

5-2012

## El discurso de la vanguardias en el teatro venezolano (1900-1930)

Luis Chesney-Lawrence  
*Universidad Central de Venezuela*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Chesney-Lawrence, Luis. (2012) "El discurso de la vanguardias en el teatro venezolano (1900-1930)," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 24, pp. 123-147.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## **EL DISCURSO DE LA VANGUARDIAS EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-1930)**

**Luis CHESNEY-LAWRENCE**  
**Universidad Central de Venezuela**

### **RESUMEN:**

En este ensayo se presentan los principales actores de la vanguardia teatral venezolanos entre los años 1900 y 1930, período difícil para la cultura nacional, pero que sin embargo produjo insospechados documentos nuevos sobre la creación teatral. Siguiendo una metodología de A. Berenguer (2007), se examinan el novedoso movimiento del modernismo teatral así como las principales revistas y dramaturgias renovadoras de este período.

**PALABRAS CLAVES:** Vanguardia. Modernismo. Venezuela. Dramaturgia. Revistas.

### **1. INTRODUCCIÓN**

La influencia de las vanguardias en todo el teatro venezolano se hizo patente durante el siglo XX y se constituye en un hito de su desarrollo, crecimiento y consolidación de lo que se conoce como modernidad y contemporaneidad. Lo interesante de estos movimientos es que no sólo contribuyeron a enriquecer el teatro continental sino que también fueron argumentos para el cuestionamiento, desplazamiento de géneros y un acercamiento a su audiencia.

No obstante, esta etapa del teatro es muy poco conocida y no ha sido estudiada suficientemente. Por estas razones, el objetivo de esta investigación es el de revisar esta interesante etapa del teatro venezolano, como una manera de contribuir a su enseñanza y conocimiento, así como también a llenar un vacío dentro de la historia del teatro. En este sentido, se examinarán las vanguardias desde comienzos del siglo XX hasta 1930.

Las vanguardias, como movimientos literarios y teatrales que propician renovaciones, reciben su nombre de un término de origen militar, “avant-garde” -los que van adelante-, luego en el lenguaje político de los movimientos socialistas, como minorías eminentes que conducen la revolución, así como también aquellas que se reconocen como movimientos, “ismos”, que en el campo del arte han constituido un conjunto de movimientos que surgen en Europa como consecuencia de las dos guerras mundiales, sucediéndose hasta más allá de esos años, especialmente en América Latina, y que manifiestan la ruptura de cánones culturales anteriores. El crítico Renato Poggioli (1962) en su estudio sobre las vanguardias modernas ha postulado una tipología de las vanguardistas en la cual reconoce cuatro actitudes relevantes de estos artistas o movimientos, las cuales pueden presentarse con mayor o menor énfasis y que a veces se combinan: activismo (espíritu de aventura y experimentalismo), antagonismo (rechazo a la tradición, a las academias y en general, al orden establecido), nihilismo (derribar barreras, obstáculos sin escrúpulos) y agonismo (actitud extremista, intentar ir más lejos, llegando incluso a la auto-inmolación o sacrificio). Las dos primeras referidas a lo pragmático y se constituyen en la ideología de la vanguardia, y las dos últimas se expresan en el instinto de destrucción irracional (Berenguer, 2007).

Una explicación más reciente y que explicaron mayor amplitud estos movimientos es la que proporciona Ángel Berenguer (Berenguer, 2007: 16-17), quien a partir de su teoría de los motivos, heredera y renovadora de las ideas de Lucien Goldmann, se centra en la expresión espectacular del autor en el mundo contemporáneo. Explica este investigador que durante los mil años que preceden a las revoluciones contemporáneas (1776 y 1789) en el arte occidental se produjeron “cinco estructuras paradigmáticas estéticas (románico, gótico, renacentista, barroco y neoclásico)”, pero en los siguientes dos siglos y medio estas se acrecentaron, sólo en el siglo XIX se presentaron el romanticismo, realismo y naturalismo a las que seguirían en el siglo XX las innumerables vanguardias (como el simbolismo e impresionismo). Esto se debería a la enorme influencia que ha tenido el “yo” (autor, directos, artista), como fuente de poder. Las revoluciones han creado una escisión del “yo” y la del “entorno”, que sustituyeron al antiguo paradigma del antiguo régimen, todo lo cual crea lo que Berenguer denomina “arte en tensión” en una sociedad abierta.

De esta forma, ante el desencanto que se produce a fines del siglo XIX, el “yo” reaparece proponiendo nuevos lenguajes estéticos para expresar “su entidad cada vez más escindida de la

realidad exterior” (Berenguer, 2007: 27). No sólo buscan respuestas, imposibles de dar en el arte, sino que crean estrategias artísticas para componer modelos simbólicos y paradigmas, así por ejemplo el simbolismo aparece como un paradigma autónomo que genera significados originales y prepara el terreno para las futuras vanguardias. Explica Berenguer que “el protagonismo, cada vez más central, de la persona, sus sueños y su libido, inspirarán nuevas estrategias creadoras como las *Vanguardias*, tan deudoras de Sigmund Freud como de sus propios predecesores y mentores en el terreno de la creación imaginaria” (Berenguer, 2007: 28). Este proceso reproduce durante todo el siglo XX, en el que las vanguardias seguirían creando lenguajes cada vez más sincrónicos y radicales, promovidos por sus autores (el “yo”) y los proyectos futuros que creen para un “entorno” que va en constante transformación.

Entre sus características se pueden mencionar la búsqueda de un arte autónomo y cerrado en sí mismo, ruptura con las relaciones de causalidad, con la tradición, desdén por el pasado, actitud crítica, lúcida, muchas veces con humor, algunas fueron muy populares, admiración por la ciencia, la tecnología y las modas técnicas o científicas y, en general, se consideraron como un espíritu abierto a iniciativas nuevas, y su expresión colectiva dio a la luz a “manifiestos” y “declaraciones” que expresaban su identidad, propósitos, y principios e ideas que la sustentaban. En Latinoamérica, estos movimientos europeos tuvieron incidencia con algunas características propias, como son una apertura al mundo exterior que renueva sus estilos, la que también tuvo sus aportes propios a cada uno de estos movimientos, como se verá más adelante. En general, en el continente estas vanguardias han sido vistas como un interesante espíritu de renovación del teatro. En función de estas ideas se considera que para una adecuada comprensión del poco conocido, confuso a veces y discordante a veces origen y tiempos en que estos movimientos surgen, con sus manifestaciones polémicas y experimentales que se conocen como “vanguardias”, se hace necesario considerar que sus momentos de aparición se corresponden con determinados eventos contextuales e históricos.

En este sentido y, muy relevante en el plano cultural, sea tal vez el mayor acontecimiento que se pueda mencionar con proyección a toda América latina, como lo fue es la Reforma Universitaria iniciada en Córdoba (Argentina) en 1918, que se esparce prácticamente por todo el continente y de proyección hasta ahora, aunque en aquellos años la Universidad Central de Venezuela permaneció cerrada por la dictadura de Gómez desde 1912 hasta los años veinte. La importancia de este movimiento al ser de contenido integral y que buscaba imponer una nueva

cultura y enseñanza, de origen popular y transformador, sin duda alentó renovaciones artísticas (Osorio, 1988).

No obstante lo anterior, las limitaciones de esta tarea también debe ser observadas, al menos dos. Primero, la carencia de un corpus de estudio orgánico que permita ver el conjunto de la producción de vanguardista –obras, revistas, proclamas y manifiestos y manifestaciones artísticas y teatrales concretas-, tan necesarias en este tipo de investigación. Segundo, la teoría dramática -literaria, en general-, que subyace, la cual aparece como un tanto inmanencista, privilegiando determinados momentos, dramaturgos y obras, con su consecuente valoración peregrina, ideológica o deducccionista europea, en tanto que se trata de producir una lectura más acorde con la realidad continental.

Desde el punto de vista metodológico y, teniendo presente los aspectos culturales mencionados, se hace necesario considerar las siguientes propuestas: considerar en forma crítica a las escuelas canonizadas del vanguardismo, un buen entendimiento del problema lleva a concluir que estas vanguardias también respondieron a reflexiones propias que surgieron en el seno de las sociedades del continente y en este punto se centrarán las búsquedas de este trabajo. De todas formas, el tema de las vanguardias siempre ha sido un campo de discusión y de controversias, que esta investigación no elude, sino que por el contrario alienta e incentiva como una forma de conocer mejor y producir un mejor saber sobre nuestra gran preocupación sobre el teatro latinoamericano.

## **2. LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX**

En el estudio de las vanguardias teatrales en Latinoamérica se reconocen a aquellos autores, obras o movimientos que supieron romper con los remanentes estéticos del siglo XIX (costumbrismo, naturalismo urbano o regional e incluso, modernismo) para remontarse en una avanzada de la contemporaneidad, más efectivamente moderna, tanto en sus contenidos como en las formas escénicas que utiliza. Según Grinor Rojo (1972), el estudioso que ha puesto mayor claridad en la escena continental de esos años, éstos fueron autores dramáticos que mostraron, por primera vez en el continente, lo que él denomina "una nueva sensibilidad". Con este nombre se refiere a aquellos escritores que pertenecientes a la Generación que Goié enunció en varios de sus estudios como Superrealista o del 27 -aunque en Venezuela se les considere pertenecientes a

la generación del 18-. Lo importante es que esto significa que sus creaciones se producen conjuntamente con aquellas que estuvieron en sincronía con la crisis de los años veinte en Europa y, también coincidente, con la década de los "ismos" y de las revistas polémicas.

## 2.1 El modernismo (1880-1920)

Para poder entender mejor esta tendencia en el desarrollo de la literatura venezolana y latinoamericana, habría que explicar primero que hablar de lo moderno se refiere a algo distinto a lo que fue anterior, a lo no moderno, a lo antiguo, y esto en el ámbito latinoamericano se conecta con los procesos culturales aparecidos en Europa primero en el siglo XV, aunque con mayor énfasis en lo ocurrido luego de Revolución Industrial, cuya plenitud estructural se manifestará en el siglo XIX. En América Latina, que ya tenía nexos con este período desde fines del siglo XV, según Nelson Osorio (1988), este concepto no se articulará sino hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por estas razones, el período que va desde 1880 a 1910, aproximadamente, es lo que se conoce como el de la modernización, durante la cual el continente entraría a formar parte del “mundo moderno”.

En este marco surge y se desarrolla el movimiento literario denominado Modernismo. En su propuesta estética se destaca la idea de superar los patrones literarios del pasado y reemplazarlos por nuevos valores, tomados en parte de autores como Goncourt, Zola y Tolstoy, junto a su gran exponente latinoamericano, Rubén Darío, entre otros, quienes al manifestar una conciencia del desajuste y desencanto del mundo, proponen que la belleza y el arte universal sean las fórmulas de su defensa. Estos autores fueron traducidos y publicados en los periódicos oficiales del guzmancismo y en dos revistas cimeras del modernismo en Venezuela, como fueron *El Cojo ilustrado* y *Cosmópolis*, incorporándose luego, de especial interés para el teatro, *La Alborada*, *La Proclama* y *Fantoches*, todas prácticamente ignoradas por el mundo crítico del teatro venezolano.

Dado que en Venezuela se mantuvieron vigentes las mismas condiciones socioculturales más allá de este período mencionado, la producción literaria del segundo decenio del siglo XX también se mantendrá dentro de la misma poética modernista (conocida también como postmodernista, mundonovista o etapa crepuscular), como lo señalara Ángel Rama (Bilbao, 1989, 4), reuniendo a un mayor grupos de escritores y dramaturgos relevantes dentro de ella. En esta

nueva periodización, ampliada, se encuentran dramaturgos (además de novelistas) como Salustio González Rincones; Leopoldo Ayala Michelena, Ángel Fuenmayor y Rómulo Gallegos, junto a autores continentales como Antonio Acevedo Hernández (Chile) y Armando Discépolo (Argentina). Muchos de ellos, en su producción posterior se alejarán del modernismo, ajustándose a las nuevas propuestas que incorporará el movimiento siguiente, el de las vanguardias de los años veinte y siguientes. En resumen, en esta época modernista, de crisis, reajustes y cambios, se encuentran imbricados tanto los autores canónicos de Modernismo, Darío, Lugones, Nervo, los ya mencionados dramaturgos crepusculares, González; Ayala, Fuenmayor y Gallegos, luego otros como Huidobro, de Chile (Osorio, 1988) y los de los años cincuenta.

Los cambios del carácter del movimiento modernista comienzan a producirse, precisamente, en el decenio de 1910-20, y esto será debido fundamentalmente a una crisis general que afectó al conjunto de la vida social, política y cultural del país, lo cual hizo que surgieran críticas, cuestionamientos y propuestas de renovación, sin mencionar el natural sentido de búsqueda que animó a muchos de sus autores. Se registra entonces “la crisis de la poética del Modernismo Canónico” (Osorio, 1988: xvii-xix), la cual sirvió de punto de partida para un cuestionamiento más radical que dio paso a propuestas de rupturas, que constituyeron concretamente las llamadas vanguardias que se producirán en los años siguientes, especialmente a partir de 1914.

Esta fecha marcó el fin de la hegemonía del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió por otros años, pero es el momento en que se evidencia el empuje renovador primero dentro del propio Modernismo para remozarlo, y luego, en su radicalización para configurar la Vanguardia, capítulo siguiente de estos cambios propiamente tales. Dado su origen general y universal, su alcance también fue muy amplio y esto explica que surgieran manifiestos, proclamas y contramanifiestos tanto en Europa como en Latinoamérica, simultáneos la mayoría de las veces, y todos de corte vanguardista. La Vanguardia cuestionó básicamente que se le atribuyera su origen a las escuelas europeas, considerándose que surgieron de impulsos propios, de procesos culturales locales (como la crítica al Modernismo y su reflexión frente a su realidad, especialmente política), los que luego se expandieron por Latinoamérica hasta relacionarse con el campo internacional; otra crítica que recibió fue su marcada visión continental, regional, lo que junto al deseo de distanciarse de los “ismos” europeos, los llevaría a utilizar expresiones diferentes de aquellos, como “arte nuevo” o “nueva sensibilidad”; y,

finalmente, propusieron la superación ideológico-literaria de la deformación que producía el análisis de sus obras según géneros, dentro de lo cual ahora podría ser entendido con más claridad por ejemplo, el sentido de la obra dramática *E'Utreja* (1927) del entonces vanguardista Arturo Úslar Pietri .

El período hasta donde se registra este movimiento de la Vanguardia culminará en 1929. Es decir, su duración ha quedado circunscrita a dos importantes fechas históricas, desde la Primera Guerra Mundial y hasta la crisis económica internacional de 1929, período éste que se caracterizó por la expansión del sistema económico capitalista, por el desarrollo de las burguesías urbanas, de sus capas medias, por la aparición de fuertes sectores de trabajadores organizados, y por el prosperar político de movimientos de corte popular. En lo cultural, se constata como gran acontecimiento el movimiento de la Reforma universitaria de Córdoba (Argentina), en 1918, que luego se expandió a otros países durante los años veinte (en Venezuela, la Universidad Central de Venezuela permanecía cerrada entre 1912 y 1922). A su vez, 1929, marcó el fin de la hegemonía estética del Modernismo, lo cual no significó el término de su producción literaria, que siguió hasta casi mitad del siglo.

## 2.2 La dramaturgia modernista en Venezuela

La discusión que se ha suscitado en torno a la expresión “teatro modernista”, que incluyera Alba Lía Barrios (1997) en su estudio sobre un teatro que podría haber existido durante las primeras dos décadas del siglo XX, ha servido para poner en evidencia la afinidad de algunas obras dramáticas poco conocidas con la estética Modernista ya comentada en secciones anteriores.

La idea surge fundamentalmente al observar las obras publicadas en la revista *El Cojo ilustrado*, las cuales aún siendo presentadas por sus autores como obras de teatro, algunas como fragmentos, y otras en general breves, parecerían “poco teatrales” para la crítica, efecto atribuido a las influencias de esta corriente. Por otra parte, al estudiar diecisiete de estas piezas se constató que sólo tres habían sido llevadas a escena, una de las cuales lo fue en un colegio (Carrera, 2001), aspecto que confirma lo anterior, a la vez que no debe extrañar por cuanto ya se había detectado este fenómeno en el capítulo segundo de esta investigación.



La mirada inicial se dirigió hacia esta revista por consideraciones literarias. *El Cojo Ilustrado*, conviene recordar, ha sido considerada la revista más importante en la divulgación y desarrollo del Modernismo venezolano, incluso de Hispanoamérica, durante este período. *Cosmópolis* fue la otra revista de este tipo que se editó en Venezuela, un poco después que la anterior, con selectos colaboradores, pero sólo alcanzó a dos números editados. De estas dos revistas saldrían los escritores que se conocen como la primera Generación modernista venezolana, incluyendo sus propuestas de nuevas formas y contenidos. Por esta razón se piensa que el movimiento Modernista tuvo su mayor vínculo y expresión en la primera de estas revistas, aunque su vigencia sólo fue hasta 1915.

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

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

Esta sería la forma por la cual se abre este espacio de discusión para ubicar mejor esta circulación estética hacia el teatro, ya que se piensa que no existe la categoría de teatro modernista. La existencia de elementos modernistas en el teatro hispanoamericano no es desconocida, y se podrían mencionar algunas obras con estas vinculaciones como las de Valle-Inclán, escritas durante la primera década del siglo XX e, incluso, en Federico García Lorca, con sus obras *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Mariana Pineda* (1927), sin contar las de Gabriel

D'Annuncio, Julio Dantes o Jacinto Benavente, y en Latinoamérica, algunas obras de Amado Nervo y un juguete cómico del mismo Rubén Darío.

También existe la percepción de que el drama venezolano durante las primeras dos décadas del siglo XX no fue tan ajeno al Modernismo como la crítica pareciera insinuarlo, y para constatarlo sólo bastaría con examinar los autores que han intervenido (Solórzano, 1961, Rodríguez, 1988). Dos referencias al respecto servirían para ilustrar esto, como son la mención de elementos modernistas en la obra *La hora de Ámbar* del poco conocido autor Ramón Hurtado, publicada en 1951, en la cual Fernando Paz Castillo comenta las influencias de Jacinto Benavente y de Valle-Inclán, calificándola de “cuento dialogado”. El otro antecedente proviene de la crítica de Maurice Belrose (1999) sobre el modernismo venezolano en el cual señala la existencia de un nuevo género denominado “cuento dramático”, que no es más que una pieza teatral breve, en un solo acto con ciertas características especiales que lo vinculan también a la literatura y al mencionado Benavente, y dentro del cual se reconocerían obras de Henrique Soublette, Julio Rosales y Salustio González, todos miembros del grupo La Alborada, de gran repercusión en el quehacer literario y teatral de la cultura venezolana.

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

Estos hechos, a los cuales habría que sumar a una cierta animación que comenzaba a sentirse en la actividad teatral, harían pensar que en este contexto escritores venezolano exploraron “nuevos espacios de escritura y al parecer fue en el teatro, específicamente su

dramaturgia, donde algunos escritores colocaron la atención”, los cuales se abrirían precisamente, en principio, a partir de las fechas en que aparecen las primeras claves al respecto ya mencionadas, vale decir, la designación de un posible género teatral denominado “cuento dialogado” (como también “diálogos”) o “cuento dramático”, entre 1909 y los años veinte (Salas, 2002: 11-14).

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

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

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

Además, cabría reconocer en esta lista a los dramaturgos que, iniciándose también en este subsistema, han sido desconocidos para la crítica, y que ahora se evidencia su relevancia albergados en esta estética, dentro de la cual iniciaron, desarrollaron y culminaron su breve ciclo dramático, como fueron los casos de Juan Duzán (entre 1912-1915), Mario R. Torres (sólo 1911) y Juan Santaella (entre 1913-1914). Es oportuno también mencionar a aquellos dramaturgos que culminan su ciclo creativo con obras de este tipo, como fueron Pedro Emilio Coll (1900-1909),

## EL DISCURSO DE LA VANGUARDIAS EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-1930)

Simón Barceló (1904-1910), Rafael Benavides (1909-1912) y Henrique Soublette (1910-1922), cuyos detalles pueden observarse en el Cuadro No. 1

**CUADRO N ° 1**  
**DRAMATURGOS VENEZOLANOS CONSIDERADOS MODERNISTAS**

AUTOR	OBRA (AÑO)	GÉNERO	OBSERVACIONES
Coll, P. E.	<i>El colibrí</i> (1901)  <i>Humúnculus</i> (1909)	Cuento dialogado Tragicomedia	Ética libertaria, texto poético, perspectiva anarquista. No es clara su clasificación (1). Representante reconocido, recreación de Fausto, palabras melodiosas (2).
Barceló, S.	<i>Cuento de navidad</i> (1909)	Comedia	Puesta en escena. Exotismo, espacio ajeno, habla castiza. No es clara su clasificación (2).
Churión, L	<i>La discordia de los colores</i> (1912)	Apólogo, poema	Puesta en escena. Sensibilidad refinada, abundantes metáforas (2).
Innes, E.	<i>Preludio de tragedia</i> (1908)	Diálogo en prosa, preludio-tragedia	Frivolidad femenina, frases preciosistas, evasiva. No es clara su clasificación (2).
Soublette, H.	<i>La vocación</i> (1910) <i>La blanca</i> (1922) <i>Verde y azul</i> (1910)	Drama en 1 acto Cuento dramático	(3) (3) (3) No es clara su clasificación.
Planchart, J	<i>El rosal de Fidelia</i> (1910)	Cuento dialogado	Carácter étnico, utiliza colores. No es clara su clasificación (2).
González, S.	<i>Mientras descansa</i> (1910)	Drama alegórico	No es clara su clasificación (2)
Yanes, F.	<i>Lo de siempre</i> (1911)	No descrito	Lenguaje modernista, ambiente parisino, sensibilidad especial (2).
Torres, R.	<i>Le elegida</i> (1911)	No descrito	(3)

Benavides, R.	<i>Diálogos de ultratumba</i> (1911). <i>El retorno de la primavera</i> (1912)	No descrito  Motivo de comedia	No es clara su clasificación (3). Pieza puesta en escena. No es clara su clasificación (3).
Duzán, J.	<i>Fantasia nocturna</i> (1912) <i>Huellas de amor</i> (1913) <i>Bajo el cielo de la tarde</i> (1915)	No descrito No descrito No descrito	(3) (3) (3)
Ayala M., L	<i>Eco</i> (1915) <i>La barba no más</i> (1922)	Drama ¿? ¿?	(1) (1)
Rosales, J.	<i>La senda inhallable</i> (1912) <i>Escena final</i> (1910)	No descrito No descrito	Fragmento, (3) No es clara su clasificación (3)
Fuenmayor, Á	<i>El monólogo de Pierrot</i> (1912) <i>Amor de siempre</i> (1914) <i>Llegará un día</i> (1918) <i>Gesta magna</i> (1912)	Monólogo Monólogo Come dia dramática Drama	(3) (3) (3) (3)
Santaella, J.	<i>Prosas breves</i> (1913)	No descrito	Escena final, (3)
Hurtado, R.	<i>La hora de Ámbar</i> (1951)	No descrito	(3)

**Notas:** (1) L. Chesney (2008); (2) L. Carrera (2000); (3) J. Salas (2002), obras propuestas sin especificar.

No obstante este examen, se debe observar también que, a pesar del interés de una elite de intelectuales por cambiar las cosas, por producir una renovación estética, ideológica e, incluso, de las arcaicas estructuras sociales y culturales (caso de P. E. Coll y de los dramaturgos del grupo La Alborada, por ejemplo), sus propuestas dramática no parecen haber ido más allá de una interesante ficción, en cuyos niveles profundos de enunciación, en donde se encontrarían las unidades claves semánticas e ideológicas de sus contenidos, no parecen observarse planteamientos culturales transformadores ni propuestas que muestren una novedosa cosmovisión que entonces ya era tradicional. De ahí que sus ideas y planes dramáticos presenten asincronías con sus propias obras y con el contexto político y cultural que les correspondió vivir. Al final, como expresa Nelson Osorio (1982: xiv) en relación con el otoño de esta manifestación, el proyecto estético-ideológico del Modernismo al irse diluyendo, evidencia su raigambre

romántica, pues “romántica es la raíz de su altiva propuesta del arte como una ilusión compensadora de la realidad”.

### 2.3 El futurismo (1909)

Tal como se ha dicho anteriormente, se considera de interés en las vanguardias estudiar el primer paso que se dio para superar el modernismo, y entrar a la denominada contemporaneidad, cual fue el movimiento Futurista, de amplias repercusiones en la literatura y en el teatro, al que siguieron muchos otros, aunque en esta sección tienen interés los venezolanos Enrique Soublette y Arturo Úslar Pietri, así como lo escrito en la Revista *Válvula*.

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

Su conocimiento en Venezuela ocurrirá a través de una nota sin firma aparecida en *El Cojo Ilustrado*, en 1909, sobre “El Futurismo de Marinetti”, en donde se reacciona ante esta rebeldía con una leve sonrisa, calificándolo de obsoleto y reaccionario (Osorio, 1982: 20), y al igual que en otros países su recepción fue crítica y cautelosa. Sin embargo, Enrique Soublette en 1910 tomó una distancia crítica frente a Marinetti; se sabe, igualmente, que se discutió en el Círculo de Bellas Artes, que en 1914 Fernando Paz Castillo leyó poemas de Marinetti, traducidos del italiano por él mismo, y se da cuenta “de una fugaz referencia en un relato de Rómulo Gallegos, en 1911 (al parecer incorporado al Capítulo VII, Primera jornada de la novela *Reinaldo*

*Solar*) e, incluso, el dramaturgo Francisco Pimentel (Job Pim) le dedicó versos distanciándose del mismo. También se podrá agregar que este culto a temas tan estimados por esta proclama como la fábrica humeante, el aeroplano que viola el aire o el maquinismo, de alguna forma parecen ser evidentes en su obra dramática *El motor* (1910), en algunas expresiones de Mariano Picón Salas en sus escritos entre 1917-19, y en las de Arturo Úslar Pietri apoyándolo decididamente en 1927, todo lo cual indica que Marinetti no fue un desconocido en Venezuela.

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

En 1927 se notará el efecto de las actuaciones de Arturo Úslar Pietri a favor de la Vanguardia. Uno de sus primeros artículos en relación con esto lo constituyó el que apareció en ese mismo año a favor del Futurismo. Luego, el mismo año, en otro artículo sobre la proyección cultural de la Vanguardia, expresó “lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea se deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos” (Úslar Pietri, 1927), que constituye parte de su ruta literaria y dramática experimental.

### **3. LAS REVISTAS VENEZOLANAS DE LA VANGUARDIA Y EL TEATRO.**

#### **3.1 *El Cojo Ilustrado* (1892-1915).**

Según Domingo Miliani (1985) esta fue la revista síntesis de tres generaciones, heredera de una larga tradición de revistas literarias del siglo XIX. Mirra Alcibíades (1989) reconoce que gracias a la acertada dirección de su propietario, José María Herrera Irigoyen, pudo mantener una calidad y actualidad, sustentada en un lector exclusivo (por el cobro de un precio relativamente

alto por la revista), y en el pago de las rigurosamente seleccionadas colaboraciones. Esto, aparentemente, fue el secreto de su larga duración, aunque ello atentara contra un proyecto editorial de corte estrictamente cultural. En términos del Modernismo se consideró a esta revista como el “enlace entre la cultura venezolana y la universal” (Carrera, 2001: 108). De esta revista y de *Cosmópolis*, surgiría la primera generación de autores modernistas, entre los que se encuentran, entre otros, los siguientes dramaturgos: Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez y Pedro César Dominici.

La relevancia que puede tener esta revista para el teatro venezolano deviene de la expresión “teatro modernista” que presentara Alba Lía Barrios (Lía Barrios, 1997: 60) para denominar a aquellas obras que fueron publicadas por esta revista y que se emparentarían con el Modernismo, lo cual no sólo crearía un nuevo espacio para el teatro, sino que podría explicar en mejor forma muchas de estas propuestas surgidas durante la primera década del siglo XX, aspecto que dada su importancia, se considerará en detalle en una sección más adelante, dedicada especialmente al tema.

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

### **3.2 *Cosmópolis* (1894-1895)**

Según la autorizada opinión de Pedro Grases (1944 y 2001: 12), a quien se seguirá en esta sección, el equipo de intelectuales que formaron esta revista recibieron el incentivo de realizar algo compartido en torno a la cultura venezolana con mayor convencimiento que en *El Cojo Ilustrado*, al punto que “podría decirse que *Cosmópolis* singulariza y precisa una generación literaria”. Así, en 1894, un grupo de los más jóvenes literatos venezolanos, también colaboradores de *El Cojo*, quisieron independizarse y fundar su propia revista. Esta fue *Cosmópolis*, a la que titularon muy significativamente, “revista universal”, lo que en el contexto cultural de ese entonces fue realmente como un grito literario revolucionario, lo cual en algunos timoratos creó indignación y, en otros más indiferentes, provocó las acostumbradas



LUIS CHESNEY-LAWRENCE

sonrisas que suelen darse a este tipo de propuestas. Para despecho de todos ellos, y a pesar de su corta duración, la revista hizo historia en Venezuela y en el resto del continente, incluyendo su manifiesta naturaleza dramática con que surge.

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

En relación con sus objetivos, Coll los define explicando que “la Revista *Cosmópolis*, de nombre stendhaliano... incluía entre sus primordiales objetivos, además del contacto con literaturas extranjeras que creíamos necesario para nuestra educación estética y social, el intenso deseo de revivir o despertar la observación inmediata y contemporánea de nuestro contorno nacional” (Grases, 2001: 16). Entre sus colaboradores venezolanos, dramaturgos, figuraron Polita J. de Lima, Rafael Bolívar Coronado, Nicanor Bolet Peraza, Manuel Díaz Rodríguez y Luis Churión; y entre los extranjeros se publicaron artículos de dramaturgos como Emil Zolá, Víctor Hugo y Emilia Pardo Bazán, además de los de Rubén Darío, Charles Baudelaire, León Tolstoy, Paul Bourget, León Claudel e Hipólito Taine.

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

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

...

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

...

## EL DISCURSO DE LA VANGUARDIAS EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-1930)

Urbaneja: ...Pero a gente nueva, horizontes amplios. A sangre joven escozores en la piel. Lucha sin tregua. Amamos el arte; nos alimentamos en los nuevos principios; vemos la expresión artística del momento.

Con Ibsen en el drama.  
Con Goncourt, Zola, Daudet en la novela.  
Con Taine y Bourget la crítica verdad...

...

Coll : ...En América toda un soplo de revolución sacude el abatido espíritu, y la juventud se levanta llena de entusiasmo. Rubén Darío, Gómez Carrillo, Julián de Casal y tantos otros dan vida a nuestra habla castellana, y hacen correr calor y luz por las venas de nuestro idioma que se moría de anemia y parecía condenado a sucumbir como un viejo decrepito y gastado.

(*Cosmópolis*. Caracas, 1º de Mayo de 1894; Grases, 1944: 21-25).

### 3.3 *La alborada* (1909-1910)

Durante los primeros tres meses del año 1909 se editó en Caracas la revista *La Alborada*, que en sólo ocho números formó lo que se ha denominado una “conciencia” de generación de gran importancia en la literatura y el teatro venezolano. Unidos por su preocupación por la situación sociopolítica del país, el “dolor de la patria”, sus integrantes tenían en esa fecha más o menos la misma edad: Rómulo Gallegos, 25 años; Julio Planchart, y Julio Rosales, 24 años; Salustio González, el último en incorporarse, y Henrique Soublette, 23 años. Este último, falleció prematuramente en Caracas en 1912, por lo que no tuvo la oportunidad del futuro para dejar mayores testimonios y reflexiones sobre esta revista.

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

El grupo comenzó por ser una simple reunión de estudiantes de la Universidad, en donde

ensayan sus primeras experiencias como escritores, “repitiendo los esquemas de todas las generaciones literarias de nuestro país: rebeldía, franqueza a veces rudas, sinceridad en los postulados, revisión de valores, ansia de afirmarse en el escenario de la creación literaria, búsqueda de nuevos horizontes, coraje en la pasión y decisión en el sacrificio que el cultivo de las letras impone” (Grases, Pedro, 2001).

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

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

En sus ocho entregas (128 páginas) se publicaron pocas referencias al teatro, pero estas son lo suficiente como para dar un marco de su pensamiento que pronto se complementaría con obras dramáticas de todos ellos. En lo concreto, se publicó la obra *Homúnculos* de Pedro E. Coll, el cuarto acto de la obra *Brand* de Henrick Ibsen, relatos de Santiago Rusiñol, y cuatro notas sobre el teatro nacional, una en la que se califica a éste como “página de desastres ... hay que hacerlo desde el principio, porque no hay nada, nada, nada, hecho en esta materia (Cosmópolis, 1909: s/p), y otra en la cual se critica la obra *Cuento de navidad* (1909) de Simón Barceló, expresando que “nuestro público no es difícil de contentar, tiene un gusto artístico grosero. Le basta a un autor, para el éxito, adular el sentimiento al espectador. Pasiones primitivas y violentas, ideas de honor, de valor, de dolor, en su más alto grado de romanticismo...” (Cosmópolis, 1909: s/p).

En 1910, Soublette anunciaba la reaparición de *La alborada*, comunicando nuevas ideas y

## EL DISCURSO DE LA VANGUARDIAS EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-1930)

destacando los grandes problemas del país, “incultura e ignorancia fuentes de todos los demás. Pauperismo – Abandono. Lujuria, Juego, Alcoholismo. Tuberculosis, Sífilis, Mortandad infantil. Y los remedios infalibles son: Cultura, Instrucción, bases del régimen salvador. Entusiasmo, Iniciativa. Economía. Moralidad, Temperancia. Higiene” (Sanoja, 1988: 184-185). No existen más noticias sobre esta nueva aparición, excepto este anuncio.

*La Alborada* fue, sin duda, un proyecto audaz e idealista de un grupo de jóvenes que pretendieron constituirse en un relevo generacional, en el espacio literario moderno, y desde ahora muy especialmente en el teatral. En su quehacer artístico queda la huella de un positivismo imperante que adhería al realismo y al naturalismo, que por lo demás brillaría hasta fines la primera mitad de la década del diez, todo lo cual despertó el interés por las grandes corrientes del pensamiento universal. Es en este período, precisamente, que surge el interés del grupo por el teatro, como bien lo expresa Jesús Sanoja (1998: 10) al comentar este aspecto:

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

El fin de *La Alborada* fue preparado por orden del propio dictador Gómez, quien no estaba dispuesto a tolerar este tipo de publicaciones, como lo relata el alborado Julio Planchart (1944: 23, nota 17):

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

### 3.4 *La Proclama* (1910).

Herederas directas de *La Alborada* fue la otra importante revista que siguió pasos similares de sus mismos directores, con fuerte énfasis teatral. El 29 de junio de 1910 circuló el primer y único número de esta revista, con artículos de los mismos alborados, todos de contenido cívico, como ya era una constante, y a la vez de corte modernista y antimodernista, con un combativo

editorial de Soublette en el cual pugna por alcanzar “la revolución de las ideas”. Este semanario no ha recibido atención alguna de la crítica y mucho menos de parte del teatro nacional, aunque su relevancia más significativa se encuentra en este propio hecho.

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

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

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

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Gallegos comentaba en su artículo “La herencia de Alonso Quijano” cuál debería ser la función de los poetas nacionales, siguiendo el ejemplo de aquel Caballero andante que se echó al mundo agitando banderas y voceando proclamas, “no son poetas solamente los que escribe en verso, sino los que viven en verso, y en verso viven todos los que combaten por generosos ideales” (Sanoja, 1998: 437).

Igualmente, el semanario hace un reconociendo de su antecesora revista, “el espectro de *La alborada*, que también siguió el ejemplo anterior cabalgando su Rocinante por el mundo, pero que “confiado en que los caballeros andantes son bien recibidos y alimentados donde quiera que llegan, salió con muy poco dinero en sus alforjas... y se murió de hambre” (Sanoja, 1998: 445).

El aspecto más significativo de este número único del semanario fue que otorgó una

## EL DISCURSO DE LA VANGUARDIAS EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-1930)

sección especial a las actividades teatrales que realizaban sus integrantes, las que se presentaron como en forma destacada bajo el título de “Para la biblioteca de la gran confederación cervantina”, y en la cual detallan su proyecto teatral en progreso:

Próximo para entrar en prensa está el volumen intitulado  
TEATRO VENEZOLANO, que contendrá:

El informe sobre el Teatro Nacional Venezolano.  
EL MOTOR: drama en tres actos de Rómulo Gallegos.  
EL PUENTE TRIUNFAL: drama en tres actos de Salustio González, y  
LA SELVA: drama en cuatro actos de Henrique Soublette (Sanoja, 1998: 440).

### 3.5 *Fantoches* (1920-1932 y 1936-1948)

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

De acuerdo con la opinión de Domingo Miliani, la vanguardia en la narrativa venezolana arrancaría alrededor de 1925, y en 1928, al estallar la oleada de protestas estudiantiles que plantearon una inconformidad general, pusieron una marca a los literatos en torno a su ideología. Muchos de ellos se agruparon en *Fantoches*, los cuales persistieron en una orientación realista social. Este grupo lo encabezó el propio Leo, caricaturista y dramaturgo, seguido de otros importantes nombres para la dramaturgia de los años treinta y cuarenta, como son Juan Pablo Sojo, cuya narrativa y dramas están impregnadas del “enigma espiritual negro”, quien se dio a conocer en 1929, y que en 1943 ganó uno de los concursos de la revista con su cuento “Hereque”; otro de estos nombres importantes para la dramaturgia lo constituyó uno de los más próximos y leales discípulos de Leo, quien fue Luis Peraza –seudónimo Pepe Pito-, que produjo y renovó el teatro costumbrista, iniciándose con cuentos. También es posible mencionar a Víctor Manuel Rivas, quien encontraría en Leo a un afectuoso impulsor de sus dramas.

Un segundo grupo de dramaturgos, que también surgió de *Fantoches* tuvo una orientación diferente al anterior, que al decir de la crítica literaria siguen la tendencia del “realismo mágico”, surgida después de 1935, incorpora a la dramaturga Mercedes Carvajal de Arocha, seudónimo de Lucila Palacios, quien se inicia en 1934 y dejará una valiosa huella en el teatro (Miliani, 1985).

Todos estos dramaturgos relacionados a las dos épocas de la revista tuvieron en ella su base fundacional, su lugar de inicio y despegue en sus respectivas filiaciones dramáticas, las cuales serán analizadas más adelante en función de su contribución al teatro venezolano contemporáneo. Esta revista divulgó, además, a muchos otros autores dramáticos, encontrándose entre ellos a Gustavo Parodi, Félix Pacheco y Leopoldo Ayala Michelena en 1924 y 1933, Pablo Domínguez en 1924 y 1925, G. Bracho en 1927, Rafael Briceño en 1929 y 1930, Arturo Úslar Pietri en 1928, Leoncio Martínez en 1928 y 1931, Rafael Calderón en 1932, Víctor Manuel Rivas y Luis Peraza en 1933.

### **3.6 *Élite* (1925- 1946).**

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

### **3.7 *Seremos* (1926).**

Grupo vanguardista que surge en Maracaibo con similares orientaciones y al mismo tiempo que los de Caracas, aunque con una mayor sensibilidad social, debido a su cercanía a los centro de producción petrolera. Entre sus miembros destaca Ramón Díaz Sánchez, que además de novelista fue un relevante dramaturgo, apareciendo sus escritos a partir de 1926. Todos estos escritores, adscritos a estas dos revistas más tarde fueron etiquetados en la vida cultural venezolana como la “generación del 28”.

### 3.8 *Válvula* (1928).

El mayor peso de la vanguardia en Venezuela surge en 1928, cuando “pertrechados de un bagaje anárquico en lecturas”, como bien lo expresa Miliani (Miliani, 1985: 112), se conforma un grupo integrado por Úslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Miguel Otero Silva y otros escritores y fundan la Revista *Válvula*. En su número inaugural, el único que circuló, se presenta su editorial-manifiesto, supuestamente escrito por Úslar Pietri, denominado “Somos”, en el cual rechazan cualquier pretensión preceptiva, y establecen que su principio sobre el arte nuevo (fragmentos):

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear.

... No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta.

Por otra parte, venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturas sin talento.

... Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple)

... El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza.

... Aspiramos a que una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso pueda decir al intelecto. A que cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujos de las pomposas escuelas difuntas. A que, en música, una sola nota encierre íntegro un estado del alma.

... Nuestra finalidad global ya está dicha: Sugerir.

... *Válvula*, es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro.

(*Válvula*, número único; enero, 1928. Fragmentos)

Úslar Pietri había comenzado a publicar sus primeros cuentos en revistas y periódicos desde 1926 y sus primeras obras de teatro *E'Utreja* (1927) y *La llave* (1928), al mismo tiempo que aparecía su primer libro, *Barrabás y otros relatos* (1928), todas imbuidas de este espíritu vanguardista.

**Nota:** Este ensayo es un fragmento del libro el autor:



LUIS CHESNEY-LAWRENCE

*Las vanguardias en el teatro latinoamericano moderno. Siglo XX. Arte en tensión entre el "yo" y el "entorno" en una sociedad abierta. España. Editorial Académica Española.*

ISBN-10: 3845497491- ISBN-13: 978-3845497495

### Referencias bibliográficas

- ALCIBÍADES, MIRLA (1989). "Presencia y permanencia de *El Cojo ilustrado*". Suplemento Cultural de Últimas Noticias, 26 de febrero, pp. 10-11.
- BERENGUER, ÁNGEL (2008). "Deseos expresados, deseos (indeseados. Sistemas y procesos para el control de las estrategias creativas del YO en la sociedad contemporánea. Teatro No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp. 15-26.
- BARRIOS, ALBA LÍA. (1997). "¿Nada antes del cuarenta y cinco?". En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Ediciones ITI-UNESCO, pp.20-141.
- BELROSE, MAURICE (1999). *La época Modernista en Venezuela (1888-1925)*. Caracas, Monte Ávila.
- BILBAO, ALICIA (1989), "El discurso amoroso en la narrativa venezolana de la modernización". Suplemento Cultural de Últimas Noticias. 26 de febrero, pp. 4-5.
- CARRERA, LIDUVINA (2001). "La estética modernista en la dramaturgia de *El Cojo Ilustrado*". *Boletín Universitario de Letras* (CIILL, UCAB) No. 6, pp.105-139.
- CHESNEY LAWRENCE, LUIS (2008). *Relectura del teatro venezolano (1900-1950). Los orígenes de la dramaturgia moderna*. Caracas. Univ. Central de Venezuela, Fondo Ed. Fac. Humanidades.
- COSMÓPOLIS. Caracas, 1º de Mayo de 1894.
- (1909). Ediciones en fechas del 28-02, s/p, y del 21-03, s/p, respectivamente.
- GRASES, PEDRO (2001). Entrevista personal en Caracas, de fecha 30 de Septiembre, 1999.

- (1944). *En el cincuentenario de Cosmópolis*. Selección de artículos doctrinales. Caracas, Ed. del Instituto Pedagógico Nacional.
- JAMESON, FREDERICK (1972). *The Prison House of Language*. USA-N.J. Princeton U.P.
- MEDINA, JOSÉ R. (1963). “Prólogo”, en: J. Rosales (1963). *Cuatro novelas cortas*, pp. ix-lxi.
- MILIANI, DOMINGO (1985). *Tríptico cultural venezolano*. Caracas. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- OSORIO T., NELSON (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- PLANCHART, JULIO (1944). “Jesús Semprúm”. *Revista Nacional de Cultura* No. 47, p. 23 (Nota No. 17).
- RODRIGUEZ, ORLANDO (1988). “1900-1945: Una herencia largamente prolongada”. *Escenario de dos mundos*. Vol. 4, pp. 234-249.
- ROJO, GRINOR (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Chile. Ed. Universidad de Valparaíso, Univ. Católica de Valparaíso.
- SALAS P, JOSÉ M (2002). ¿Escenas modernistas en el teatro? El Modernismo en la dramaturgia venezolana. Proyecto de Trabajo de Grado. Maestría en Literatura venezolana. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- SANOJA, JESÚS (1998). “Salustio y su tiempo entre las sombras”, en: CELARG (1998). *Salustio González y la generación de La Alborada*, pp. 3-24.
- SOLÓRZANO, CARLOS (1961). *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- ÚSLAR PIETRI, ARTURO (1927). “La vanguardia, fenómeno cultural”, en: Nelson Osorio (1982). *El Futurismo y la Vanguardia literaria en América Latina*. Caracas.CELARG, pp. 271-274.