

Irse De... La Paradoja del Progreso en el Teatro Moderno Venezolano

To go away from...

The Paradox of Progress In Modern Venezuelan Theater

Recibido: 13-11-07
Aceptado: 22-03-08

Leonardo Azparren Giménez

Profesor Titular
Universidad Central de Venezuela
E-mail: azparren@cantv.net

Resumen

Este artículo estudia la incidencia del pensamiento moderno surgido en el campo intelectual del positivismo y su noción de progreso, en el teatro venezolano a comienzos del s. XX. Presta atención central al conflicto que padecen los protagonistas de Salustio González Rincones, Rómulo Gallegos y Julio Planchart, al no lograr conciliar sus proyectos de vida, individuales y sociales, inspirados en un ideal de Patria, con la realidad del contexto social en el que viven. El fracaso los lleva a pensar y/o a querer irse del mundo social en el que viven, sin destinos ciertos.

Palabras clave:

Modernismo, moderno, progreso, irse de...

Abstract

This article studies the incidence of modern thinking that arose in the intellectual field of positivism and its notion of progress, in Venezuelan theatre at the beginnings of the XXth century. It centers on the conflict suffered by protagonists in the works of Salustio González Rincones, Rómulo Gallegos and Julio Planchart, who cannot reconcile their individual and social life goals, inspired by an ideal of Fatherland, with the reality of the social context in which they live. This failure leads them to think and/or wish to leave the social world they live in, without certain destinations.

Key words

Modernism, modern, progress, go away from.

La modernización del teatro venezolano ha sido reducida a la incorporación de las técnicas y teorías teatrales europeas a partir de 1945, sin considerar los cambios habidos en la dramaturgia y en sus correlaciones con los procesos modernizadores de la sociedad venezolana desde el último tercio del s. XIX; y sin considerar los cambios de mentalidad que se expresaron en los nuevos modelos discursivos y en sus enunciados. La historia de nuestro teatro ha sido simplificada, negando más de cien años de dramaturgia y asignando el monopolio de la modernidad a Alberto de Paz y Mateos (español), Jesús Gómez Obregón (mexicano) y Juana Sujo (argentina), quienes llegaron al país entre 1945 y 1949. Sin negar sus aportes y los de otros innovadores en la formación del actor a partir de las técnicas de Stanislavski, la nueva visión del espacio escénico y la concepción de la práctica teatral como un ejercicio profesional, la historia no es así de simple. Igual ocurre cuando le asignan a tal o cual dramaturgo el título de padre del teatro moderno venezolano.

Cuando se opina así está implícita alguna dosis de ignorancia de los procesos sociales de la historia nacional, de los cambios modernizadores desde mediados del s. XIX y de los conflictos derivados, como la toma de conciencia del ciudadano de su condición de agente del cambio social y el rol hegemónico de elites criollas en la formación de las instituciones liberales republicanas.

Estudios recientes sobre la cultura venezolana de finales del ochocientos (Moré, 2002; Pacheco, 2006; Straka, 2006) han arrojado luz sobre la constitución de un imaginario nacional que en la novela, por ejemplo, produjo situaciones y personajes en conflicto con su presente y su pasado individual y social, dando origen a interrogantes sobre el por qué de sus existencias y a la búsqueda de salidas individuales y sociales. Los personajes de la novela finisecular afrontan frustraciones por las contradicciones entre las coacciones de la realidad nacional y un nuevo ideal de vida. El progreso fue asumido como una categoría determinante para la realización de la vida individual y social.

Poco se ha investigado sobre cómo el teatro venezolano asumió estos problemas. Algunos afirman que nada significativo hay en él antes de 1945 ó 1958 que testimonie una correlación moderna entre las expectativas sociales del país y las respuestas simbólicas de la dramaturgia nacional. Aún hoy se leen trabajos académicos en los que, sin el menor sentido crítico, se repite que sólo a partir de 1945 el teatro venezolano tiene importancia, haciéndose eco de afirmaciones de hace 40 años más inspiradas por la pasión que por el conocimiento. Los análisis de contenido reducen la importancia de un dramatur-

go a su capacidad para reflejar la realidad, sin tomar en cuenta que antes de ser un reflejo de la realidad el teatro responde en forma simbólica las interrogantes que surgen de las correlaciones entre esa realidad y la sensibilidad social e individual afectadas por aquélla.

El hombre moderno

Tomemos por ejemplo al hombre moderno, un individuo crítico respecto a su pasado personal y colectivo, consciente de su capacidad para modificar su presente y dispuesto a proponer un futuro. Las revoluciones políticas e industriales desde finales del s. XVIII lo llevaron a proponer el cambio social, hasta en sus formas radicales revolucionarias y utópicas. Añadamos la vocación del criollo venezolano de llevar adelante, a lo largo del s. XIX, un proyecto nacional de sociedad con vocación eurocentrista y liberal, prolongación de la formación y la convicción adquiridos en siglos anteriores. Según Germán Carrera Damas (1993), la vocación eurocentrista "es consustancial a la conciencia criolla" desde la colonia. Este rasgo de la mentalidad nacional se tradujo en el s. XIX en la construcción y el fortalecimiento de un modelo teórico de sociedad y de progreso, que estimuló el accionar social con la intención de re-producirlos y/o instaurarlos en el contexto criollo. Aquí tiene cabida el afrancesamiento de Antonio Guzmán Blanco y de las elites dominantes desde finales del XIX hasta bien entrado el veinte.

Esto se expresó en dos actitudes críticas. Una ante el pasado "colonial" para adjudicarle la responsabilidad de todos los males nacionales, en contrapartida a la libertad republicana. Otra, posterior y consecuencia de la anterior, tomó conciencia de la dificultad de ser criollo y de aspirar estar en el mismo nivel del modelo construido con los patrones eurocéntricos a partir de la década de 1870, con preferencia por los franceses. Alcanzar y realizar el modelo fue un objetivo social e individual. No alcanzarlo ni realizarlo era un fracaso social e individual.

La consolidación del proyecto nacional en el último tercio del ochocientos, gracias a la vinculación creciente del país con el capitalismo internacional y la consolidación de la hegemonía de las elites criollas, dio paso a una nueva generación de ciudadanos necesitada de legitimarse en términos institucionales, políticos, jurídicos y simbólicos. No es casual que éstos sean los años del nacimiento de la literatura nacional; por lo menos de la novelística, que tiene en *Peonía* (1890) de Manuel Vicente Romero García (1865-1917) la primera novela venezolana. Esa literatura recoge la efervescencia de la movilidad social finisecular, con las expectativas socio culturales

propias de los cambios institucionales y generacionales. Las expectativas por un país acorde con las pretensiones burguesas de las elites encuentran su representación crítica en la literatura y, en general, en la producción cultural simbólica.

El modernismo y su empeño por relacionar la cultura nacional con las culturas centrales de Occidente, de invocar nuevos referentes culturales y buscar formas universales de representar la realidad nacional; la aparición de personajes guiados por su temperamento y su subjetividad, condicionados por atavismos raciales o por la herencia natural y reivindicando su individualidad, rasgos propios del naturalismo; o la descripción de la vida cotidiana y de aspectos típicos de la realidad con el lenguaje local del costumbrismo, configuraron un panorama que agudizó la mirada crítica de los autores en el ámbito del estilo frente al neoclasicismo y el romanticismo, y en el de los sistemas de creencias frente la concepción tradicional de la sociedad y de la familia.

Los protagonistas de la novela

El ciudadano y con él el intelectual quedaron cautivos en el proceso. Agentes del cambio social deseado, no pudieron escapar del modelo teórico construido con el que aspiraban construir la sociedad local. La nueva generación de escritores se convirtió en la conciencia crítica de una situación social que aspiraba superar en nombre del progreso y la civilización. Pero pronto experimentó la paradoja de querer construir y vivir en un país que, en su realidad cotidiana, contradecía y obstruía tal propósito.

Carlos, el protagonista de *Peonía*, novela escrita en primera persona, se declara desde el mismo inicio de la novela un hombre de ciencia. Su visita a Peonía, la hacienda de un tío, lo lleva a vivir en un contexto rural apegado a las tradiciones y bajo el régimen de "este bribón de Guzmán" Blanco. Rechaza los logros de la conquista española. Un cúmulo de rasgos modernos lo diferencia sustancialmente del mundo social en el que vive. Su racionalismo, su rechazo a creencias y costumbres tradicionales, a la religión y a las religiosidades populares lo hacen un extraño en su mundo, con conciencia de serlo. En la conversación que sostiene con un amigo, "compañero de colegio que, después de terminada su carrera, se había ido a Cúa a ejercer su profesión" (62), hace una declaración de principios:

¿Sabes lo que yo quiero?... Que el lote de progreso que corresponde a cada época se realice íntegra y espontáneamente. En la

obra de la naturaleza no cabe ni artificio ni violencia por parte del hombre, porque es producir efectos contrarios a aquellos que se desean; yo lucho contra esos apóstoles de la mentira y de la infamia, que bastardean las revoluciones y desacreditan los sistemas, porque ellos van de error en error hasta entregarnos a una tiranía que absorbe el derecho y esteriliza la razón, y conste, una vez por todas, que yo protesto lo mismo contra las dictaduras religiosas, literarias y filosóficas que contra las dictaduras políticas...

La cárcel, el exilio y la muerte de sus seres queridos, incluida Lucía, su amor imposible, lo postran en un pesimismo nostálgico:

El hogar está desorganizado; nuestros padres son nuestros propios enemigos; las sociedades que tienen para la virtud un calvario y una apoteosis para el vicio, deben perecer como las ciudades malditas.

Alberto Soria en *Ídolos Rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), vive la crisis del artista que estudia en París y regresa a su ciudad natal, en la que su arte no tiene cabida por ser incomprendido y porque la vida cotidiana de la ciudad, condicionada por las tradiciones y las contingencias políticas, ahoga su espíritu y sus aspiraciones artísticas y afectivas. Soria se reconoce un ser extraño en su propio país, reconoce que lo mejor es irse de ahí para reencontrarse con el modelo de sociedad en la que su condición de artista puede realizarse:

Alfonso tenía razón cuando me dijo que me fuera. Yéndome entonces, cuando él me lo dijo, me hubiera llevado quizás algo intacto, me hubiera llevado quizás casi entero el buen humor de la tierra. Alfonso tenía razón: nadie tiene derecho a sacrificar su ideal. El supremo deber de un artista es poner en salvo su ideal de belleza. Y yo nunca, nunca realizaré mi ideal en mi país. Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria. ¡Mi patria! ¡Mi país! ¿Acaso es ésta mi patria? ¿Acaso es éste mi país?

La modernidad se anidó en el alma de los intelectuales venezolanos como un proyecto contradictorio y frustrante. Un nuevo sentimiento dramático de país, mezcla de expectativas inspiradas en el progreso y de frustraciones, fue rector de un nuevo tipo de discurso

para la representación imaginaria y simbólica del conflicto. Un nuevo ciudadano sin antecedentes se expresó en personajes como Carlos y Alberto Soria, sensibles a los cambios sociales y a las contradicciones y obstáculos nacionales que les impedían alcanzar un ideal de vida, provocando grandes frustraciones. La nueva sensibilidad, matizada con los residuos del romanticismo y regida por el discernimiento, planteó nuevas interrogantes sobre su destino individual inserto en un universo social que coaccionaba y limitaba o impedía el progreso y la realización de un ideal de vida.

La nueva sensibilidad, hija del positivismo, está presente en la obra de los modernistas estimulada por las posibilidades expresivas de los discursos realista y naturalista. El nuevo sentimiento dramático de país tuvo la representación paradójica, y en casos patética y trágica, de un tipo de personaje que "al pensar en la patria no pensaba en realidad sino en la imagen que de ella se había formado durante su austera vida estudiantil imagen hermosea y engrandecida más tarde por los recuerdos y la ausencia", como le ocurre a Alberto Soria en *Ídolos rotos*.

La respuesta del teatro

En dos momentos, al comenzar la dictadura de Juan Vicente Gómez (1909) y al iniciarse el período democrático (1958), el teatro venezolano expresó ese sentimiento mediante un discurso realista. Creó personajes cuyas existencias los llevan a desear irse de..., sin certeza de a dónde pero urgidos de ir al encuentro de algo o alguien distinto a su entorno e idéntico o parecido a ellos. A diferencia del personaje modernista que postulaba un modelo social, por lo general una gran metrópolis, en el que lograba la conciliación del ideal individual con el colectivo, los personajes teatrales van más allá en su incertidumbre: no tienen o no creen en modelos aunque se los propongan; sólo desean alejarse sin tener un destino cierto; su individualismo es radical, en casos absoluto, frente a una realidad injusta y alienante. La dramaturgia que surge entre 1909 y 1915 tiene como contexto las coacciones de las dictaduras de Cipriano Castro (1899-1908) y de Juan Vicente Gómez (1909-1935). En la dramaturgia posterior a 1958, esencialmente democrática y producto del modelo social democracia/petróleo (Azparrén 1994), son las contradicciones de una sociedad abierta y liberal, cuya creencia en el desarrollo y el progreso está en la base de su visión crítica.

A comienzos del s. XX el país se debatía entre la modernidad significada por el progreso, el conocimiento científico y la libertad, con las implicaciones de concien-

cia histórica respecto a las tradiciones, al pasado y al cambio social, y las imposiciones de un nuevo régimen militar y dictatorial. En 1909 el país había superado el caudillismo y la inestabilidad política del s. XIX gracias a la férrea dictadura de Castro con Gómez. Fue un régimen que, al alcanzar la paz en 1903, comprendió la importancia de unificar el ejército como soporte disuasorio. Por esto, Manuel Caballero (1998) afirma que desde 1910 Gómez y su régimen tuvieron claro que el ejército era la base del gobierno y del Estado con dominio sobre el conjunto de la nación. En el campo ideológico, el positivismo contribuyó a legitimar el régimen con la doctrina del gendarme necesario que justificó al caudillo devenido en dictador, formulada por Laureano Vallenilla Lanz en su obra *Cesarismo democrático* (1919). Pero, a su vez, el mismo positivismo había sido determinante en la ruptura de la elites intelectuales con las creencias tradicionales.

En 1909 inician su producción dramática Salustio González Rincones (1886-1933), Rómulo Gallegos (1884-1969) y Julio Planchart (1885-1948). La situación básica de enunciación de sus obras es el desencuentro de sus protagonistas con su entorno familiar y social, por postular un ideal de patria y de cambio individual y social que se estrella contra una realidad determinada por las coacciones de las tradiciones sociales y familiares y del poder. Esta situación los lleva a querer irse de... sin destino cierto aunque las causas son concretas. Comprenden lúcidamente los tiempos que viven y lo que significan las tradiciones familiares y religiosas de las que quieren desprenderse; son partidarios del progreso y de la ciencia, por lo que ejercitan la crítica racional propia de lo que son: médicos, científicos, maestros... Jóvenes como sus autores, se sienten con el derecho de ocupar un espacio social nuevo, de ser agentes sociales para cambiar una cotidianidad anclada en el pasado. Son intelectualmente superiores a su entorno. Su lucidez les hace comprender el drama que viven y sentir la incompreensión que padecen, La marginación o autoexclusión que los afecta va de la mano con la impotencia material para realizar su ideal de vida. Son jóvenes enamorados de su patria, a la que ven con amargura porque no le ven salidas.

El conflicto de las relaciones del personaje con el país, situación crítica en los años en los que escriben, permite construir un discurso dramático crítico, escéptico y tendencialmente pesimista, que conduce a un callejón sin salida en el que el personaje se siente urgido de irse de... El protagonista del drama vive la experiencia de ser un extraño en su entorno, agravada por el hiato entre sus enunciados y la contundencia de la realidad. ¿Huye y no enfrenta el compromiso? Es un extrañamiento por la incapacidad

y/o imposibilidad de correlacionarse en armonía con su medio social, requisito sin el cual no podrá construir un futuro pensado en función del proyecto personal de vida ligado con el progreso y el cambio social. Lo implicado es un destino más allá de la democracia social y política, es el destino de una subjetividad radical en su individualidad. De ahí la mirada sobre el país, de la que resulta el deseo o la necesidad o la opción última de irse de...

Rómulo Gallegos y Salustio González Rincones comparten el mismo universo dramático. Las situaciones básicas de enunciación que construyen para sus personajes son similares en varios aspectos. Los desenlaces coinciden en el mismo estado de ánimo y en la postulación del irse de... como única alternativa. A ellos se suma Julio Planchart con una parábola sobre el asalto al poder y su ejercicio despótico que no deja salidas, salvo pensar en irse de... Los tres rompen con la tradición discursiva del teatro venezolano del ochocientos, cuyas obras residuales aún recibían el reconocimiento de la cultura oficial. Construyen situaciones básicas de enunciación sustentadas en un triángulo de relaciones y de tensiones, cuyos ángulos son las creencias tradicionales, la familia y el poder que comprometen las esferas públicas y privadas del personaje en tanto sujeto histórico y agente social.

El sentido del triángulo en el que los tres autores asientan sus discursos tiene un fuerte enraizamiento en el contexto del país. En primer lugar, el socio-cultural del protagonista, que se remonta a las tradiciones del siglo fenecido, es representado por los personajes que le rodean y constituye el panorama social e histórico que explica las interrelaciones de su dimensión pública. El peso y la importancia de la familia, en especial la figura de la madre, es el segundo ángulo que ancla al personaje y le plantea grandes debates en su dimensión privada. En tercer lugar el poder, representado por las figuras de un militar y de un presidente, actúa como instancia opresora inapelable.

Este realismo para ver y valorar el entorno privado y público lo encontramos de nuevo a partir de 1958, pero con una situación básica de enunciación distinta. La visión crítica del país no está acompañada de un amor por la patria posible analogado en la imaginación con un modelo; ni por algún tipo de nostalgia por el país que dejó de ser gracias a los grandes cambios que produjeron la democracia y el petróleo. El personaje de este nuevo teatro carece de fervor y tiende a ser un escéptico metódico, cuando no radical. Asume su marginalidad y construye un universo con su sistema de normas y valores propios. Se aferra a su individualidad para despojarse, poco a poco, de sus correlaciones con

el mundo social real desencantado de su intento retórico de explicar el mundo.

Los personajes y sus paradojas

Marcelo Campos y Roberto Olmedo, personajes de González Rincones en *Las sombras* (1909) y *El puente triunfal* (1910), y Guillermo Orosía y Valentín, los de Gallegos en *El motor* (1910) y *El milagro del año* (1915), simbolizan la ilusión de una alborada al inicio del nuevo siglo. Encarnan el espíritu que inspiró la primera editorial de *La Alborada*, la revista creada por estos autores en enero de 1909:

Ahora que nos toca hablar, no os cerréis los oídos porque nos veremos en el caso de rompéroslos; no os ocultéis debajo de la tierra, porque os sacaremos y os alzaremos hasta la picota, gritando a los cuatro vientos nuestra acusación. Será la última oportunidad que se os presente de estar por encima de nosotros.

La revista vio frustrada su existencia en el octavo número, en marzo del mismo año, víctima de las coacciones de la dictadura gomecista. Por su lado, los personajes, cuyo niveles intelectuales y profesionales los llevan a increpar al mundo desde una perspectiva superior a la de los que los rodean, ven frustrado su ideal de vida. Entonces por decisión propia, optan por marginarse sin ceder en sus principios ante las coacciones sociales.

Marcelo Campos es un estudiante de medicina que, sin graduarse, alcanza un alto nivel científico al descubrir una vacuna contra la peste que azota la ciudad; pero los intereses mezquinos del poder presidencial posponen su aplicación. Su indeclinable compromiso social y ético con su profesión y la desazón de sus afectos, en primer lugar por su madre muerta, lo llevan al suicidio. Menospreciado por ser mestizo y envidiado por doctores mediocres allegados al poder, está dispuesto a luchar solo en medio de las sombras que le rodean, la del peso de una patria desdichada, la de su madre muerta y pobremente sepultada y la del poder que se impone sin apelación. Por su parte, Roberto Olmedo es un científico que prepara el discurso de su incorporación a la academia, pero no termina de escribirlo agobiado por la cotidianidad familiar personificada en la figura de su madre. Incapaz de romper los lazos que lo atan al mundo familiar, su estado depresivo se acentúa por su "ineficacia" intelectual, contrastada con los resultados prácticos de Andrés,

quien construye un puente para pasar rápido y seguro al otro lado del río.

Guillermo Orosía es maestro de escuela y poeta, empeñado en construir un avión. Vive en El Pejugal, un pueblo en el que "las campanas de la iglesia han estado a la intemperie de la plaza, colgadas de unos palos y la calle no es sino una carretera". Después de un primer fracaso que lo hace caminar cojo, fracasa en un nuevo intento por hacerlo volar en ocasión de la visita del presidente de la república, a pesar de haberle colocado un motor. Su toma de conciencia de su fracaso se traduce en un realismo pesimista: "defiendo inútilmente un ideal que, por extemporáneo, resulta ridículo". Valentín es un pescador que quiere comprar un barco perlero para irse y alcanzar un mejor status profesional y económico, superior al de Remanso, el pueblo de pescadores donde vive. Para poder comprarlo provoca un naufragio y mata a otro pescador para quedarse con el dinero de la venta de la pesca. Al final, cual Fuenteovejuna, el pueblo lo ajusticia el día de la virgen patrona a quien le han pedido el milagro del año.

Estos cuatro personajes viven en ambientes culturalmente precarios. Anclados a su pesar en creencias y costumbres tradicionales, religiosas y populares, y con el poder político y militar como un telón de fondo que impone su autoridad, cada uno es un alegato contra la crisis estructural que vivía un país, cuyas elites intelectuales apostaban por el futuro y el progreso. Pero poco dispuesto a aceptar cambios que signifiquen rupturas con el pasado y aperturas a las incertidumbres del progreso, o del cambio que cada uno invoca como ideal de vida, el universo social resulta un obstáculo insalvable. Además, los cuatro tienen una buena dosis de incapacidad para correlacionarse con el entorno, al que perciben enemigo. Por sus niveles intelectuales y sus ideales de vida son profundamente individualistas. Por eso concentran en su Yo el eje y núcleo de la existencia, a partir del cual construyen y valoran sus relaciones sociales. Conscientes de su incapacidad para ser aceptados y realizar su ideal de vida, optan por soluciones radicales, el suicidio o el crimen, y todos consideran irse de... sin lograrlo.

Marcelo Campos, Roberto Olmedo y Guillermo Orosía tienen contrapesos que aceleran sus crisis, sus amigos, personajes que en primera instancia parecen ser ayudantes, aunque son oponentes pasivos involuntarios. El personaje amigo trae la referencia del mundo exterior, del que ha regresado transitoriamente, donde es posible realizar el ideal. Tiene la experiencia del progreso y ha conocido un modelo de vida social realizado y sin las limitaciones locales que padece el protagonista; por eso tiene un sentido pragmático y eficaz de la vida y del progreso.

Ese referente es el París de Diocleciano Peñafiel, en el adquirió una visión cosmopolita que Campos no tiene, gracias a la cual se desapegó de la cotidianidad social que afecta al protagonista. Es el puente que construye Andrés Coderno, novio de la hermana de Roberto Olmedo, cuya construcción es prueba irrefutable del accionar social efectivo, que supone un progreso material más allá de las creencias tradicionales representadas por la madre de Roberto y Clemencia. Es la oferta de una beca que Lorenzo Aldana le hace a Guillermo Orosía para que se vaya a Caracas donde podrá perfeccionar sus estudios y ser una nueva esperanza nacional. Valentín comete un yerro trágico cuando apela al crimen para hacer realidad su aspiración de tener un barco perlero para irse de... Él es su propio oponente que destruye su proyecto.

En los tres primeros la madre encarna el peso de las creencias tradicionales, ancla casi castradora. Campos no quiere irse y dejar abandonada su tumba. Cuando Peñafiel lo invita a ir a Europa, es decir a irse de..., no ve el modelo como lo soñaban los personajes modernistas: "No, no puedo. Tengo que morir tranquilo, porque ya eché un puente sobre las sombras... tengo que poner una lápida a mi madre. ¿Le negarán la mía?" Roberto Olmedo, presionado por las tradiciones sociales y religiosas de su madre, vive abrumado en un transcurrir cotidiano que hace fútil su vida intelectual coronada con la incorporación a la Academia:

Una vez quise irme, pero mamá lloró tanto que no me atreví a partir y acabé de ahogar mi porvenir para siempre, con esas lágrimas... con mi desesperación solo, esperando que la cadena se rompa. ¡He quedado, criminalmente (*casi sollozando*) esperando que mamá... muera!

Guillermo Orosía, por su parte, enfrenta el realismo de su madre, quien en el mundo estrecho de El Pejugal, critica el desvarío de su hijo de querer construir una máquina que vuele:

Eso que va a hacer ese niño es una temeridad que hasta ofende a Dios. Como me decía el padre ayer, porque Él que no le ha dado alas a la gente es porque no le conviene tenerlas.

No encontrar mayor resonancia en el entorno y la propia incapacidad para seguir adelante, llevan a los personajes a una postración y a un pesimismo existenciales. Se sienten olvidados por quienes los rodean por ser superiores a la medianía de los otros. Guillermo lo resume así:

Tendría que renunciar a mí mismo, que por ser como soy todos me odian en este pueblo. En riesgo mayor me he visto por esta inocente flor que uso en el ojal; no me la pueden tolerar, como tampoco que me vista de lana y gaste perfume, porque tienen la idea de que el hombre debe oler a chivo, a tabaco de mascar y aguardiente.

El poder, inapelable y contundente, impone normas y coacciona. Campos no podrá llevar adelante su campaña de vacunación porque el presidente no quiere que haya pánico antes de una gran fiesta que tiene programada. Su rebeldía ante los intereses fatuos del poder le costará su cargo de director del laboratorio donde produjo la vacuna. La distancia con que su amigo Peñafiel observa la situación apurará su decisión de suicidarse. Solo y acorralado se refugia en sí mismo:

¡Cómo la patria está llena de sombras! Todas me persiguen... todas me hostilizan... ¡La sombra de mi madre, está aquí (*se toca el rostro*) tan diáfana, que a veces creo que no existe! (*Admirado*) ¡Qué gran sombra es la Patria... ¿Luchas por ella? No... nunca... que se hunda más entre las tinieblas (*Se aproxima hacia la ventana abierta. Afuera se ve el monte azul y el paisaje nublado*). ¡Sí... así estás bien: nublada entre las sombras! ¡Desaparece, Patria... te odio! ¡Cuánto te odio! (*Admirado*). ¡Oh, cómo surge la luz! (*Aclara el sol súbitamente*) ¡Vuelve a surgir nuevamente el azul! PATRIA: tú no tienes la culpa, son tus hombres que te llenan de sombras...

Roberto Olmedo es consumido por la cotidianidad casi chejoviana de su mundo familiar, mientras se prepara para incorporarse a la Academia. El poder de la figura de la madre lo anula. Su hermana podrá irse cuando se case con Andrés, el constructor del puente, obra concreta de progreso que les permitirá pasar al otro lado. Roberto al final no cree en lo que significa ser académico:

Ya no puedo salir proclamando habilidades que no sean las de química. Ya no puedo dejar que me veas dibujando. Estaría loco de atar. ¡Mi gesto oficial es con una probeta en la mano, no con un pincel! ¿Comprendes? Si me hubiera ido, como tú, esas aptitudes estarían hoy viviendo. ¡Pero me quedé, explo-

rando sólo la química y tengo que ser químico! Mis otras aptitudes muertas.

Guillermo Orosía reconoce que el error es querer tener alas. No sólo por la pretensión de querer inventar/construir un avión, aunque Mr. Gilbey le informa que ya existen con motor en otras partes del mundo. Su falta de cálculo es querer ser y estar por encima de los suyos, en el vestir y en la visión del mundo que imparte como maestro de escuela. Ambas cosas lo colocan en un aislamiento social y existencial irreparable, que le cuesta su trabajo de maestro y la vergüenza del fracaso de su avión con motor, que se precipita a tierra ante el presidente cuando se rompen las alas. Ni siquiera es capaz de escribir un discurso, como se lo pide su amigo Aldana, para leerlo ante el presidente. "Qué mal dotados están ustedes para vivir aquí" es la frase con la que Aldana cierra la obra.

Valentín el pescador comparte con su hermano Juan, sacerdote, el conflicto de la obra. Uno por querer mantener en secreto su crimen para irse y comprar el barco perlero; el otro porque en secreto de confesión de un pescador moribundo supo que su hermano es un asesino. En un ambiente de creencias religiosas y populares sincréticas, el padre Juan es una conciencia trágica contrapuesta a la amoralidad de Valentín su hermano, decidido a irse por su disgusto con sus coterráneos, deseo que aspira compartir con Antonia:

Que en Remansos nadie me quiere porque ando solo y no me gusta gastá mi plata con naide... A naide le hago falta, bien me puede tragá la mar cuando le de su gana. ¡Maldita suerte la de uno! (*Pausa*). Por eso tengo determinado irme de Remansos... Y como será luego, pues he querido hablé contigo para hacete una pregunta... Y la pregunta es... que ¿si a ti no se te ha ocurrido irte de Remansos?

El colofón: una "Comedia vil e Irrepresentable"

En las cartas que intercambiaron entre sí después de desaparecida *La Alborada* y habiendo cada uno tomado un camino distinto, los tres autores dan rienda suelta en su sentimiento dramático de país, amargo y doloroso. Quisieran deshacerse de la Patria pero, al mismo tiempo, la sienten tan suya que saben que no pueden –no deben– desprenderse de ese sentido de pertenencia. En el cruce de cartas con Salustio, quien se fue a Europa en 1910 para regresar muerto en 1933, Gallegos y Plan-

chart dejan constancia del desasosiego, sin ocultar que también hubiese sido mejor para ellos irse de...

El 6 de febrero de 1911, Planchart le confiesa a su amigo, desde una Caracas "polvorienta y húmeda", que se encuentra "perdido de virtudes teologales, es decir, que no tengo fe ni esperanza y por consiguiente sin caridad de ninguna especie para con mis semejantes". Faltaban dos años para que comenzara a escribir *La república de Caín* que concluyera dos años más tarde y publicara en 1936, después de la muerte de Juan Vicente Gómez y superado el largo período dictatorial comenzado en 1899. La circunstancia de que Planchart concluyera su "comedia vil e irrepresentable" en 1915 nos sirve para considerarla, al representar con un lenguaje universal la paradoja del progreso nacional, el colofón del primer discurso moderno venezolano.

La república de Caín es la representación de una saga villana, de una bribonada. Sin relación con los tipos de situaciones, conflictos y personajes del realismo social y psicológico, innovación discursiva en el teatro venezolano de la época, Planchart va más allá. Representa la saga de dos bribones –Caín y Esaú, los personajes bíblicos– que, en comandita, asaltan el poder de un país –las Islas Mermadas– con el fin de usufructuarlo sin el menor escrúpulo. Para representar esta historia Planchart emplea recursos dramáticos entonces desconocidos y a contrapelo del gusto institucional. El tipo personaje que provoca la mimesis es reemplazado por personajes genéricos (El Indio, El enfermo, El Cínico, El Poeta, El Arriero, El Joven, El alpargatero, Macha la verdulera, La Voz de la Conciencia, El Ojo de la Conciencia) o por otros identificados como Ananías, Ortiaz, Estamión, Callok Caifás, Hallack y Pericles entre otros. Son roles con tareas escénicas arquetípicas y funcionales, cuya significación modela la estructura teatral y social de la obra.

Esta galería de personajes provoca el primer extrañamiento teatral, porque son sujetos discursivos de una metáfora cuya diégesis presenta un país expoliado con la complicidad de buena parte de sus ciudadanos. Lo que sucede en las Islas Mermadas resume la historia y el presente nacionales, metaforizados y distanciados por un estilo discursivo ajeno a la teatralidad espacial y temporal del conflicto realista, y que incita en el espectador pensar políticamente lo que ocurre en escena.

Después que Caín es electo Magistrado de Las Islas Mermadas como resultado de la manipulación de unas elecciones, comienza su desempeño inescrupuloso en el disfrute del poder absoluto y la vejación de los ciudadanos, por propia voluntad si se trata de quienes se pliegan al poder y lo halagan o por imposibilidad de es-

capar de él. Es el contexto en el que Pericles, en gran medida la voz del autor, observa, medita y critica sin resultados prácticos. A su lado, El Cínico es un realista contumaz que no idealiza la situación ni sus aspiraciones: "El bolo alimenticio es un obstáculo / que tiene que saltar el ideal". Por eso no se hace falsas expectativas con el recién inaugurado gobierno de Caín: "Yo le apuesto dos tragos a cualquiera, / que la gran libertad de que gozamos / no alcanzará en su curso a treinta días."

Es él quien presenta a Pericles para contrastarlo con los otros aspirantes a Magistrado. La descripción que hace de él lo coloca en oposición directa a Caín y Esaú, tensión que constituye la línea ideológica central de la obra:

"Su físico armoniza con su esencia moral. / De dolores de patria Pericles sufre el mal. / Ella es casi un cadáver que ya tiene gusano. / (...) / Todos vivimos como si fuéramos felices; / ni siquiera llevamos las manos a las narices / para hurtar un instante la hediondez consiguiente. / Sólo Pericles sabe; sólo Pericles siente / los dolores de la Patria.../".

Para concluir el planteamiento del problema, El Cínico comenta: "Que nombran al bandido es seguro. / El es el jefe nato de este pueblo".

Planchart propuso una nueva teatralidad para la que no imaginó su representación por la represión de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Y va más allá, sin saberlo, cuando construye la metáfora de Caín y Esaú gobernando las Islas Mermadas, pues se colocó en una vanguardia teatral cuya propuesta innovadora trascendía el teatro de la época no sólo en Venezuela. Las situaciones y los diálogos narrativos en verso, los recursos premeditadamente esquemáticos para enfatizar la crítica política y la didáctica y la ausencia de sentimientos y conflictos psicológicos colocan a este autor en un lugar aislado como creador y precursor de recursos textuales y escénicos de inspiración épica.

Por otra parte, *La república de Caín* representa una visión de país íntimamente emparentada con la de Gallegos y González Rincones. El discurso que enuncia la realidad nacional es crudo y colinda con una visión negativa y pesimista. No podía ser de otra manera en los años cuando toda esperanza se perdía por el cerrojo que imponía el dictador Juan Vicente Gómez:

EL JOVEN: ¿Se portará Yacú como Caín?

PERICLES: Eso no lo dudéis un solo instante, / pues Caín y Yacú son uno mismo. / Cien años hace ya que está viviendo / esta tierra en un

círculo vicioso. / La anarquía al Caudillo da ocasiones. / Y de nuevo el Caudillo la motiva / por su infame gobierno.

EL CÍNICO: De un pueblo inculto, desolado y pobre, / el caudillo es producto natural. / Su infancia alimentaron / los jaguares del bosque.

Después de las tropelías que cometen Caín y Esaú desde el poder y de la mascarada de la revolución de Yacú, quien derrota y ejecuta a Caín sólo para transustanciarse en él, Planchart cierra la obra con un dilema. Pericles, decepcionado del panorama de su país, opta por irse de...:

Me destierro yo mismo de mi pueblo. / Mi esperanza, mi anhelo, fue encontrar / una manera de poner en práctica / aquello que creyera conveniente / para su beneficio. / No he tenido ocasión, y la he buscado. / Voime muy lejos a morir tranquilo.

El Joven, tipo de personaje frecuente en los tres dramaturgos, ve la situación de manera menos pesimista, con un escepticismo metódico:

Forraos de estoicismo y de esperanza. / Los dioses, con ser dioses, no lograron / inmortalles vivir. / Caín no es inmortal. / Yo abrigo la esperanza de gozarme / con su muerte y su entierro.

En el "Prefacio" a la edición de 1936, la única hasta hoy, cuenta Planchart que dio a leer su obra a un amigo, quien le dijo que en ella sólo mostraba "el lado innooble de este pueblo, y en ella todo es duro". Reconoce el amigo que la de ellos era "efectiva república de Caín", pero le pide que muestre algo de la nobleza de su pueblo. Concluye Planchart su prefacio diciendo que cuando intento complacer al amigo, "Edipo me mostró las cuencas vacías y sanguinolentas y mi emoción de belleza se trocó en horror".

Si la modernidad y el hombre moderno son en sí contradictorios o, mejor, dialécticos por tener conciencia histórica del cambio social y, en consecuencia, ser incrédulos sobre la permanencia de ese cambio, sin duda Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones y julio Planchart encarnan y representan un momento axial y un primer cambio profundo en la dramaturgia venezolana. Percibieron y representaron la conciencia lúcida de la

época con un discurso sin antecedentes nacionales, salvo lo que leemos en la novela modernista. Una primera gran frustración y un primer gran fracaso social e individual resumen estas obras. También la primera renovación moderna del discurso teatral, desde la estructura dramática hasta las exigencias de la interpretación escénica, frustrada por la ominosa dictadura gomecista.

Las obras analizadas ponen en crisis valores trascendentes y, en la misma medida, propiamente históricos, tal el de la libertad de conciencia y de participación en la construcción de una nueva sociedad. Este primer momento de modernidad teatral es testimonio de una de las paradojas nacionales venezolanas, la pretensión de realizar un progreso sostenido y sustentable.

A lo largo del s. XX encontraremos voces y reflexiones sobre esa paradoja, sobre el desasosiego que las andanzas nacionales causan en las elites intelectuales. Una de esas voces es la de Luís Castro Leiva (1996: 243):

El colapso de nuestras ideas de república y moralidad, en suma, la degeneración de nuestro sistema de creencias políticas, reclaman que nuestra capacidad para pensar la Libertad dentro de la Libertad sea ejercida de manera responsable. Estamos al término de un desenlace de nuestra historia contemporánea. Un final que ha puesto en duda buena parte de nuestro pasado, que exige apelar al valor crítico de nuestra conciencia nacional para saber si sabremos o podremos imaginar, razonar o construir otros tipos de futuro.

En 1961, medio siglo después de la experiencia de Gallegos, González y Planchart, y en los albores del período democrático y civilista más importante de la historia de Venezuela, otro personaje pensó y sintió el país con sus competencias e incompetencias. Betsy, la protagonista de *El quinto infierno*, de Isaac Chocrón (1968), retoma el sentimiento dramático de país de aquellos dramaturgos del comienzo del siglo:

Supuse que aquí estaría interesado en cómo un pueblo, teniendo a su alcance cuanta fortuna es necesaria para formarse, puede por simple negligencia, deformarse. Quise dar cuenta, no de la fortuna, fácil de suponer, sino de la negligencia, de la aprensión ridícula, de la complacencia blanda, ¡de la punzante y extensa irresponsabilidad!

Bibliografía

- Azparren Giménez, Leonardo. (1994). **La máscara y la realidad**. Fundarte, Caracas.
- Caballero, Manuel. (1998). **Las crisis de la Venezuela contemporánea**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- Carrera Damas, Germán. (1993). **De la dificultad de ser criollo**. Grijalbo, Caracas.
- Castro Leiva, Luís. (1996). **Insinuaciones deshonestas. Ensayos de historia intelectual**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- Chocrón, Isaac. (1968). **Teatro (El quinto infierno, 1961; Amoroso, 1961; Animales feroces, 1963)**. Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Moré, Belford. (2002). **Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)**. Fondo Editorial La Nave va, Caracas.
- Gallegos, Rómulo. (1959). **Obras selectas (incluyen El motor y El milagro del año)**. Ediciones Edime, Madrid-Caracas.
- González Rincones, Salustio. (1998). **Salustio González y la generación de "La Alborada" (incluye Las sombras y El puente triunfal)**. Estudio preliminar de Jesús Sanoja Hernández. Celarg, Caracas.
- Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luís; González Stephan, Beatriz (compiladores) (2006). **Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana**. Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, Caracas.
- Planchart, Julio. (1936). **La república de Caín**. Caracas: Editorial Elite.
- Straka, Tomás. (compilador) (2006). **La tradición de lo moderno. Venezuela en diez enfoques**. Fundación para la cultura urbana, Caracas.