

PRIMERA GENERACIÓN DEL MODERNO TEATRO VENEZOLANO

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

Venezuela no cuenta con una tradición dramática considerable, es sólo a finales del siglo XIX y comienzos del XX cuando encontramos un mayor movimiento teatral¹.

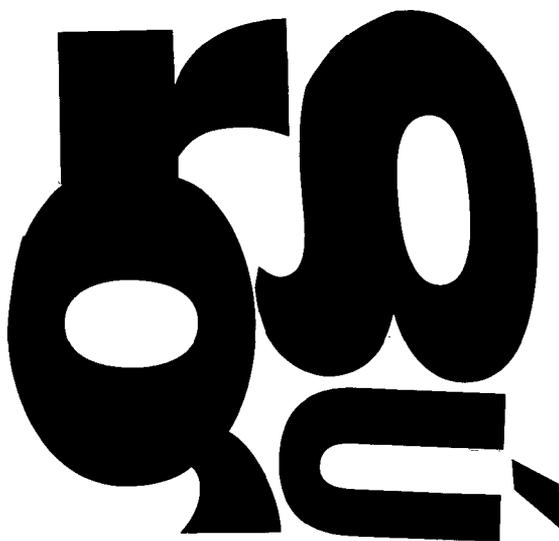
Pero será a partir de 1935, tras la muerte de Juan Vicente Gómez², cuando comience una lucha por salir del aislamiento, sobre todo de la mano de instituciones como el Ateneo de Caracas, la Compañía Venezolana de Dramas y Comedias, la Sociedad de Amigos del Teatro y el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, fecha en la que también aparecen obras de algunos dramaturgos, entre los que cabe citar a Aquiles Certad, Víctor Manuel Rivas, Guillermo Meneses, Andrés Eloy Blanco, Ángel Fuenmayor y Luis Peraza entre otros.

Este ambiente de apertura propició la llegada al país de Alberto de Paz y Mateos, Jesús Gómez Obregón y Juana Sujo, personalidades que dieron un giro al panorama teatral porque trajeron de sus países -España, México y Argentina respectivamente- las innovaciones dramáticas del momento. Alberto de Paz y Mateos introdujo en la escena venezolana autores antes desconocidos como García Lorca y O'Neill, creó varios grupos, y, sobre todo, aportó una nueva concepción a la escena. El realizador mexicano Jesús Gómez Obregón introdujo el Método Stanislavski a través de los cursos dictados en el Liceo Andrés Bello. Y Juana Sujo fundó en 1950 la "Escuela Nacional de Arte Escénico", de donde saldrían los actores y directores que en años posteriores serán los principales miembros de la escena venezolana.

En virtud de esta conjunción de factores, se puede hablar del nacimiento del teatro venezolano a mitad

¹ A comienzos del siglo XX merecen citarse los logros de Rómulo Gallegos -con obras como *El motor* (1910) y *El milagro del año* (1915), entre otras- y los del grupo formado por Rafael Guinand, Leoncio Martínez, Andrés Eloy Blanco y Leopoldo Ayala Michelena.

² Dictador que detentó el poder en Venezuela desde 1908 hasta el día de su muerte, el 17 de diciembre de 1935.



de la década del cuarenta, fecha comúnmente aceptada por la crítica. Uno de sus fundadores fue César Rengifo, artista polifacético, pintor, poeta y ensayista que también recaló en el teatro. Su primera obra, *¿Por qué canta el pueblo?* -una crítica al desaparecido dictador- es de 1939, pero no empezará a ser conocido como dramaturgo hasta la década del cincuenta. Es uno de los dramaturgos más prolíficos de Venezuela, de su extensa producción destaca la tetralogía sobre el petróleo y la trilogía

sobre la Guerra Federal³. Una constante en ella ha sido el tema histórico como intento de conocimiento y búsqueda de las propias raíces.

Junto a César Rengifo recorrieron la escena venezolana otros autores como Alejandro Lasser, Arturo Uslar Pietri, Luis Julio Bermúdez, Ramón Díaz Sánchez, Ida Grancko y Elisabeth Schön, entre otros. La mayoría de ellos destacaron en otras parcelas de la literatura y el éxito alcanzado en algunos casos llegó a ensombrecer su labor teatral.

Paralela a la labor de los dramaturgos fue la de los grupos, pues esta década resultó especialmente prolífica en lo que a grupos se refiere. En 1946 se fundó el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, que llegó a ser el grupo más innovador con tendencia hacia lo experimental y al teatro de investigación. En 1951, bajo la iniciativa de César Rengifo, fue fundado el Grupo Máscara que siguiendo a Stanislavski, intentó hacer un teatro comprometido que motivara a las masas. En 1952 se creó el Teatro del Ateneo de Caracas que, bajo la dirección de Horacio Peterson, llevó a la escena un gran número de obras de autores nacionales. Otros grupos surgidos en esta dé

³ La tetralogía sobre el petróleo está constituida por las obras: *Las Mariposas de la oscuridad*, *El Vendaval amarillo*, *El raudal de los muertos* y *Las Torres y el viento*; la trilogía sobre la Guerra Federal se compone de: *Un tal Ezequiel Zamora*, *Los hombres de los cantos amargos* y *Lo que dejó la tempestad*.

cada son Búho, Proa, Teatro del Duende y Teatro Com-pás.

La culminación de la década fue la celebración entre septiembre y noviembre de 1959 del Primer Festival de Teatro Venezolano, en el que se presentaron obras de catorce autores⁴, la mayoría noveles. De entre los participantes destacamos a tres autores, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón, pues se puede afirmar que conforman la primera generación⁵ del moderno teatro venezolano; ello porque es la primera vez que encontramos a tres autores dedicados con exclusividad a la tarea dramática y porque su labor no sólo se centró en la creación, sino que apostaron por instituirse en un grupo de producción: El Nuevo Grupo, en colaboración con otras personas⁶, para producir un teatro con calidad artística, cualquiera que fuese su orientación. Proponían un teatro donde lo que primara fuese el texto sin dejar de lado las innovaciones y las técnicas experimentales.

La labor desempeñada por El Nuevo Grupo es encomiable, pues en el momento de su aparición el único teatro que existía en Caracas con una programación más o menos estable era el Teatro del Ateneo de Caracas -El Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela sólo hacía representaciones de forma esporádica-. El Nuevo Grupo propuso desde su nacimiento dar cabida a los autores noveles venezolanos, así como a directores, escenógrafos, técnicos y a todas aquellas personas que trabajan de forma seria en el teatro. A lo largo de los veintiún años de existencia hizo posible que, en sus dos salas -Alberto de Paz y Mateos y Juana Sujo-, estrenaran los nuevos nombres de la dramaturgia nacional, de la dramaturgia hispanoamericana y autores contemporáneos universales, así como los clásicos.

Además del trabajo en común dentro de El Nuevo Grupo, la implicación de estos autores en sus obras respectivas es muy estrecha, la mayoría de las obras de

Chalbaud y de Chocrón han sido interpretadas por Cabrujas-actor, así como la dirección de muchas de las obras de Chocrón ha sido realizada tanto por Cabrujas como por Chalbaud, dirigiendo Chalbaud, también, algunas de las obras de Cabrujas. A esto se suma el hecho de que en 1963 escribieron en conjunto una obra de teatro, *Triángulo*, y en 1974 colaboraron en *Los siete pecados capitales* junto a otros dramaturgos venezolanos⁷.

A pesar de las relaciones mencionadas anteriormente no existen entre ellos afinidades temáticas, técnicas o ideológicas, lo que no impide que formen una unidad difícil de separar en la voluntad de trabajar por el teatro venezolano, además de haber sido los pioneros del nuevo teatro de este país. De ahí que el periodista Lorenzo Batallán les apodara "La santísima trinidad".

1.- Román Chalbaud.

Román Chalbaud⁸ fue el primero en ver sobre el escenario una obra suya, *Muros horizontales*⁹ (1953), anterior a ésta es *Los Adolescentes*, que no llegó a ser representada. A partir de estas primeras obras no ha cesado su labor como dramaturgo, director y cineasta; hasta el momento son diecisiete¹⁰ las obras escritas, todas ellas montadas y dirigidas por él, seis de las cuales han sido llevadas al cine también por él mismo¹¹.

Chalbaud fue llamado por Leonardo Azparren "el gran travieso del teatro venezolano" (1990, p.25) debido a que casi todas sus obras levantan grandes polémicas, pues su temática dista mucho de ser complaciente con la sociedad. En su obra adopta un enfoque crítico de la realidad venezolana, se traslada a ese ámbito de la sociedad que los sectores más acomodados ignoran, y desde ahí muestra toda la miseria, indigencia y degradación a que están sometidos los desheredados de la sociedad. Hay en Chalbaud un compromiso con la justicia social sin caer en demagogias ni

⁴ Los autores que participaron en este Primer Festival de Teatro Venezolano son: Leopoldo Ayala Michelena, Pedro Berroeta, Andrés Eloy Blanco, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Isaac Chocrón, Ramón Díaz Sánchez, Vicky Franco, Mariano Medina Febres, Guillermo Meneses, César Rengifo, Víctor Manuel Rivas, Elisabeth Schön y Arturo Uslar Pietri.

⁵ Utilizo el término *generación* siendo consciente del desuso que entraña el concepto, su utilización en el texto atañe a la definición que de él hace Ortega en *El tema de nuestro tiempo*, como "variedad humana" que se deslinda de lo anterior y propone una nueva trayectoria para el futuro. En este caso la generación a la que aludo no sólo se deslinda de lo anterior, sino también del propio entorno en que nace, pues se enfrenta a la postura experimentalista que domina el teatro en Venezuela como en el resto de Hispanoamérica, EEUU y Europa, donde lo que prima es la labor del director. Ellos apuestan por un teatro en el que lo esencial sea el texto.

⁶ Miriam Dembo, Elías Pérez Borja, John Lange, Rafael Briceño, Samuel Dembo y Esther Bustamante.

⁷ Manuel Trujillo, Luis Brito García, Rubén Monasterios y Elisa Lerner.

⁸ Nacido en Mérida el 10 de octubre de 1931.

⁹ Estrenada en 1953 en el Teatro Municipal de Valencia por el Teatro del Búho y dirigida por el autor.

¹⁰ *Los Adolescentes* (1952), *Muros horizontales* (1953), *Catín Adolescente* (1955), *Réquiem para un eclipse* (1957), *Cantata para Chirino* (1960), *Sagrado y obscuro* (1961), *Días de poder* (1962)-en colaboración con J. I. Cabrujas-, *Las pinzas* (1962) -1ª parte de *Triángulo*, en colaboración con J. I. Cabrujas e I. Chocrón-, *Café y orquídeas* (1962), *La quema de judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967), *El nuevo rico* (1968), *El pez que fuma* (1968), *La cenicienta de la ira* (1974) -dentro de *Los siete pecados capitales*, en colaboración con M. Trujillo, L. Brito García, R. Monasterios, I. Chocrón, E. Lerner y J. I. Cabrujas-, *Ratón en ferretería* (1977), *La cigarra y la hormiga* (1981) -primero titulada *El Viejo Grupo*-, *Todo bicho de uña* (1981) y *Vesícula de nácar* (1992).

aleccionamientos, sino que, simplemente, refleja ese submundo de las grandes ciudades, en este caso los barrios periféricos de Caracas. Es, y en este punto coincide la crítica, el autor que más acertadamente ha representado la realidad venezolana, preocupado, como bien señala L. Azparren, por “el conflicto existente entre progreso y empobrecimiento” (1990, p. 30), pues el progreso sólo afecta a un reducido sector de la sociedad, dejando al resto sumido en la marginalidad y la delincuencia como única forma de vida.

Tanto en el teatro como en el cine sigue una línea temática en la que prima la dicotomía buenos/malos en una sociedad maniquea e injusta donde el autor intenta una búsqueda de la justicia social; para ello lanza al público toda la gama de marginalidad, miseria y el sin número de lacras que se dan en nuestras sociedades, mostrando cómo se confunden los valores dependiendo del contexto en el que nos encontremos. En este sentido sus personajes están formados a base de múltiples planos, como sucede en *Los ángeles terribles*, donde cada uno de sus personajes son bien dominador bien dominado, dependiendo del personaje que tengan enfrente¹². Utilizó esta misma fórmula en *Cain Adolescente*, donde Encarnación -malhechor y estafador que ha pasado varias veces por la cárcel- es bondadoso y cariñoso con Juana, la mujer con la que se ha ido a vivir; en *La quema de Judas*, Jesús se hace policía sólo para ayudar a la banda de ladrones de la que forma parte, pero este propósito inicial le crea problemas morales, ya que descubre que sus compañeros policías son iguales que sus compañeros ladrones y él ya no sabe a qué bando pertenece.

La mayoría de sus personajes están sacados de los bajos fondos, de miserables chabolas, prostíbulos, baruchos y locales inmundos donde se dan los comportamientos más extraños entre seres que parecen estar movidos por fuerzas azarosas, sin que se les pueda considerar del todo responsables de sus acciones. La creación de una tipología es una de las grandes aportaciones de Chalbaud. No son grandes personajes los que pueblan sus obras, sino tipos esperpénticos y grotescos, en una línea de la estética del feísmo¹³.

Junto a la marginalidad, otro tema de gran impor-

¹¹ *Cain adolescente* en 1959, *La quema de Judas* en 1974, *Sagrado y obsceno* en 1976, *El pez que fuma* en 1977, *Ratón en ferretería* en 1987, *Todo bicho de uña* en 1990 -bajo el título *Cuchillos de fuego*-. *Los ángeles terribles* no fue llevada al cine como tal, sin embargo sirvió de base para su película *La Oveja negra* de 1989.

¹² Sagrario tiene sumo poder para con Zacarías y Ángel, mientras que está a expensas de los caprichos de Gabriel; éste último domina a Sagrario pero se siente indefenso ante Ángel, el cual, a su vez, es incapaz de enfrentarse a Zacarías o a Sagrario.

¹³ Cfr. AZPARREN GIMÉNEZ (1990), p. 29 y ss.

tancia es la sexualidad, ya sea heterosexual u homosexual, pero siempre problemática. La homosexualidad es tratada en *Réquiem para un eclipse* y en *Todo bicho de uña*; también la prostitución es reflejada en muchas de sus obras, pero de forma especial en *El pez que fuma*, donde toda la acción transcurre en un prostíbulo.

Una característica de su obra es el uso frecuente del simbolismo. El más destacado es la cama, que adopta significados distintos según la obra de que se trate. En *Los ángeles terribles* o en *Réquiem para un eclipse* la cama, cubierta por un mosquitero, es la de la prostituta, está en el centro de la escena y en torno a ella gira todo; en *Cain adolescente* simboliza la unión, es algo sagrado; en *La quema de Judas* no es una cama, sino un féretro el que está presente durante toda la obra; en *Ratón en ferretería* también aparece la cama, esta vez como lecho de convalecencia de Adonai. Las muñecas constituyen otro de sus símbolos recurrentes. En *Los ángeles terribles* la escena está llena de muñecas, Zacarías es el que las confecciona y las bautiza con todo un rito iniciático a la vida.

Además de estos símbolos, las escenas de Chalbaud siempre están pobladas de objetos dispares: rockolas, neveras, santos, radios, cajas, baúles, trozos de zinc, periódicos viejos, etc. que ayudan a caracterizar ese ambiente destartado en el que habitan sus personajes.

Presente, también, en su dramaturgia está el elemento ritual, muchas veces evidenciando reminiscencias de la liturgia cristiana, claramente expresa en *Cain adolescente*, obra dividida en tres actos, titulados: “Navidad”, “Carnaval” y “Semana Santa”, que tienen un alto grado de similitud con la liturgia, temáticamente hablando. Elementos de la tradición cristiana aparecen, también, en *La quema de Judas*, donde el propio título es alusivo. La obra está conformada por un sólo acto, en el cual hay saltos al pasado, el peso de la trama lo lleva la Señora Santísima; ésta responde a preguntas de un periodista por las que sabemos que dos de sus hijos han muerto al ser traicionados por personas en las que confiaban. La obra termina cuando otro hijo de la Señora Santísima está preparando su Judas para quemarlo en la hoguera¹⁴.

Pero no es sólo el elemento cristiano el que entra en el mundo de Chalbaud sino también otras creencias sobrenaturales, como en *La quema de Judas* donde La Danta cree ponerse en contacto con el espíritu de Jesús; la brujería y la curandería tienen cabida también en *Cain Adolescente* en la que Encarnación se dedica a la curación de

¹⁴ En muchos lugares es costumbre hacer muñecos de trapo, que son quemados el Domingo de Resurrección en una gran hoguera, las personas que están alrededor de la hoguera se pintan la cara emulando las facciones de un traidor. En la obra que estudiamos queda abierta al público la posibilidad de que pongan ellos mismos el rostro del traidor.

enfermedades físicas y espirituales.

A pesar de todo lo negativo que rodea a sus personajes, siempre está presente el amor, que termina salvándolos, en cierta medida. Todos aman desmesuradamente aunque no sean correspondidos. Incluye Chalbaud una serie de escenas amorosas que podrían estar sacadas de una telenovela y que una parte de la crítica le censura por ser excesivamente cursis, en cambio Rubén Monasterios considera este elemento muy interesante porque -dice- "permite ubicar a Chalbaud en la zona intermedia entre la sub-dramática acartonada de las radiocomedias y las telenovelas, y lo más intelectualmente sofisticado de nuestro teatro" (1975, p.89); por este motivo, y añadido que también por el sin número de objetos que disemina en escena, este crítico cataloga a Chalbaud de autor *kitsch*.

En cuanto a la estructura de sus obras, Chalbaud aprovecha todos los logros de la dramaturgia contemporánea; en ellas detectamos elementos tomados de Brecht, sobre todo el distanciamiento, claro ejemplo es *La quema de Judas*, que comienza con la intervención de un periodista, y toda la obra se desarrolla a instancias de las preguntas que éste le realiza a la Sra. Santísima. También provoca el distanciamiento esa doble faceta bueno/malo que aparece en muchos de sus personajes y que impide decantarse por alguno de ellos. Se aproxima a tendencias y modos estéticos como el expresionismo, que está presente en la caracterización de sus personajes; además, podemos encontrar notas del absurdo en algunos diálogos, como en los de *Los Ángeles terribles*, obra a la que pertenece la escena "El bautizo" y en la que hallamos gran deuda con el Teatro Abierto. Pero no son sólo elementos de la dramaturgia del presente siglo los que utiliza Chalbaud, hay reminiscencias del teatro griego, sobre todo en la temática, y además a nivel estructural; Gleider Hernández se hace eco de cómo en *Cain Adolescente* se percibe la existencia de un coro, con las figuras de "las lavanderas" y "el mendigo"¹⁵.

Hay una gran carga cinematográfica en toda su obra. La crítica hace referencia sobre todo a la influencia de Buñuel por la utilización del elemento sensible, de las imágenes surrealistas, el ambiente desenfrenado y el doble plano sueño/realidad. Cinematográficos son, también, los flashbacks y las escenas simul-

ta

táneas. Unido a todo lo anterior un lenguaje irónico y poético a la vez y, como menciona Susana Castillo [1980, p. 98 y ss.], a veces escatológico.

Como vemos, el teatro de Román Chalbaud ofrece una posición crítica frente a la realidad venezolana, para lo cual opta por irse a los bajos fondos y presentar al público la doble faceta de un país donde el poder del dinero, proveniente de las riquezas naturales, sólo sirve para hacer más insalvables, si cabe, las distancias entre las clases sociales. A ello se une la soledad y el aislamiento que asolan al hombre contemporáneo y temas como el amor, la sexualidad o las relaciones interpersonales. Por el hecho de no tratar aisladamente cada una de estas cuestiones, sino todas a la vez, en una amalgama de

temas es, quizá, por lo que Rubén Monasterios [1975, p.90] ha calificado su obra de barroca.

Por encima de las notas señaladas en este somero comentario sobresale el cariño que el creador profesa a sus criaturas, en todo momento sentimos la mirada amorosa del autor para con sus personajes por la forma de trazarlos, de moverlos y de dejarles un resquicio de esperanza, casi siempre de la mano del amor.

2.- José Ignacio Cabrujas.

José Ignacio Cabrujas¹⁶ conoce el teatro desde todos los frentes, como actor, director y dramaturgo. Aparte de esta triple faceta teatral ha realizado guiones para cine, radio y televisión, es articulista, profesor y conferenciante. Comenzó en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela donde se formó bajo los dictados de Nicolás Curiel.

Su labor como dramaturgo¹⁷ comenzó en 1956 con *Los Insurgentes*, en la que toca un tema histórico¹⁸, como

¹⁶ Nacido en Caracas, el 17 de julio de 1937.

¹⁷ Su obra dramática: *Los Insurgentes* (1956), *Juan Francisco de León* (1959), *El extraño viaje de Simón el Malo* (1961), *Tradicional hospitalidad* (1962) -una parte de *Triángulo*, escrita en colaboración con R. Chalbaud e I. Chocrón-, *Días de poder* (1962) -en colaboración con R. Chalbaud-, *En nombre del Rey* (1963), *Fiésole* (1967), *Profundo* (1970), *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (1974) -parte de *Los siete pecados capitales*, escrita en colaboración con M. Trujillo, L. Britto García, R. Monasterios, I. Chocrón, E. Lerner y R. Chalbaud-, *Acto Cultural* (1976), *El día que me quieras* (1979), *Una noche oriental* (1983), *El Americano Ilustrado* (1986), *Auto retrato de artista con barba y pumpá* (1990).

¹⁸ La llegada a Caracas del General Bermúdez.

¹⁵ Cfr. HERNÁNDEZ (1979), p. 31 y ss.

será habitual en muchas de sus obras posteriores. Cabrujas toma el tema histórico no para ensalzar hechos heroicos del pasado sino en un intento de explicar el presente, y se sirve de él para hacer críticas sobre acontecimientos actuales, tal es el caso de *Juan Francisco de León*, en la que crea un paralelismo entre el colonialismo español, representado por la Compañía Guipuzcoana, con el colonialismo actual, representado por los consorcios extranjeros que tienen en sus manos la explotación petrolera del país. *En nombre del Rey* es otro ejemplo, en este caso Gonzalo de Quesada viene con la intención de implantar en el Nuevo Mundo la cultura española sobre la autóctona, como viene sucediendo desde los años cincuenta con el modo de vida norteamericano, que está ganando cada vez más terreno a la cultura popular venezolana. Quizá donde está más claramente reflejado es en *Acto Cultural*, considerada como su mejor obra. Está conformada en tres planos, uno de ellos corresponde a la celebración de un acto cultural con motivo del quincuagésimo aniversario de La Sociedad Louis Pasteur, institución que organiza el evento; el segundo a parte del acto cultural: la representación de la obra "Colón, Cristóbal, el genovés alucinado"; y el tercero es el que presenta a los miembros de la Junta Directiva de la Sociedad con todos sus traumas e impotencias. También son dos los tiempos que se superponen: el tiempo actual y el siglo XV, traído éste por la representación de la obra sobre Colón. El hecho histórico está libre de toda carga heroica y queda reducido a la anécdota, presenta tanto a Colón como a los Reyes Católicos en las ocupaciones más triviales¹⁹.

A una historia más reciente se traslada Cabrujas con *El día que me quieras*, ambientada en los últimos meses de la dictadura del General Gómez²⁰. Se desarrolla en dos espacios -el patio y la sala de la familia Ancízar-, y contiene dos acontecimientos, uno alcanza el nivel nacional: la visita de Carlos Gardel a Venezuela; el segundo sólo afecta a la familia Ancízar: una de las hermanas, María Luisa, sale desde hace diez años con Pío Miranda -comunista- y ambos han decidido ir a trabajar a un koljós de Ucrania. El primero de los acontecimientos hará que el segundo se precipite y en él hallamos el desmoronamiento de Pío Miranda, el cual reconoce que ha vivido durante todos estos años

¹⁹ El encuentro entre Cristóbal Colón y la Reina Isabel se produce en la cocina, mientras ésta prepara un cocido, Colón le intenta hablar, pero ella sólo se preocupa por las coles y por no poner en el caldero ningún ajo venoso "peligro supremo" que "degrada el caldo", cuando, por fin, termina el cocido oye a Cristóbal Colón y sin apenas explicaciones le dice que lo apoya en los siguientes términos: "... Busca tus carabelas, astuto extranjero, la corona de España te respalda. Ahora mismo iré a empeñarla...", *El día que me quieras. Acto Cultural* (1990), Caracas, Monte Avila, p. 164.

²⁰ Juan Vicente Gómez murió el 17 de diciembre de 1935.

en una farsa y que nunca irá a Rusia, dejando a María Luisa con la bandera roja de la hoz y el martillo como única recompensa a diez años de fidelidad y espera.

El elemento popular y el político se mezclan y ambos devienen en una misma cosa, pues los seguidores de Gardel viven de las fantasías de sus películas y las letras de sus tangos y Pío Miranda y María Luisa viven atentos a los dictados superficiales de un socialismo mal entendido. En esta obra no hay personaje histórico -si exceptuamos al mítico Gardel-, lo que hay es un hecho histórico: es la primera vez que los venezolanos pueden ir juntos a un acontecimiento social tras muchos años de dictadura, pues no representa una ideología. El único que no se siente atraído por Gardel es Pío Miranda, porque a él tiene otro mito, la Unión Soviética.

El elemento popular está presente en Profundo²¹. En ella la familia Alamo cree que en su casa hay un tesoro enterrado junto al cadáver del franciscano Santo Padre Olegario. Para encontrarlo, la familia cava continuamente. Una médium llamada La Franciscana les ha dicho que el hallazgo se producirá cuando el Padre Olegario se aparezca a uno de ellos por ser "El Bueno", esto hace que se produzcan enfrentamientos entre Buey y Mangazón, ambos se creen merecedores de ello y se esfuerzan en permanecer puros. Mangazón se viste de Niño Jesús y hace seis meses que no tiene relaciones con su mujer, mientras que Buey se somete a la prueba de Los Mandamientos, Magra se los va enumerando y él dice si los ha cumplido, llegando a la conclusión de que él será "El Bueno". Esta convicción de Buey de ser el elegido y el afirmar que se le ha aparecido el Padre Olegario acarrea la ira de Mangazón, lo que lleva a toda una serie de exorcismos para purificar la casa de los malos espíritus. Hay en toda la obra una crítica a las creencias sobrenaturales que mantienen a las clases populares inmersas en falsas fantasías, pues a pesar de ser una cloaca lo único que encuentran en el subsuelo la obra queda abierta y es de suponer que la familia Alamo continuará en su infructuosa búsqueda. No sólo se critican las creencias espiritistas populares, existe toda una parodia del cristianismo, a través de las oraciones, Los Mandamientos, de la representación de un Auto Sacramental, del falso cristianismo de los personajes -todos repiten que con el dinero del tesoro construirán una capilla en honor del Padre Olegario, pero intuimos que si ese dinero existiese no iría destinado a tales fines-. El elemento religioso está además ratificado por el propio autor, quien dice haberse inspirado para escribir esta obra en El

²¹ Gleider Hernández elogia el esfuerzo creador de Cabrujas en esta pieza "al intentar teatralizar lo más íntimo e ideosincrático de un pueblo que son las creencias populares" (1981, p. 118).

Misal Devocionario, el libro *La Santa Cruz de Caravaca*, Camino recto y seguro para llegar al cielo de San Antonio María Claret y la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino. Todo bajo la pluma irónica y crítica de Cabrujas, quien consiguió con esta obra llegar a lo más hondo de las manifestaciones populares, además de una de las críticas más punzantes a las creencias -religión, esoterismo, etc.- que hacen fomentar en el hombre la fantasía y que lo aleja de la propia realidad sumiéndolo en el ensueño de que algo fuera del esfuerzo personal es el que proporcionará la salida de una existencia miserable.

Subyacente en los temas referidos entrevemos la frustración del hombre, tanto en los personajes de *Acto Cultural*, como en los de *El día que me quieras* y no menos en los de *Profundo*. Tema que también había abordado en *El extraño viaje de Simón el Malo*, cuyo personaje se ve incapacitado para alcanzar la honestidad, pues cuanto más intenta enderezar su vida más inmerso se halla en hechos reprobables. En obras posteriores volvió a tomar el tema como eje central, así en *La noche oriental* y muy especialmente en *El Americano Ilustrado*. Esta última encuadrada también en el pasado -segunda mitad del siglo XIX- y en ella utiliza la dicotomía éxito social/fracaso personal.

Así pues, los personajes de Cabrujas tienen enormes carencias afectivas, casi siempre aparecen inmersos en una familia, pero estas relaciones no son nunca satisfactorias. En *Profundo* no hay comunicación entre padre e hijo, sino enfrentamiento; los hermanos Lander de *El Americano Ilustrado* están enfrentados en política y en el amor, la familia Ancízar no se comunica. Las relaciones se hacen aún más frías cuando se trata de la pareja, Mangazón, de *Profundo*, no mantiene relaciones con su mujer desde hace seis meses; Amadeo Mier, de *Acto Cultural*, encuentra a su mujer en su propia cama con otro hombre y lo único que se le ocurre es improvisar un discurso retórico; Aristides Lander sólo se ocupa de sus frustraciones y su mujer, María Eugenia, es sólo algo más que le pertenece; Pío Miranda, de *El día que me quieras*, no ha puesto nunca una mano encima a María Luisa, sólo se ha ocupado de adoctrinarla en el marxismo del camarada Stalin. La única mujer que está satisfecha con el marido es una viuda, Herminia, de *Acto cultural*, a la que colmaba de placeres, pero tampoco resultó del todo esta relación porque él fue "tan imprudente en eso de morirse". Sus personajes pululan por las obras carentes de afectos y dedicados a actividades que nunca quisieron: Juan Francisco de León encabezando una rebelión, Simón el Malo siempre rodeado de asuntos turbios, Amadeo Mier pronunciando discursos llenos de retórica, Pío Miranda adoctrinando a los perros, Mangazón

vistiéndose cada noche de Niño Jesús, etc.

La mayor parte de las obras de Cabrujas se insertan en los esquemas brechtianos, hasta el punto de que Rubén Monasterios ha observado que en sus primeras obras "adopta casi religiosamente" (1975, p. 95) los postulados de Brecht. *Juan Francisco de León*, *El extraño viaje de Simón el Malo* y *Acto Cultural* son, quizá, las obras en las que más claramente se encuentra el distanciamiento y el extrañamiento. También vemos influencia de Pirandello con la estrategia del teatro dentro del teatro en *Profundo* y *Acto Cultural*. En cambio, *Fiésole* es una obra que se aleja en su construcción de todas las demás. Podría encuadrarse dentro del teatro del absurdo, pero el autor se resiste a aceptar cualquier clasificación en este caso: "Surge -dice- de una fobia a las formas teatrales establecidas, del descubrimiento de que el teatro en Hispanoamérica es algo que hay que inventar porque no se trata de folklore o de nacionalismo, sino de un problema de lenguaje teatral que nos comunique" (SUAREZ RADILLO, 1971, p. 64). Es una obra en la que dos personajes sin nombre propio -Uno y Otro- hablan para cerciorarse de que aún existen. Están encarcelados y para pasar el tiempo se inventan una ciudad, Fiésole, a la que describen y se imaginan como la suma perfección. No hay acción en ningún momento, son Uno y Otro hablando sin cesar en un intento de llenar el vacío inventando un mundo a través de la palabra.

La obra de Cabrujas es un intento por explicar y explicarse su propio país y los problemas del hombre que lo puebla, lo cual no es óbice para que los temas tratados alcancen validez universal. Dos elementos destacan en su dramaturgia: la historia y lo popular. La historia porque dice que es lo único que le interesa: "A mí me importa la historia. No me atrevo a hablar de la vida: la vida la he vivido y punto" (VESTRINI, 1980, p.199). Y el elemento popular para intentar captar lo propiamente venezolano que se ha visto progresivamente desplazado debido a la fuerte influencia del exterior. Pero la nota más destacada en Cabrujas es la crítica continua que hace a la incapacidad del hombre para enfrentarse con la realidad que lo circunda, su obra está poblada de seres inconformes con su existencia, y en lugar de buscar soluciones para superarla se aferran a fantasmas en forma de mitos populares, doctrinas políticas edulcoradas, religiones, supersticiones y otros que los hacen vivir en una fantasía continua y que castran cualquier posibilidad de movimiento y cambio.

²² Nacido el 25 de septiembre de 1930 en Maracay, Estado de Aragua.

3.- Isaac Chocrón

Isaac Chocrón²² es el más estilista de su generación, ha mostrado siempre una gran preocupación por depurar su técnica dramática, hasta alcanzar un estilo muy personal, con estructuras bien definidas donde priman los diálogos confeccionados casi con esquisitez. Ha logrado expulsar de sus textos todo lo anecdótico y superfluo. Paralela a la técnica, su temática ha ido orientándose hacia una tendencia intimista donde el hombre, su soledad y la amistad se han convertido en la columna vertebral de sus obras²³.

Presenta una serie de constantes que poco a poco se han convertido en claves temáticas. Una de ellas, la incertidumbre para enfrentarse a la vida, la lucha por encontrar el cauce adecuado a cada uno, y la necesidad, para ello, de olvidar muchos de los presupuestos que la sociedad convencional impone. Se vale de varios recursos, quizá el más característico sea la dicotomía familia elegida/familia heredada. El tema de la familia impuesta fue tratado en *Animales feroces* y en *Clipper*, aunque con posturas muy diferentes, en la primera dejó patente que lo único que produce son frustraciones y aunque exista algún tipo de cariño éste es producto de una obligación; mientras que en la segunda, obra muy posterior, hay una reconciliación con ella, una aceptación del pasado familiar sin juzgarlo. El autor postula por la familia que cada uno elige porque está abierta a rupturas en el momento que se estime oportuno, la primera pieza en la que propone esta tesis es en *Okey*, donde no resulta el *ménage à trois* pues uno de sus miembros, Mina, se sintió incapacitada para seguir viviendo con Franco y Ángela, pero no hay nada que le impida dejarlos; por el contrario, la única forma de renunciar a las presiones familiares que tuvo Ismael en *Animales feroces* fue el suicidio. Isaac Chocrón ha comentado en muchas ocasiones este dilema entre "familia heredada" y "familia elegida", optando siempre por la familia elegida. En *La máxima felicidad* (1974) vuelve a ensayar el *ménage à trois* y en esta ocasión sí funcionará con el esfuerzo de sus personajes, la clave está en el mutuo respeto. Estas relaciones no sólo se cimentan porque exista sexo sino que son relaciones mucho más profundas de amistad, respeto y mutuo entendimiento entre los seres. Este es el caso de *Mesopotamia*, donde un grupo de hombres han decidido formar una familia basada en el respeto, la confianza mutua y la amistad.

²³ *Mónica y el florentino* (1959), *Amoroso o una mínima incandescencia* (1961), *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963), *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-trac* (1967), *Okey* (1969), *La revolución* (1971), *Alfabeto para analfabetos* (1973), *La máxima felicidad* (1974), *El acompañante* (1978), *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983), *Clipper* (1987), *Solimán el Magnífico* (1991), *Escrito y sellado* (1993), *I rey I* (1996).

La amistad es otro tema constante, siempre presentado como talismán para superar situaciones difíciles, como queda explicitado en *Amoroso o una mínima incandescencia*, *Simón* o en *Escrito y sellado*. Suele ser habitual en muchas de sus obras la aparición de una persona que viene a cambiar las vidas de los demás, como en *Mónica y el florentino*, donde Mónica, con toda su juventud y lozanía, despierta en los demás personajes anhelos que creían muertos. En *Animales feroces* es Sol quien llega para remover el pasado, lo que lleva a Ismael al suicidio; en *Okey*, con la llegada de Ángela se produce un cambio radical en las vidas de Mina y Franco; en *Mesopotamia*, el personaje que viene con la intención de cambiar al resto sufre él mismo la transformación. En *Simón*, Bolívar enturbia la paz de Simón Rodríguez pero le hace salir de su insustancial vida, a la vez que éste muestra a Bolívar su camino; o en *Escrito y sellado*, donde Saúl y Miguel sufren una mutua transformación. Y no menos importante es esta recurrencia en *El acompañante*, donde sus dos personajes sufren una total transformación al conocerse.

Isaac Chocrón también ha tocado el tema histórico en tres ocasiones; en *Simón*, donde presentó las figuras de Simón Bolívar y su maestro Simón Rodríguez durante la estancia del primero en Europa tras la muerte de su joven esposa, y en *Alfabeto para analfabetos*, donde introdujo una escenificación, muy breve, de la vida de Santa Teresa. En ambos casos se sirvió de personajes históricos de referente cultural muy próximo. A Santa Teresa la descubrió cuando vino a España para ponerse al día con la literatura española y Simón Bolívar es el omnipresente en la vida venezolana, Chocrón afirmó en una ocasión que Simón Bolívar es el único pasado de Venezuela²⁴. Y el último ejemplo es *Solimán el Magnífico*, en la que presenta al hombre que había debajo del gran sultán Otomano. Como vemos nunca trata al héroe, siempre a la persona.

La muerte es un elemento que apareció de forma brusca en *Animales feroces*, pero que poco a poco ha ido perdiendo ese matiz de truncar una vida joven para instituirse en una de las pocas certezas de sus personajes; así desde *La revolución* ha ido apareciendo cercana a los personajes, quienes la aceptan como algo propio de la vida.

Chocrón apuesta en su dramaturgia, como hemos citado anteriormente, por el individuo, que sólo en-

²⁴ "Venezuela es un país que no tiene pasado. El pasado es el de ayer y se acabó anoche. Ser mexicano, por ejemplo, debe ser una responsabilidad increíble porque uno tiene en sus hombros a varios siglos de civilización, de sociedad, de miles de cosas. Aquí no tenemos nada. Ningún tipo de pasado. Bueno, tenemos a Simón Bolívar..." , VESTRINI, Miyó, "Foro con Isaac Chocrón", pp. 11-29, incluida en *Okey*, (1969), Caracas, Monte Avila, p. 19.

contrará la plena satisfacción buscando en su propia persona, abandonando todas las convenciones impuestas, tanto morales como sociales. Renuncia expresamente a la familia impuesta en el nacimiento y prefiere la familia que se construye por elección propia, basada en la amistad.

Al comienzo hemos afirmado que Isaac Chocrón es el gran estilista del teatro venezolano, ello porque desde los inicios procuró ensayar las nuevas técnicas y adaptar a ellas los métodos tradicionales. Las tres primeras obras guardan un mayor apego a los postulados tradicionales, están estructuradas en actos y siguen un orden cronológico en el desarrollo de la acción; quizá *Amoroso o una misma incandescencia* sea la obra en la que se aprecian los primeros intentos del autor por utilizar las innovaciones dramáticas del siglo XX, percibimos la influencia de Pirandello por su utilización del teatro dentro del teatro y notas del absurdo propiciadas por algunos discursos de *Amoroso* y el juego de equívocos en el que el personaje se encuentra inmerso, y Brecht en las escenas vodeviles presentadas en el prostíbulo al que van Simbad y *Amoroso*.

En *Animales feroces* ya opta por la división de la obra en partes, como será habitual en las restantes obras. En ella encontramos reminiscencias del teatro de la ira, donde una familia parece querer destrozarse a dentelladas. También utiliza los postulados del teatro abierto, donde los múltiples escenarios se configuran no por el decorado sino por las acciones de los personajes con la ayuda de cambios en la iluminación, técnica que utilizó en la obra anterior -*Amoroso o una mínima incandescencia*-, pero que es en ésta donde se percibe una mayor soltura.

Las fórmulas del teatro épico, con el efecto de distanciamiento es utilizado en varias de sus obras, principalmente en *Asia y el Lejano Oriente*, *Alfabeto para analfabetos* y *La revolución*; en todos los casos con la intención de provocar en el espectador un distanciamiento con lo que sucede en la escena. El teatro dentro del teatro lo vimos en *Amoroso* y repite esta técnica en *A propósito del triángulo* y en *Alfabeto para analfabetos*. Pero su principal deuda es con el teatro abierto, que desde *Animales feroces* y *Tric-Trac* se ha ido perfilando como el principal elemento en su dramaturgia, sobre todo a partir de *La Máxima felicidad*, obra que marca su evolución. En ella hay una gran sobriedad de recursos técnicos, siendo utilizados los imprescindibles para alcanzar la tensión dramática; ello significa que domina la técnica dramática y opta por la sobriedad de recursos. De ahora en adelante siempre estaremos ante una escena casi vacía, en la que sólo los objetos imprescindibles para la acción tendrán cabida. Ha depurado su técnica al máximo, se sirve de juegos de

luces, música, en algunos casos, y el diálogo de los personajes. Estos serán los únicos elementos para crear dramaticidad.

Por último, sólo mencionar que Isaac Chocrón no ha limitado su faceta de escritor a la dramaturgia, sino que es autor de seis novelas²⁵ y de numerosos ensayos²⁶. A lo que se debe añadir su importante labor de producción, primero desde El Nuevo Grupo, después en La Compañía Nacional de Teatro y por último en la Fundación Teresa Carreño.

Como se puede apreciar, son tres posiciones diferentes ante el teatro y ante la misma realidad. Las obras de Román Chalbaud se desarrollan en la sociedad marginada que puebla los barrios suburbanos de Caracas, su visión es social; mientras que la obra de José Ignacio Cabrujas enmarca acontecimientos históricos ilustrativos para una mejor comprensión de la situación presente; e Isaac Chocrón, por su parte, se vale de situaciones particulares para desentrañar la naturaleza del individuo dentro del entramado social.

Sus afinidades se basan en la aspiración común de lograr para Venezuela un teatro con identidad propia aceptando las propuestas que vienen de fuera pero sin caer en mimetismos. Para evitarlos recurren a las fuentes, al estudio y la comprensión del intertexto de las obras dramáticas que les han precedido. El buen teatro, sea cual sea su tendencia es su objetivo. Lucharon porque en Caracas existieran teatros en los que los autores venezolanos pudiesen montar sus obras, hecho que resultaba muy difícil debido a la invasión del teatro de creación colectiva. Además del logro conseguido con El Nuevo Grupo, montando obras de texto, estos tres autores abrieron camino a nuevos dramaturgos y sentaron las bases de un teatro con identidad nacional.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- **CHALBAUD, Román** (1991), *Teatro I*, Caracas, Monte Ávila Editores.
(1992), *Teatro II*, Caracas, Monte Ávila Editores.
(1992), *El teatro de Chalbaud*, Caracas, Pomaire.
(1993), *Teatro III*, Caracas, Monte Ávila Editores.

- **CABRUJAS, J. I.** (1971), "Fiésole", en SUÁREZ RADILLO, C.M., *13 autores del nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores.

²⁵ *Pasaje* (1954), *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene* (1970), *Pájaro de mar por tierra* (1972), *Rómpase en caso de incendio* (1975), *50 vacas gordas* (1981) y *Toda una dama* (1988).

²⁶ *Tendencias del teatro contemporáneo* (1968), *Tres fechas clave del teatro venezolano* (1979), *Sueño y tragedia del teatro venezolano* (1984) y *El teatro de Sam Shepar* (1991).

(1990), *El día que me quieras, Acto cultural*, Caracas, Monte Ávila Editores.

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

- **CHOCRÓN, Isaac** (1981), *Teatro I*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (2ª ed.)

(1984), *Teatro II*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (2ª ed.)

(1987), *Teatro III*, Caracas, Monte Ávila Editores.

(1990), *Teatro IV*, Caracas, Monte Ávila Editores.

(1992), *Teatro V*, Caracas, Monte Ávila Editores.

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

(1996), *I rey I*, Manuscrito del autor.

- **AZPARREN GIMÉNEZ, L.** (1990), *Gestos de mostrar*, Maracaibo, Pancho el Pájaro.

- **CASTILLO, Susana** (1980), *El desarraigo en el teatro venezolano*, Caracas, Ed. Ateneo de Caracas.

- **HERNÁNDEZ, Gleider** (1979), *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J.I. Cabrujas e Isaac Chocrón*, Caracas, Éd. El Nuevo Grupo.

(1981), "José Ignacio Cabrujas: la búsqueda de lo popular", en *Revista Nacional de Cultura*, (Caracas) año XLI, 247, pp. 117-132.

- **MONASTERIOS, Rubén** (1975), *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990 (2ª ed. revisada)

- **ORTEGA Y GASSET, J.** (1981), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1986 (1ª reimp.)

- **SUÁREZ RADILLO, C.M.** (1971), *13 autores del nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores.

- **VV.AA.** (1988), *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

- **VESTRINI, Miyó** (1969), "Foro con Isaac Chocrón", en **CHOCRÓN, I.**, *Okey*, Caracas, Monte Ávila Editores., pp. 11-29.

(1980), *Isaac Chocrón frente al espejo*, Caracas, Ed. Ateneo de Caracas.