuales del romanticismo y del melodrama aún ejercían una influencia hegemónica en el público, lo que hizo que el nuevo discurso que se gestaba no encontrara mayor resonancia en otros dramaturgos y en el espectador.

La ignorancia de esta doble historia ha llevado a ignorar y menospreciar las obras de Dominici y Bolet Peraza, y también textos tan significativos como *La república de Caín* (1913-1915) de Julio Planchart, *Gesta Magna* (1912) de Ángel Fuenmayor y los textos vanguardistas de Arturo Úslar Pietri (*E Ultreya*, 1927, y *La llave*, 1928). En los textos de Dominici y Bolet Peraza que tomamos como modelos del cambio premoderno al-

gunos rasgos sobresalen, índices de un cambio en el empleo y en la función dada a los modelos discursivos vigentes en la dramaturgia de la época. El principal es el individualismo de los personajes con capacidad o, por lo menos, con el propósito de autodeterminarse respecto a valores y creencias tradicionales para forjarse un futuro propio. Son personajes que, proponiéndoselo o no, actúan contra el grupo social al cual pertenecen, ya que privilegian los valores inmanentes de su subjetividad y rechazan normas trascendentes inmutables, sean de la religión o de la tradición social. José Ignacio Lares en *El recluta* (1896) cuestiona el caudillaje militar de la Guerra Federal (1859-1863) con personajes populares enfrentados al poder.

Tampoco se le ha prestado atención a las demandas y reclamos del discurso crítico de finales del XIX y comienzos del XX, en el que es patente el rechazo de los discursos residuales del romanticismo y el melodrama y del género chico proveniente de España.

Si el proceso de modernización social había ayudado a construir un nuevo ciudadano, liberal y laico, atento a los beneficios del progreso y a la importancia de la iniciativa personal para alcanzar su realización personal y colectiva, una de las preguntas en torno a nuestro problema es saber si ese nuevo ciudadano no encontró algún tipo de representación en la escena, si el reflejo y copia de la vida social de la que habla Eugenio Méndez y Mendoza era sólo una aspiración del crítico o un rasgo visible en algunos textos finiseculares.

No es superfluo recordar que, en Venezuela, el realismo se hizo presente en sectores elitistas entre 1830 y 1880, no siendo casual que el positivismo tenga fecha de nacimiento entre nosotros en 1863, para dar paso al naturalismo hasta 1890 y al modernismo desde este año hasta 1915. Por otra parte, las exigencias de modernidad implícitas y explícitas en el discurso crítico desde mediados de 1830 coinciden, y no por casualidad, con la polémica sobre una literatura nacional, que Ángel Gustavo Infante (en Carlos Pacheco et al., 2006:336) data, «por lo menos, de 1838». Todos estos modelos culturales incluyeron en sus discursos la independencia de la subjetividad del individuo, lo que lo llevó a ser

crítico en su esfera privada (la familia y sus valores tradicionales) y en la pública (su grupo social y las coacciones del poder). Se trata, en consecuencia, de pasar al análisis de los elementos y hechos que indican que el proceso de modernización del teatro venezolano tiene una permanencia en el tiempo que lleva a reconsiderar los cambios y el sentido de la dramaturgia del último tercio del s. XIX, como antecesora del primer discurso moderno que se da entre 1909 y 1915 (Azparren, 2002b).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZPARREN GIMÉNEZ, LEONARDO (1967). *El teatro venezolano*. Caracas: Inciba.
- AZPARREN GIMÉNEZ, LEONARDO (1979). *El teatro venezolano y otros teatros*. Caracas: Monte Ávila.
- AZPARREN GIMÉNEZ, LEONARDO (2002a). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- AZPARREN GIMÉNEZ, LEONARDO (2002b). «Surgimiento y poda de la primera modernidad teatral en Venezuela: la dramaturgia de *La Alborada*». En: Osvaldo Pellettieri (ed.) *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- AZPARREN GIMÉNEZ, LEONARDO (2005). «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela». En: *Teatro XXI*, N° 23, p. 12-16. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- BARRIOS, ALBA LÍA; CARMEN MANDARINO y ENRIQUE IZAGUIRRE (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO.
- CARRERA DAMAS, GERMÁN (1997). *Una nación llamada Venezuela*. 5ª ed. Caracas: Monte Ávila.
- CHESNEY, LUIS (1997). «Los orígenes del teatro moderno venezolano». En: *Escritos* N° 7-8, pp. 89-110. Caracas: Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela.
- CHESNEY, LUIS (2000). *50 años de teatro venezolano*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- CHESNEY, LUIS (2006). «La llegada de los maestros a la escena teatral». En: Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Coord.). *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio.
- DE LA PLAZA, RAMÓN (1883). *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (Director) (1988). *Historia del teatro en España, II*. Madrid: Taurus, Alfabuara.
- GALINDO, DUNIA (2000). *Teatro, cuerpo y nación. En las fronteras de una nueva sensibilidad*. Caracas: Monte Ávila, Comisión Presidencial V Centenario.

- GÜELL Y MERCADER, JOSÉ (1883). *Literatura venezolana*. 2 vol. Caracas: Imprenta de la Opinión Nacional.
- HARVEY, DAVID (1998). *La condición de la postmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- LAVERDE AMAYA, ISIDORO (1885). *Viaje a Caracas*. Bogotá: Tipografía de Ignacio Borda.
- LUHMANN, NIKLAS (1997). *Observaciones de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- MÉNDEZ Y MENDOZA, EUGENIO (1895). «Teatro Nacional». En: *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, pp. 25-31. Caracas: Tip. El Cojo – Tip. Moderna.
- MONASTERIOS, RUBÉN (1966). «Arte dramático y subdesarrollo». En: *Cal* N° 61. 16 de diciembre. Caracas.
- MONASTERIOS, RUBÉN (1968). «Teatro». En: *El Nacional* pp. 41-43. Edición aniversario del 3 de agosto dedicada al tema «El desarrollo cultural y artístico». Caracas.
- MONASTERIOS, RUBÉN (1974). *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.
- MONASTERIOS, RUBÉN (1975). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- MORÉ, BELFORD (2002). *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)*. Caracas: La nave va.
- PACHECO, CARLOS; BARRERA LINARES, LUIS; GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ (Coordinadores) (2006). *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco y Equinoccio.
- RAMOS, JULIO (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: F.C.E.
- RODRÍGUEZ, ORLANDO (1988). «1900.1945: Una herencia largamente prolongada». En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 4° Vol., pp. 234-249. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- RODRÍGUEZ, ORLANDO (1991). «A manera de introducción». En: *Teatro venezolano contemporáneo*. Antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral, FCE, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- ROMERO GARCÍA, MANUEL VICENTE (1986). *Peonía*. Caracas: Editorial Panapo.

STRAKA, TOMÁS (Compilador) (2006). *La tradición de lo moderno*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.

VVAA (1965). *Venezuela 1498.1810*. Caracas: Sociedad «Amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas».

### *DOCUMENTOS SUELTOS*

*Al ilustrado pueblo de Caracas, la nueva empresa del teatro de esta ciudad* (1834). Caracas: Imprenta de Damiron y Dupouy.

*Al orden* (3/8/1836). Firmado por «Unos amantes del orden». Caracas: Imprenta de Tomás Antero.