

La República de Caín: La dramaturgia solitaria de Julio Planchart

Leonardo Azparren Giménez

Ajuste Preliminar

La dramaturgia venezolana de las tres primeras décadas de este siglo siempre ha sido considerada una dramaturgia del sainete y del criollismo, con algunas variables naturalistas, y sólo a finales de los años cuarenta habría sufrido los primeros cambios hacia un lenguaje universal. Esta generalización la ha reducido, incluso, ha hecho creer que esa dramaturgia es una escritura constreñida y condicionada por la marginalidad que padeció el país por obra del gomecismo (1908-1935), por lo que fue incapaz de superar los modelos heredados y copiados de los centros teatrales hegemónicos, en particular España. En consecuencia, ha resultado irrefutable la percepción según la cual el teatro venezolano carece de importancia, al compararlo con el de los centros teatrales hegemónicos tradicionales del continente.

El recuerdo y el gusto permanentes por Rafael Guinand (1881-1957); *El rompimiento*, 1930; *Yo también soy candidato*, (1939) y Leoncio Martínez (1888-1941); *Salto atrás*, (1925), cuyos sainetes mantuvieron una sólida sintonía con el espectador popular, que se vio expresado en ellos, sin duda han consolidado el criterio. Se suma la circunstancia frecuente de la existencia de dramaturgos sin escena, que desaparecieron en el anonimato con la época, porque carecieron de vínculos con los centros teatrales importantes, o porque sus temáticas y escrituras, por una u otra razón, son marginales respecto a los criterios hegemónicos que prevalecían; o porque produjeron, como es el caso de Julio Planchart, obras que rompieron con los estereotipos del gusto artístico y político de su época, y abrieron alternativas al lenguaje teatral más allá de las condiciones prácticas de la producción escénica vigente.

Julio Planchart (1885-1948) pertenece a la generación de Rómulo Gallegos (1884-1969), Julio Rosales (1884-1970) y Salustio González Rincones (1886-1933), con quienes fundó el grupo y la revista *Alborada* (1909). Fue miembro del importante Círculo de Bellas Artes (1912) y en 1941 se incorporó a la

Academia Nacional de la Historia. Es, además un renovador y un revolucionario desconocido de la escritura dramática venezolana. Ocurre con él, *mutatis mutandi*, lo sucedido con Hrotsvitha de Gandersshim (c. 950- c. 1025) en la Edad Media. Si las obras de la monja benedictina permanecieron ocultas e ignoradas hasta el Renacimiento, por lo que no influyeron el teatro medieval, Planchart debió esperar hasta 1936 para publicar *La República de Caín*,¹ escrita entre 1913 y 1915 y nunca representada hasta hoy; de tal manera, que no pudo influir ni en la evolución de la dramaturgia ni en la puesta en escena de su época. Esta pieza es importante, no sólo por su contenido político contestatario, sin antecedentes salvo la visión político-romántica de Eloy Escobar (*Nicolás Rienzi*, 1862), sino primordialmente por la técnica empleada, en la que la estructuración de la acción, la concepción de personajes-máscaras y la profusión de imágenes escénicas iconoclastas, cargadas de humor ácido y sarcástico hacen de Julio Planchart el primer dramaturgo venezolano contemporáneo.

Este autor concibió un teatro que no pudo representar; quizás, incluso, no se percató de los alcances de su proposición estética. La situación política impedía todo tipo de transgresión y la escena venezolana carecía de un lenguaje para una imaginería dramática como la suya. En el primer caso, por tratarse de una obra que denunciaba las tiranías de Cipriano Castro (1900-1908) y Juan Vicente Gómez (desde 1908); en el otro, por ser un texto contrario a los patrones del realismo, del criollismo y de los modelos aceptados y en uso por el gusto teatral de la época. Calificó su obra "comedia vil e irrepresentable." Sus acotaciones, que constituyen un modelo didascálico renovador, las destinó al lector y no al espectador; son cruciales, sin embargo, para el lenguaje no-verbal del texto y para cualquier representación.

Este trabajo intenta sacarlo del olvido, porque abrió una puerta importante en la dramaturgia venezolana, sin tener la posibilidad de traspasarla, *La República de Caín* es un texto dramático que exigía una representación inexistente en el país en su época.²

El Tipo de Obra

El tema es muy sencillo, incluso con una forma exterior ingenua. En el Prólogo, Caín en su huida después de matar a su hermano Abel, y acompañado de El Ojo y La Voz de la Conciencia, encuentra a Esaú en un estercolero, donde éste disfruta el plato de lentejas que cambió con Jacob. De una u otra forma, son dos renegados; Caín en particular, quien se autodenomina nieto de la nada (24). Una vez reconocidos, deciden unirse para tomar el poder en el primer país que encuentren y disfrutarlo sin inhibiciones. Las cinco jornadas representan la historia del asalto y usufructo del poder en las Islas Mermadas, con la

participación de sus habitantes, personajes cuyos roles actanciales, individuales y en conjunto, conforman un cuadro grotesco y crítico de comportamientos sociales extrapolados en la parábola de las Islas Mermadas.

Planchart creó una parábola³ teatral libre de inmediatismos miméticos, y sólo dependiente de la lógica de la narración artística, correspondiendo al espectador reconstruir un *gestus* social—actitud social general—histórico identificable. Con seguridad fue su saluda elusiva, ante la imposibilidad de representar directamente el entorno social, que lo motivaba y en el que se enraiza. Es decir, aprovechó la autonomía artística del teatro para crear realidades escénicas, y contó una historia con pertinencia imperativa en su espectador. Pero el destinatario nunca recibió el mensaje.

Según sus propias palabras en la Advertencia al Lector, la obra durmió "un sueño temeroso de más de veinte años." En el Prefacio, ante la impotencia para "hallar un episodio que introdujese un oasis en un desierto vil," acepta que notó a su comedia "vil por la vileza misma de los pensamientos de sus personajes"; y sentencia que su obra está "informada de un sentimiento de ira y reacción."

Caín y Esaú son creaciones arbitrarias, en tanto roles actanciales a propósito de la intención parabólica. Como bases de la parábola, no refieren a los personajes bíblicos; sus nombres son sólo puntos de partida para indicar comportamientos merecedores de condena. Planchart logra contigüidad entre su historia y la realidad, gracias a las referencias universales de ambos nombres. En su rol actancial, son una forma estética sarcástica e hiriente que indica, de manera inmediata pero contundente, el objeto de la crítica política. Cuando el texto representa el sistema completo de relaciones entre todos los personajes, cada uno una máscara-actitud con notaciones implícitas, se materializa un universo teatral en el que la ausencia de mimesis realista entre la parodia de la parábola y la realidad libera al texto, se consolida una teatralidad que re-crea la idea política y se valida la autonomía artística del universo escénico.

La acción es el recorrido de una usurpación del poder en un tiempo y un lugar imaginarios, los de la vida social de las Islas Mermadas. Planchart dividió su obra en jornadas, no en escenas o actos, con las que reafirma el carácter narrativo de la historia y enfatiza las nociones de evento, espacio y tiempo abiertos. En esa realidad, sus personajes son máscaras (*gestus* = actitudes globales); son roles generales paradigmáticos sin conformaciones psicológicos. Están identificados con nombres tales como Callock Caifás, Hallack Ananías, Ortiaz, y con otros genéricos como Maacha la Verdulera, el Poeta, El Arriero, el Cínico, o Pericles. Ambos tipos de nombres, con sus connotaciones generales y anacrónicas, sustentan y consolidan la parábola histórica, premeditadamente concebida extraña. El espectador, en consecuencia, debe coproducir el significado de la obra, con sus sistema ideológico imaginario.

La Acción

La acción está dispuesta de la siguiente manera:

Prólogo:

Encuentro de Caín y Essaú en un corral con estiércol y porquerías.
Alianza alrededor del plato de lentejas.

Primera Jornada:

"Caín y Esaú van de aventuras," señala la didascalía. En un lugar decrepito, inhóspito, procaz, ante El Indio y El Enfermo, ponen en práctica su moral sus ambiciones de poder. Definen sus futuras relaciones con el país.

Segunda Jornada:

Plaza de las Islas Mermadas. Escena de masas con los personajes del contorno social. Degradación ambiental. Caín es electo Jefe Civil, a pesar del discurso de Pericles sobre la libertad y el progreso. Algunos personajes interrumpen la acción para glosaría, creándole referencias narrativas e históricas a la escena.

Tercer Jornada:

Salón de la Casa de Gobierno. Es la casa del poder, ejercido por Caín con Esaú en forma libérrima, para enriquecerse. Rechazo del arte y de la cultura cuando no son sumisos. Concentración del poder político y control de la producción y del comercio. Caín y Esaú están rodeados de cortesanos aduladores.

Cuarta Jornada:

Institucionalización del régimen. Pericles denuncia el terror y la vida en las cárceles. La deuda pública en un negocio. La Asamblea Popular, presidida por el Arriero, confiere a Caín el título de "El hijo predilecto de este pueblo." Yacú lideriza una revolución contra el poder omnipotente de Caín.

Intermedio:

Oración de Pericles, por la que se ofrece como víctima para salvar a la patria.

Quinta Jornada:

Plaza de las Islas Mermadas. Rebelión y discusión sobre la soberanía nacional. Postulación utópica de un Genio-héroe que solucione la crisis. Yacú triunfa. Caín es ahorcado. Yacú se transfigura y transubstancia en Caín. El ejercicio del poder es pervertido per se. Mascarada del poder tiránico. Postulación de una esperanza estoica.

Elementos Contextuales

Las jornadas y sus situaciones tienen estructuras abiertas en sus ejes espaciales y temporales, no sujetas a comportamientos individualistas, con lo que Planchart evita puntos de vista psicológicos y morales propios del realismo. El sistema didascálico es, en buena medida, un conjunto de comentarios dirigido al "lector," no al espectador, al que no imaginó posible. Es un anacronismo que, precisamente por tal, facilita la estructura abierta. Tiempo y espacio dramáticos dependen, en consecuencia, sólo de la organización empleada por Planchart, permitiendo una acción escénica propia de escenarios abiertos no italianos. Amen de la aprehensión política que, realmente, hacía irrepresentable la obra, sus sistema escénico igualmente la hacía inconcebible en la escena. ¿Por qué, entonces, la escribí? ¿La imaginó, cual Pirandello, aunque sin el subterfugio de trasladarla a la escena?

La obra fue escrita en los años cuando Juan Vicente Gómez impuso una reforma constitucional que la garantizó la perpetuidad en el poder hasta su muerte en diciembre de 1935. Por eso, en el Prefacio escrito en 1916 apuntó: "Quien siente la patria, reacciona con ira contra el dolor, no puede escribir suavidades en los míseros tiempos de Venezuela" (13).

En varios aspectos, *La República de Caín* es un texto patriota, pero no exaltador. Todo lo contrario. Expresa un pesimismo histórico, doloroso y lúcido, ante la imposibilidad de resolver las coacciones sociales; en este aspecto, supone una comprensión profunda y veras radical del momento histórico venezolano. Por eso concluye su Prefacio así:

Yo se, pues, de las bellezas de esta patria, cuyo destino, como el de Edipo, es el de padecer todas las desgracias, pero, por mi suerte,

aquellas no cupieron en mi comedia, y cuando quise, por buenos consejos, remediar su fealdad, Edipo me enseñó las cuencas vacías y sanguinolentas y mi emoción de belleza se trocó horror. (16)

En Julio Planchart encontramos, primordialmente, un sentimiento trágico del horror político, en buena medida una nostalgia, resultado de los contrastes entre las bellezas de su patria y las desgracias sociales que la agobian, que lo llevan a abrigar un pesimismo histórico. Hoy no luce novedosa su temática política, que desmonta conductas políticas expoliadoras, y muy trajinada por autores como Bertolt Brecht; pero, además de la ruptura y de la innovación temáticas que aún hoy representa para el teatro venezolano, la riqueza y la originalidad de los recursos teatrales empleados, la mayoría de los cuales son proposiciones lingüísticas y estéticas originales, hacen de *La República de Caín* un caso que impone una nueva interpretación de las primeras décadas del teatro venezolano en el siglo XX. Julio Planchart avanzaba solo, al margen del gusto venezolano de la época, y a la par de dos grandes tendencias universales. En su obra de dan innovaciones similares a las que había ensayado Alfred Jarry en *Ubu roi*, como la concepción del lugar de la acción y el diseño físico y moral de los personajes, y una exposición narrativa consagrada después por el teatro épico, en particular en el contraste entre los roles individuales y el contexto social.

Los Actores de la Obra

La historia es una fábula de desalmados y pillos, en un país imaginario, para lo cual desinhibió su imaginación. Caín y Esaú carecen de cualquier pudor y actúan sólo en función de su desmesurada ambición. En gran medida, conforman un rol actancial único, en tanto sus actitudes y expresiones son siempre complementarias. El verso, a pesar de su debilidad literaria, refuerza la teatralidad, al alejar la acción de la mimesis realista; posee, en cambio, gran fuerza gráfica para expresar, por ejemplo, la sofística como instrumento para actuar con total amoralidad. En Caín y Esaú, la manipulación de la opinión pública irá de la mano de la alianza entre ambos:

Esaú: Mi bribonada abona, a lo que infiero,
 un tratado bribón de dos bribones,
 que no sería ni siquiera un lazo
 si no moviera a hacer acciones. (35)

y poco después:

Esaú: Yo soy un orador muy estimable. . .
 Es la oratoria el arte prodigioso
 de hacer una mentira verdadera
 de hacer la sinrazón
 un razón precisa y valedera. (36)

Caín y Esaú son las dos caras de una misma moneda:

Caín: Nuestras dos bellas personalidades,
 reunidas en una,
 harán un breve plazo gran fortuna.

Esaú: Para el caso este medio es conveniente.
 Esta devastación y esta tristeza,
 a los hombres de presa
 hacen fácil ambiente.
 Vivirán en el pueblo holgadamente
 la ignorancia y el robo y la pereza.
 Así, pues, que mi astucia y vuestro brazo,
 nos habrán de imponer muy fácilmente. (36)

Los roles de Caín y Esaú los contrasta Planchart con postulados modernos sobre el progreso y la libertad; no en balde él era un lúcido exponente de la ilustración burguesa heredera del positivismo que venía del guzmanismo. Pericles es el personaje encargado, en tanto voz del autor, de exponerlos:

Pericles: Quisiera ver la patria libre de sus dolores;
 quisiera verla grande, pura y ennoblecida,
 a esta madre de buitres, que ha sido prostituída. (97)

Sin embargo, el poder de Caín y Esaú impone su moral, utilitaria y procaz, similar a la de algunos de los personajes que Bertolt Brecht presentará en *La ópera de tres centavos* (1928). Los cortesanos, a medio camino entre la adulación y la supervivencia, la practican:

El Cínico: El bolo digestivo es un obstáculo
 que tiene que saltar el ideal.
 Pusiéronle una rienda en el estómago
 los infames tiranos que éste dice.
 Es causa de tu mal el apetito:

desganado estuvieras y serías
un hombre inmaculado. (71)

En los momentos de esplendor de la tiranía institucionalizada, Callock Caifás, un actor delator, extrema el sarcasmo de la pieza con un humor excremental de resonancias aristofanescas:

Caifás: Pues, mis amigos, el negocio es:
Nadie puede excusar el cumplimiento
del período último
del interno proceso digestivo
sin peligro inmediato de su vida.
Desde la hermosa niña hasta la bruja
más fea y contrahecha;
desde el fuerte mancebo hasta el anciano.
Y el término, señores,
del período último
por limpieza e higiene es el papel.

Planchart no es maniqueo al mostrar el utilitarismo procaz de algunos de sus personajes. La moral utilitaria no es sólo de quienes ejercen el poder o le sirven; también es de quienes lo padecen. Por eso no hay alternativas. Planchart observa una quiebra que compromete la totalidad del universo social. Macha la Verdulera está dispuesta y sabe que tiene—debe—negociar la virginidad de su hija, si quiere obtener algo:

Macha: Yo vengo, propiamente, a proponeros. . .
La pobrecita niña que aquí veis
es muy buena y honrada, pero pobre.
Tiene una cara linda,
y un elegante cuerpo, no la elogio.
Hacerse un porvenir en esta tierra
es cosa muy difícil.
Los pobres no podemos tener honra;
cuando menos pensamos
perdemos la honradez.

La moral de Macha, que debe mucho a su instinto de supervivencia, concuerda con los apetitos expresados por Caín:

¿La niña que decía es recatada?
 Para mi goce la mujer honrada.
 A mi lujuria es un sabroso plato
 el arruinar el honor más austero. (152)

Caín Y Esaú extienden su comportamiento a todos los órdenes del ejercicio del poder. Así, desde ellos, la obra representa un universo social, en el que sus relaciones y tensiones son actantes protagonistas más importantes que cualquier individuo. Los negociados alrededor de la deuda externa se mezclan con el sexo, la manipulación de la salud pública e intrigas alrededor de posiciones de poder:

Caín: Vosotros lo cubrís todo con formas,
 y la forma es, a veces, un estorbo;
 es fantasma del miedo
 de hacer, de ejecutar lo que se quiere.
 Cualquier cosa es buena, con tal que
 la cosa sea por sí misma buena.
 Que todos los ganados del país
 vengan a poder mío,
 en el mundo no ha habido cosa alguna
 de bondad mayor. (140)

La dinámica de las relaciones dramáticas está organizada para desembocar en un pésimo político. Tal idea, en tanto núcleo ideológico, es, en definitiva, el principal mediador para aproximar los referentes sociales y enraizar la obra en la realidad social. Planchart, en este sentido, diagnostica, no propone. Los caudillos son el producto natural de los pueblos incultos, desolados y pobres:

El Cínico: De un pueblo inculto, desolado y pobre,
 el caudillo es producto natural.
 Su infancia alimentaron
 los jaguares del bosque. (213)

Pericles postula una visión de la patria como espacio de la libertad, mientras otros personajes ironizan sobre le perdedor político, al que califican de tonto:

*Entran varios hombres a clavar un poste en medio de la plaza; del
 poste pende una cuerda.*

El Joven: (*a uno de los hombres*):

¿Colocáis este poste para qué?

El Hombre: (Apretándose la garganta):

Cuj, cuj, cuj, a Caín.

Es orden superior.

Es bueno que lo cuelguen, de manera
que aprenda a no ser tonto.

Mirad bien que perder una batalla
y dejarse coger.

¡Un hombre que tenía

tan inmenso poder, y hoy lo cuelgan!

Que lo cuelguen, bien hecho, muy bien hecho.

Aprended, jovencito, que no os cuelguen
si llegáis al poder. (218)

Unos prevén irse con lo robado (219); y otros sirven para adular como un buen negocio (223). El Cínico propone y proclama:

¡Oh, padres de familia!

no mandéis vuestros hijos a la escuela,

de nada les valdrá ser unos sabios:

eseñadlos a ser bien lisonjeros

y tendrán su carrera asegurada.

Tal universo dramático-social, básicamente utilitarista, es, de por sí, una pintura grotesca y burlesca; es, incluso, un eufemismo irónico del autor sobre su contorno que explica su pesimismo. La población que sirvió a Caín con su comportamiento lisonjero acoge a Yacú, cuando toma el poder en una peripecia golpista. Una vez ahorcado Caín, casi de inmediato Yacú se transubstancia en él para la perpetuación del poder tiránico:

*Yacú, sacudiéndose, en un instante, como un hábil transformista, se
cambia en Caín, en el mismo Caín que poco antes habían ahorcado.*

El ahorcado ha desaparecido; la cuerda se agita sola en el aire.

(234)

Si desde el comienzo, Caín y Esaú integraron un solo rol actancial, al final de la pieza la historia y el ejercicio del poder experimentan un cambio gatopardiano. La univocidad de la relación Caín-Yacú-Caín, dado en la escena de la transubstanciación de uno en otro, va más allá de la individualidad del

personaje, para que la estructura dramática resalte la función y el significado de las fuerzas sociales. Pericles opta por el destierro, mientras El Joven postula una esperanza estoica:

Forraos de estoicismo y de esperanza.
*Los dioses, con ser dioses, no lograron
 inmortales vivir.*
Caín no es inmortal.
 Yo abrigo la esperanza de gozarme
 con su muerte y su entierro. (243)

Estructura Visual

Además de los personajes, cuya tipología está definida por la amoralidad con que ejercen, disfrutan y sirven al poder y quienes son los que dan vida al fondo ideológico del tema del argumento de *La República de Caín*, Julio Planchart creó una teatralidad libre de preceptivas, a partir de fuertes elementos visuales y de situaciones yuxtapuestas que enfatizan la historicidad social del tiempo dramático. El Ojo de la Conciencia, en forma de triángulo presente en la escena, y La Voz de la Conciencia, que sólo se oye, son parodias de un sistema de valores que hacen irrisorias las responsabilidades individual y social, al igual que Jarry lo hizo con la conciencia de Ubu en *Ubu cocu*. De esta manera en la escena se dan relaciones paródicas:

Caín: . . . una orden me basta para que
 lo ajeno pase a ser mi propiedad
 y muera un ser viviente. A la verdad,
 yo no creo ser malo: ya se ve
 que un castigo de Dios merecería
 en vez de beneficios y alegría.
Dirigiéndose al Ojo de la Conciencia.
 Te repito que estoy muy satisfecho
 de todo cuanto he hecho.
 No conozco en la tierra otros dos seres
 en mayor igualdad de pareceres
 que el ilustre Caín y su conciencia.

La Voz de la Conciencia:
 Adelante Caín, más adelante.

Caín: ¿Que vaya más adelante?, tener paciencia,
 veréis si llego avante,
 a un punto a que otro no llegó jamás.
 Yo seré el magistrado
 que sobrepase a todos los demás
 señores de este pueblo afortunado.

El país ficticio, las Islas Mermadas, es un lugar abierto y de tránsito construido con las didascalias, comentarios críticos para el clima dramático y no meras descripciones escenográficas del espacio teatral. En ellas Planchart expone su visión de la degradación de la naturaleza y de la gente de país, como ocurre cuando Yacú entra en escena:

Ortiz: Pues yo a Yacú sirvo como pueda.
 Mi negocio es servir los caudillos
 como es el de un tendero vender paños.

Billah: Allí viene Yacú con su cortejo.

Se sacude el polvo del traje y se arregla y se compone la barba y el pelo, como se fuera a entrar a la casa de su novia. El vocerío se oye cercano. Entran unos músicos tocando un paso doble y detrás unos guerreros armados de lanzas y machetes, mandados por Estamión y El Arriero. Luego viene Yacú sobre un hermoso caballo; de lado y lado: Esaú cabalgando una mula y Callok Caifás una burra. Por último, Caín amarrado y entre sayones. La multitud lo escarnece, y victorea a Yacú. Al llegar al centro de la plaza, Yacú quiere desmontarse, y Callok Caifás, en la premura por ir a tenerle el estribo, cae de la burra; Billah lo levanta presuroso. Yacú se encarama en la piedra que resta de las gradas de la estatua, y todos los personajes se colocan de esta manera; los antes cortesanos de Caín rodean a Yacú; Pericles, Ananías, El Cínico, El Joven en un grupo aparte y hostil; Caín en el fondo, entre dos fieros sayones, sonriente con sarcasmo; la multitud esparcida por la plaza. (227)

En las descripciones escenográficas abundan los calificativos de un contexto degradado. Erial, estiércol y un árbol con una sola rama sin hojas determinan el lugar donde Caín encuentre a Esaú. Baches, pantanos, nubes de mosquitos, basura maloliente, buitres y serpientes con los rasgos del lugar donde los protagonistas inician sus aventuras. En la plaza de las Islas Mermadas contrasta

un alta y bella montaña con basura, ratas y edificios mal construidos. En la casa de gobierno destaca un cuadro mal pintado, que representa una alegoría de Caín en el poder acompañado de Dios sonriente.

Por el tipo de parábola y por la caracterización de los personajes, es clara la importancia de los comentarios sobre los acontecimientos. El espacio abierto de la acción tiene el diseño de una caricatura. Y en esta dirección actúan los elementos de la obra. Al respecto, Caín no pierde ocasión de demostrarlo en sus relaciones con El Ojo y La Voz de la Consciencia:

Caín: *Al Ojo de la Conciencia.*
 Bajaos de esa altura majestuosa
 de donde me miráis severamente,
 y tendréis el placer
 de tomaros un poco de aguardiente.
 En mi fiad, y probadlo: es excelente.

El Ojo baja haciendo un guiño. Se dibujan boca y nariz. Caín poniéndole una copa en los labios le hace beber. El Ojo, después de haber bebido con manifiesta satisfacción, vuelva a su altura. (26)

En las escenas de multitudes que ocurren en la plaza, las didascalias organizan la escena y valoran el desarrollo de la acción:

Entran en la plaza Macha la Verdulera y su hija. Las sigue a cierta distancia El Alpargatero, a quien la última de las dos mujeres mira dulcemente. Macha está vestida con una túnica roja sangre de toro: La prepotencia de sus carnes grasas casi hace estallar pretinas y botones. Entra también el Poeta, mulato de abundantes melenas, posiciones lánguidas y vestir extravagante. Callock Caifás, Hallack y Billah forman un grupo aparte. La multitud está esparcida por toda la plaza. (83)

Conclusión Preliminar

La República de Caín expresa, no hay duda, un sistema de relaciones que Planchart consideró que no debería existir. La obra no postula una visión histórica y política estructural, como propondrá el teatro épico; surge de la moral ilustrada de origen burgués que aún consideraba la posibilidad del cambio social. Al mismo tiempo, esa crítica ilustrada le permite expresar su protesta de manera libertaria y rabiosa. Por eso transpira un humanismo nostálgico y algo declamatorio.

No hay duda de que, inspirado en su "dolor de patria," desbordó los límites del teatro de su época al crear una forma teatral libre para expresar su desasosiego con una imaginería innovadora. Renunció al modelo en uso por sus contemporáneos, que encerraba al drama en la familia, ámbito propicio para las empatías emocionales. *El milagro del año*, de Rómulo Gallegos, es de 1915, una obra enmarcada en el realismo social, renovación en el drama venezolano porque exploraba con una visión el sistema de creencias tradicionales. Al optar por una estructura abierta que favoreció las iniciativas propias de la acción de su parábola, no organizó los eventos en torno a un clímax. Optó por el flujo de la representación narrativa. Las glosas que interrumpen las secuencias de la acción son permanentes, sea por medio de diálogos expositivos no integrados a la acción, sea con acotaciones dirigidas a organizar un sentido escénico específico e inherente a la situación dramática.

Caracas

Notas

1. Julio Planchart: *La República de Caín, comedia vil e irrepresentable en un prólogo y cinco jornadas escrita en verso*. Caracas: Editorial Elite Lit. y Tip., 1935.

2. Puede aplicarse a Julio Planchart lo que escribió Meyerhold a Chejov el 8 de mayo de 1904: "Cuando el genio de un autor suscita el nacimiento de su propio teatro, éste penetra en el secreto de la interpretación de sus piezas."

3. La obra de Planchart acepta la estructura y la función de la parábola teatro, como la describe Patrice Pavis; relato fácilmente comprensible, moraleja o enseñanza, modelo reducido del mundo (en este caso, el venezolano) el presente en perspectiva y subtexto ideológico.