



Teatralidad y discurso en Jesús Enrique Lossada y Salustio González Rincones

Mario José Morales

*Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Educación.
Universidad del Zulia*

Resumen

El propósito de este trabajo es exponer las relaciones existentes entre teatralidad y discurso presentes en las obras "La Ley" de Jesús Enrique Losada y "Las Sombras" de Salustio González Rincones. Se indaga en la naturaleza de la ficción teatral, en la estructura de los personajes y en las relaciones entre dramaturgia y sociedad en ambos autores. De igual manera, se contrastan dos visiones sobre la historia y la sociedad venezolana de principios del siglo XX y se describen los procesos del melodrama como instrumento ideológico en dos ciudades concretas: Caracas y Maracaibo.

Palabras clave: Teatralidad, discurso, historia, melodrama.

Theatricality and Discourse in Jesus Enrique Lossada and Salustio Gonzalez Rincones

Abstract

The purpose of this paper is to explain the existing relations between theatricality and discourse in the works "La Ley" (The Law) by Jesus Enrique Lossada and "Las Sombras" (The Shadows) by Salustio

Gonzalez Rincones. The nature of theatrical fiction is researched in the structure of the personalities and in the relations between drama and society in both authors. In the same manner the historical visions of Venezuelan history and society are contrasted at the beginning of the 20th century and the processes of melodrama as an ideological instrument in two concrete cities; Caracas and Maracaibo.

Key words: Theatricality, discourse, history, melodrama.

Preliminar

El estudio de la dramaturgia venezolana de principios del siglo XX es una tarea que se enfrenta a la oscuridad y a la fragmentación. Está por indagarse en los autores y formas de producción teatral, en las vinculaciones entre el teatro y la vida social y en las contribuciones que la dramaturgia ha dado para la consolidación de una tipicidad regional o nacional. Se agrega a ello cierto desconcierto metodológico en el que no parecen aclararse los propósitos y las interrogantes de la crítica con respecto al texto dramático y a la representación. Apenas comienza la organización de un discurso coherente y se sientan las bases para una sistematización metodológica como son los casos de Leonardo Azparren Giménez y Dunia Galindo que entre otros autores les ha correspondido la tarea de alertar sobre la consideración del teatro como un objeto histórico.

Osvaldo Pellettieri en el prólogo al texto "Comprender el teatro" de Marco de Marinis ha señalado con

agudeza algunos de los problemas esenciales de la crítica teatral en América Latina, que tanta vigencia y fuerza cobran en el caso de Venezuela.

Toda historia debe ser crítica, pero toda crítica debe necesariamente ser histórica. De nada sirve, lo hemos comprendido, una historia que no ponga en crisis su objeto y sus propios postulados, pero tampoco resulta productiva una crítica carente de perspectivas e ignorante del pasado (Marinis, 1997:6).

Tan acertado enunciado debería ser el principio de una discusión más amplia sobre el tratamiento del teatro como producto estético, cultural e histórico. Es probable que una mirada al pasado con sentido crítico real pueda generar una valoración menos parcial que nos lleva casi siempre a resaltar y considerar como legítimo el teatro producido en Caracas en detrimento de otros referentes culturales del país como son Mérida, Maracaibo o Barcelona, para hablar de solo tres ciudades en donde la actividad teatral goza de cierta tradición. Quizás en este sentido po-

dríamos navegar en el teatro con categorías claras y sin la perniciosa presencia de aquello que acertadamente De Marinis llamó *metodología inconsciente* tan propia de concepciones que siguen percibiendo al teatro como un cúmulo de fechas, movimientos y representaciones¹.

El propósito de este trabajo es establecer una relación comparativa entre las obras "Las Sombras" de Salustio González Rincones y "La Ley" de Jesús Enrique Lossada. Enmarcados ambos textos en los inicios de la dictadura de Juan Vicente Gómez e influidos por los preceptos del Positivismo, resulta interesante contrastar dos aspectos esenciales: el primero de carácter escénico, es decir, la formulación de la teatralidad como categoría operativa en ambos autores, tratando de develar en el texto aquello que le otorga mayor especificidad teatral a uno con respecto al otro al momento de construir sus respectivos mundos ficcionales; el segundo, de carácter ideológico, en el cual la confrontación de los autores elegidos registrará la manera en la cual ellos enten-

dieron los valores de su tiempo y las peculiaridades de sus entornos sociales: Caracas y Maracaibo.

De los autores, de las ciudades

Autores como Salustio González Rincones (1886-1933) y Jesús Enrique Lossada (1892-1948) requieren una indagación más amplia y esclarecedora dentro de la crítica venezolana. Los dos poseen el encanto de esos seres que hacen de su intelectualidad una expresión ética y modernizadora frente al atraso, la incultura y la decadencia; pero, al mismo tiempo, persiste en ellos un gusto estético particular caracterizado por una inclinación hacia una galería de temas y personajes secretos, nocturnos, torturados por un dolor espiritual, que hoy en día sigue sorprendiéndonos.

Para 1909 cuando se estrena el drama "Las Sombras" y 1916 fecha que fija la realización de "La Ley", encontramos a dos jóvenes de edades similares, tratando de interpretar sus respectivas realidades a través de un proyecto de vida en el cual la cultura o la sabiduría se hacían im-

1 En este sentido es oportuno recordar que Marco De Marinis en *Comprender el teatro, Lineamientos para una nueva teatrológica*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1997, señala esa tendencia manifiesta a generar crítica teatral a partir de cierto fetichismo de los hechos. Convendría revisar esta perspectiva aplicándola a un autor como Rubén Monasterios en su libro *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela, 1989.

prescindibles para la construcción de una noción modernizadora de país o de ciudad. Los dos son hombres preclaros, de vocación autodidacta y con cierta predestinación intelectual en medio de una cultura contradictoria e inestable.

El Salustio González Rincones que participa del grupo La Alborada junto a Rómulo Gallegos, Julio Planchart, Enrique Soublette y Julio Rosales, es un hombre que vive su tiempo con la sensación perenne de conflicto tan propia de su generación y de esa particular "generación de encrucijada" como denominó Jesús Sanoja Hernández a los jóvenes de *La Alborada*. La Caracas de entonces, asfixiada en los cánones del Positivismo y sacudida por el entusiasmo pasajero y posterior desilusión del ascenso de Gómez, tuvo necesariamente que parecerle un escenario donde si bien él andaba deprimido, en el ritmo de una escritura ansiosa, la realidad marchaba en silenciosa cámara lenta. Por ello la idea del *conflicto*, la noción de existencia, adquirió dos perfiles decisivos: el primero, el de responder estética y políticamente a *esa oscuridad de las conciencias* para luego "*Sustituir la noche por la aurora*"², con un tipo de obra que atendiera ese "aquí

y ahora" en la que estaba inmerso el autor; y, el segundo, la notable persistencia de ese *vivir y no querer estar*, de ese amor-odio con respecto a su entorno que contaminó a los *alborados* y a casi todos los intelectuales de la época.

El caso de Lossada, aunque existen notables diferencias con respecto al papel político-literario desempeñado por Salustio González Rincones y los otros miembros de la Alborada, posee perfiles similares en cuanto a la suposición de que la sabiduría es una manera vanguardista de incorporarse al mundo.

Desde sus primeros escritos, en 1911, donde esbozaba un conjunto de ideas filosóficas sobre de Dios y la Naturaleza o sobre la constitución de Hombre, Lossada emergió dentro de la limitada producción intelectual de la Maracaibo de principios de siglo XX, como la figura emblemática de un Humanismo con conciencia cultural y cívica. Hasta cierto punto, gran parte de la mitología tejida a su alrededor y en los espacios de la Universidad del Zulia de la cual es protagonista excepcional del proceso de Reapertura, obedece al carácter *civilizatorio* y ético de sus concepciones, a una especie de aura de *adelantado* frente a los fragmentos

2 Ver primer editorial-manifiesto del grupo "La Alborada" en el libro *Noventa años de Literatura Venezolana* de José Ramón Medina. Monte Ávila editores. Caracas, Venezuela, 1991.

de su tiempo. Miguel Ángel Campos, en una lúcida reflexión sobre su figura, señala lo siguiente:

La obra intelectual de Lossada, su legado como escritor es por lo demás el intento de ejecutar la ilustración, de ceñir el discurso humanista en todos sus géneros: poesía, cuento, teatro, ensayo, filosofía, una entrada en cada uno. Pudiera ser ésta acaso una manera de cosmopolitismo que ante la ausencia de grandes movilizaciones, de maneras civiles que identifiquen el ascenso de la individualidad, apela a la variedad de saberes, a un saber catalogado, variopinto y conmovedor (Campos, 2001:15).

Es por tanto un saber que en su trayectoria adquiere cierta condición ecléctica donde los aires positivistas, las concepciones de la masonería, el apego a la figura de Bolívar, las nociones sobre las leyes y la justicia como fórmulas de organización y progreso, las tendencias filosóficas de Bergson, los lineamientos de la socialdemocracia, la aspiración de un socialismo como solución a los males del Hombre, como etapa social superior³, las valoraciones sobre

Darwin y sus ideas sobre la evolución, etc., convertirían a Lossada en un hombre-orquesta del conocimiento. Esta particularidad, esta rareza individual, le otorgan un papel crucial en Maracaibo que dadas sus condiciones de ciudad-puerto, su posición de aislamiento con relación a los procesos capitalinos y su material transformación a partir de acontecimientos tan importantes como la explotación petrolera, le agregarán al autor ese papel de mesías *docto* tan definitivo en la formación de nuestro particular anhelo de identidad. El Lossada de 1916, el año cuando escribe "La Ley", no sólo recogerá el relevo de Udón Pérez y los poetas e intelectuales del siglo XIX, sino que tendrá la misión posterior de establecer las bases de una modernidad traducida en elementos concretos: un sistema político liberal y democrático al amparo de las leyes, una fidelidad sin fisuras hacia las bondades de la ciencia, un sistema educativo que fija en la Universidad una aspiración de progreso y ética, ya que como lo señala en su

3 Ángel Cappelletti en su libro *Positivismo y Evolucionismo en Venezuela*. Monte Avila Editores Latinoamericana. C.A. Caracas, Venezuela, 1992, señala lo siguiente refiriéndose al positivismo en Gallegos y sus posteriores contaminaciones marxistas: "Al fin y al cabo el socialismo reformista (o social democracia, como hoy se dice) es casi siempre el modo en el que el positivismo acoge al marxismo en América Latina, cuando no se opone a él" (p.386). No hay razones para pensar que ese exotismo de Lossada obedezca a una de las tantas formas que el positivismo y cierto modernismo trasnochado adoptaron en Maracaibo y el resto del país.

Ideario “el cultivo de la inteligencia, la adquisición del saber, es una escuela de moral, porque el sabio pone en su conducta la mesura y el orden a que lo habitúa el método de las ciencias” (Lossada, 1982:52).

De las obras

Las obras seleccionadas para los fines de este trabajo corresponden a dos momentos estéticos con rasgos de oposición dentro del discurso dramático de principios de siglo XX. Si bien es cierto que ambos autores definen sus respectivos textos como *dramas*, vamos a encontrar en “Las Sombras” de Salustio González Rincones una propuesta que lo acerca a las características de este género, con elementos simbólicos dentro del realismo, mientras que “La Ley” de Jesús Enrique Lossada es una obra heredera del tipo de melodrama burgués que tanta repercusión tuvo en los lineamientos estéticos de los autores de finales del siglo XIX y en la consolidación de un público con pretensiones de participante en la vida artística y cultural, con ínfulas innegables de civilidad.

“Las Sombras” es una obra de reivindicación y denuncia. Está estructurada en un lenguaje que aspira a la contemporaneidad al lograr una plena identificación entre el espectador de la época y la temática *real* de la obra. Esto permitirá al autor el esbozo claro de su ideario político y literario. Basado en la vida del sabio y Bachiller Rafael Rangel⁴, la obra explora una serie de conflictos individuales y sociales inmediatos y gesta las bases de un tipo de teatro con carácter nacional.

Veamos a continuación las líneas argumentales de la obra: Marcelo Campos, un muchacho mestizo y graduado de bachiller es recomendado por un tal General Valera para que estudie Medicina y sea incorporado a la Facultad a cargo del Dr. Jáuregui. El joven da muestras de una curiosidad científica inagotable y deslumbra a los doctores Jáuregui y Torres, quienes no tienen más remedio que calificarlo de sobresaliente en los primeros exámenes. Por su condición de mestizo, Campos vive toda clase de humillaciones y sólo recibe ayuda y solidaridad de un condiscípulo que a lo

4 El episodio referido a la destitución del cargo y posterior suicidio del sabio Rafael Rangel durante el período de la llamada transición Castro-Gómez merece un estudio más amplio en el cual se tome en cuenta una de las tantas persistencias del imaginario venezolano: alguien de clase baja pero ilustrada y digna, es aplastado por un factor hegemónico de la estructura social. Su sacrificio es convertido en símbolo y discurso de lo que pudo ser y no fue.

largo de la trama se convertirá en su amigo. Al pasar el tiempo, Campos opta por ser investigador antes que graduarse de doctor, ayuda a todos manteniendo un trabajo incansable pese a las envidias y corrupciones de sus superiores. En el transcurrir de las escenas, Campos conoce a Laura, hermana de Dioclesiano, su amigo, y vive un amor no correspondido que poco a poco lo sume en una profunda melancolía. En sus investigaciones Campos descubre el bacilo de la peste negra y a pesar de su lucha por lograr el apoyo gubernamental para combatir la epidemia inminente, las intrigas provocan su destitución del cargo. Al final de la obra, en franca actitud patética, Campos se suicida.

Es posible inferir que los rasgos dramáticos y melodramáticos de la obra están en sintonía directa con las prácticas discursivas de la época. Probablemente similares variantes argumentales fueron traídas por las compañías de teatro españolas que llegaban para las respectivas temporadas teatrales. Sin embargo, nos interesa identificar algunas particularidades de la obra que le dan a Salustio González Rincones un puesto significativo en las renovadas búsquedas temáticas desarrolladas en este período. Se hacen pertinentes estas precisiones:

a. Es un tipo de drama donde el protagonista es un mestizo con

una conflictividad emocional, intelectual y social altamente empática, lo cual permite pensar en el grado de identificación entre el personaje y el público.

- b. La oposición entre personajes buenos y malos no se desarrolla en un contexto utópico o irreal. Los *malos* son doctores, ministros, generales, presidentes; los buenos están tipificados en los humildes o pobres, los estudiantes, los mestizos, lo cual revela el grado de crítica *condicionada* ejercida por el autor con relación a su entorno social..
- c. El suicidio del personaje, si bien es cierto que constituye un acto revelador de un profundo pesimismo, proporciona una cuota de esperanza. Campos lo hace por dignidad. La muerte es un acto de purificación.
- d. Existe un referente venezolano que va más allá de ese elemento paratextual que aparece en el propio título: *basado en la vida del bachiller Rafael Rangel*. Se evidencia un inventario de situaciones dramáticas conectadas con problemas esenciales de la estructura social venezolana: discriminación social y racial, poder y corrupción, ética frente a inmoralidad.

En "La Ley", en cambio, observamos la utilización de un modelo teatral para la exposición de unas

ideas, más allá de los problemas mayores o menores de los personajes. Lossada, al cual no me atrevo a llamar dramaturgo, utilizó una estructura melodramática para desarrollar lo que él consideró como *teatro de tesis*. En una especie de prólogo de la obra que él llama *Orientación teatral* nos dice:

La Ley es, además, una obra de tesis, porque el autor opina que el teatro debe perseguir como objetivo primordial, por sobre el recreo fútil, la enseñanza amena, la propaganda de nobles sentimientos e ideas civilizadoras.

Veamos un poco la estructura argumental e identifiquemos en qué consiste “la propaganda de los nobles sentimientos”:

La acción se sitúa en “*un país indeterminado. Época: siglo XIX*”. Un joven de familia respetada (Fradique) mantiene relaciones ocultas con una muchacha humilde y digna (María Inés). De esos amores, María Inés sale embarazada y Fradique irresponsable y presumido, decide abandonarla y dedicarse a culminar sus estudios de derecho. Los padres de Fradique, Doña Josefa y Don Facundo, al enterarse del asunto, hablan con María Inés para indicarle que la idea de matrimonio es imposible porque Fradique tiene proyectos personales muy importantes dentro de su carrera legal. Esto provoca un gran dolor en María Inés quien

luego de esos momentos de humillación social se ve desamparada y con un hijo al cual mantener. En el transcurrir de las escenas ella vivirá situaciones económicas muy duras y se verá tentada por un tal Donato que dice estar enamorado de ella cuando en realidad solo quiere poseerla. María Inés lo rechaza y asume en soledad su destino. Posteriormente, la acción se traslada al campo donde aparece un personaje llamado Baldomero (hijo de María Inés y Fradique) el cual cuenta el final terrible de su madre en un hospital y las fechorías que ha hecho a lo largo de su vida para mantenerse. Baldomero es un *bandolero* y en una de sus andanzas es apresado y llevado ante un Juez (Fradique) que está dispuesto a condenarlo. Baldomero cuenta su verdad y acusa a su vez al juez como el culpable de su destino. Aparece en escena Roberto, un poeta y viejo amigo de Fradique, que se encarga de la defensa de Baldomero. La obra culmina cuando Fradique admite su error y *la ley de la vida* termina aclarando las circunstancias y produciendo el respectivo perdón.

Tan ingenuo como el juego de palabras para designar el nombre y la profesión del hijo abandonado (Baldomero) encontramos en este argumento una armazón literaria que probablemente respondía a las formas de producción teatral de la épo-

ca y a los modelos literarios usuales para armar diálogos e intentar una dramaturgia. Si por un momento revisamos el panorama teatral de Maracaibo en esos años vamos a encontrar que más allá de las presentaciones de cierta Compañía Lírico Dramática de la Empresa Reyes o de la Compañía Española Lírico Dramática, la actividad teatral es casi inexistente, y apenas destacan los dispersos estrenos que en el Teatro Baralt hacían autores como Udón Pérez, Octavio Hernández y Marcial Hernández. Conviene destacar que en Maracaibo la cronología del Baralt nos indica que el público de la ciudad era más asiduo al cine o que por lo menos en el Baralt se desplazó la atención hacia espectáculos como la presentación de ilusionistas o prestidigitadores, que seguramente garantizaban la taquilla⁵.

Sin embargo, a pesar de esa ingenuidad textual que plantea problemas decisivos sobre la teatralidad, es oportuno valorar lo que consideramos dos rasgos esenciales de la obra como propuesta:

- a. La obra revela una preocupación intelectual para exponer algunos de los problemas y de los mitos de la ciudad, a saber: las raíces matriarcales del modelo social, la necesidad de la ley como reguladora de un orden, la confrontación entre unas clases determinadas, la necesidad de modernidad encarnada en la figura casi arquetípica del poeta como el gran visionario de la sociedad que viene (Caso: Roberto). La idea del poeta como iluminado es una persistencia interesante en la literatura venezolana y es recurso "obligado" en muchos autores teatrales.
- b. Si bien es cierto en la obra no hay una denuncia clara como en "Las Sombras", podemos percibir los indicios de una expiación personal en Lossada. El carácter autobiográfico de ciertas situaciones nos llevan a pensar en un proceso de afirmación personal a través de lo literario. Este rasgo es quizás una de las vetas temáticas más ricas que ofrece la

5 Tres comentarios son pertinentes. 1) Títulos como "El estigma" o "El crimen de una mártir" de las compañías que llegaban a la ciudad seguramente fueron presenciados por el Lossada juvenil. 2) Resultan curiosos actos como "El profesor Srchrael y la mujer eléctrica" o "El profesor Herman y Lady Rieff, prestidigitadores" como ingredientes de la vida cultural de 1912 ó 1914. 3) La obra "La Ley" sólo fue representada en 1978 en versión y dirección de Enrique León, con la Sociedad Dramática de Aficionados en el propio Teatro Baralt.

personalidad de Lossada. Curiosamente sobre su figura se ha tejido un manto de conjeturas y apologías y los esfuerzos por rescatarlo como hombre, se ven truncados por ese afán del discurso universitario por tener un padre tutelar sin manchas⁶.

Aparecen en forma muy general algunos aspectos sociales relevantes: la oposición y discriminación de clases por motivaciones ligadas a la moral y buenas costumbres, la noción de estatus como garantía de bienestar social, la estructuración de un núcleo familiar matriarcal, la elevación de un orden jurídico como fuente de resolución de los conflictos, etc.

De la teatralidad

La teatralidad en un autor supone una fusión de elementos donde lo visual y lo sígnico se dan la mano y

se realizan en el espacio escénico. “Espesura de signos” (Pavis, 1998: 434) la denominó Barthes, o “sistema de comunicación en el que se enfatizan los signos y la representación visual” (Villegas, 1997:8), lo cierto del caso es que la teatralidad impone una noción de verosimilitud ante el espectador, que no es posible desprenderse de ella precisamente porque está constituida de algo inabismable, pero real, que toca todos los territorios de ese imaginario que cada individuo y cada grupo poseen.

Por lo anterior, resulta interesante determinar qué tipo de teatralidad y qué mundo ficcional se construyen en “Las Sombras” y en “La Ley”, y en todo caso, cómo operan la enunciación de los personajes en el transcurrir de las respectivas estructuras dramáticas.

En “Las Sombras” vamos a encontrar desde el primer cuadro del

6 Recientemente, con la aparición del libro “*La ciudad velada*” de Miguel Ángel Campos publicado por la Universidad Católica Cecilio Acosta y Ediciones Astro Data, es posible que el tema de Lossada pueda adquirir un perfil más claro. Campos es tal vez el primero que se atreve a hablar de Lossada como un ser cuyo drama personal iba de la mano con el conjunto de preocupaciones intelectuales. Observemos esta reflexión sobre *La Ley*: “Lossada es casi un niño expósito, su padre un sacerdote, su madre se cierra al mundo de las expectativas sociales para arrullar al hijo y escapar de la murmuración. *La Ley*, drama en tres actos, es su ajuste de cuentas con el episodio infame: el juez que ha abandonado al hijo cumple su labor justiciera al condenar a éste, devenido bandolero, y al que no conoce, la culpa es personal, la virtud colectiva, parece la conclusión aséptica. Interesa sobre todo ver en esta condición una fuerza constructora, el estigma actúa como un acicate capaz de hacer del hombre un gestor civil que busca la compensación, liberar a la sociedad de aquella carga moral, o tal vez excusarla” (p.14-15). Aunque el comentario apunta más a lo ideológico que lo teatral conviene tener en cuenta este aspecto para definir los problemas de teatralidad de la obra.

Acto I un habla del autor que nos dice muy claramente su particular teatralidad. La detallada descripción presente en la primera acotación nos integra al mundo del Laboratorio donde Campos vivirá y transitará en todos sus conflictos. De hecho la obra se inicia y se cierra cíclicamente en el mismo espacio. Salustio tiene la virtud de hacernos partícipes de una trama que aunque impregnada de detalles melodramáticos guarda perfecta relación de verosimilitud como realidad donde se gesta una acción autónoma en un "aquí y un ahora" específicos.

La acción de la obra organizada en cuatro actos posee un número coherente de secuencias donde se puede percibir claramente los puntos de ascenso, clímax y desenlace. El Acto I ofrece los rasgos iniciales de la trama: Campos llega del interior del país, supera los obstáculos iniciales, tiene los primeros triunfos académicos, establece las primeras relaciones con los otros personajes, bien sea por oposición o afinidad. El Acto II ubica la acción siete años después, Campos se convierte en un investigador sobresaliente aunque se niega a graduarse porque su vida está al servicio de la ciencia en el laboratorio; se reafirma la amistad con Dioclesiano F. Peñafiel. Primeros contactos con Laura, se muestran las victorias y derrotas de la atención médica. Se dibuja el

sentido altruista y patriótico de Campos y se enuncian los primeros rasgos del pesimismo en el personaje principal. En el Acto III la acción se intensifica: Campos descubre en un enfermo el bacilo de la Peste. Crece la angustia del personaje ante una epidemia inminente y, al mismo tiempo, recibe noticias de Laura que se ha casado y marchado al extranjero. Campos hace diligencias frente al gobierno para que intervenga, solicita la ayuda de su protector el General Valera y fracasa en ese intento. Dolor intenso cierra el acto, Campos se sabe abandonado por todos. El Acto IV muestra el declive del personaje, su impotencia y aturdimiento: reclama ante el mundo, invoca a la madre muerta. Se siente acosado por todos. Peñafiel, su amigo, intenta ayudarlo. Campos vive en el delirio. Le piden la renuncia al cargo por órdenes superiores. Desorden final. Suicidio.

¿Qué evidencia todo este recuento? Pues, sencillamente que estamos en presencia de un drama específico: el hombre humilde y mestizo que se hace científico en una realidad social que no puede entenderlo. Como tal se expresa y expone sin grandes alardes retóricos lo más hondo de su conflicto, porque él enuncia un principio de verdad que lo hace singular. Cuando critica a aquellos que lo envidian, comenta airadamente:

CAMPOS:... ¡Silencio...silencio! Hasta cuando calláis vosotros “doctores”...hasta cuando doblan el cuello ante esa infamia!
 DOCTORES:... Nombres acomodaticios... Ah!... ¡es que ustedes no tienen energías! ¡Es que la universidad misma que tanto los enorgullece se las mató todas!...¡ Ella les doró la vida con el oropel de un grado...y el carácter murió, murió, murió aplastado por el peso de la burla!...¡DOCTORES!...
 (Con desprecio) DOCTORES!

Observemos en detalle el parlamento anterior y detectemos de manera esquemática los componentes de esa teatralidad a la que hacemos referencia. Varias marcas nos permiten comprender las relaciones comunicantes actor-personaje-autor con el espectador:

- Se hace presente un personaje que convierte su angustia en un acto de habla donde enuncia un particular conflicto.
- Ese personaje está en situación dramática con respecto a otros, en este caso, los *doctores*, sus superiores en el laboratorio.
- Si bien es cierto hay una declaración de principios, éstos atacan valores de un referente inmediato o cercano para el espectador.
- La aparición y reiteración de la palabra DOCTORES (*Mayúsculas en el texto*) permite la construcción de un conjunto de tonalidades dramáticas y por supues-

to, la configuración de un clima visual de la acción.

- Las acotaciones y didascalias del texto organizan un cuadro expresivo-gestual donde las gradaciones en el espacio entre los personajes son abundantes.
- La acción desarrollada en el parlamento cumple plenamente aquello que Übersfeld llamó “escritura en presente” es decir, escritura que aborda el *aquí y ahora* de la representación en consonancia con el *aquí y ahora* del espectador (Übersfeld, 1998:152).

De igual manera observamos ese sentido de lo escénico cuando Campos decide poner fin a su vida:

D.F.Peñañiel:....(*Saca el reloj*) Tengo que irme ya...no sé...me duele dejarte así en estos momentos...ten valor, cuídate (*Va hacia la puerta indeciso*). Adiós, Campos (*Se detiene*).

CAMPOS: Vete pronto...ojalá llegues a tiempo...siempre la recuerdo. Díselo (*Se abrazan. Sale Dioclesiano. Campos de pie en medio del salón, mira hacia todos lados como buscando algo*). ¿Y ahora, qué hacer? ¿Qué me queda? ¿Amigos?... Uno...y no volverá... ¿Ilusiones? ¡Eran una quimera! Mi trabajo...mis anhelos de alcanzar todo lo que la ciencia escondía...Tantas luchas...salvaría tantas vidas: la anemia de los mineros...mi museo...las piezas de cera con sus caras que asustan...la pura realidad; la epidemia del grito...¡las vidas que hubiera podido salvar! ¡Ya no hay nada! ¡sombras negras...som-

bras que me persiguen...odio... suspicacia...¡traición! ¿Qué espero ahora? ¡Ah! *(va hacia el armario y coge un frasco. Toma una copa de la mesa, la llena y se queda un instante viendo el contenido)* ¡Y ahora? Se van todos: Laura, mi madre...Sí madre, *(ahora excitado)* el brindis que faltaba...el que olvidé madre...¡por ti, madre, por ti! *(Alza la copa y apura el contenido, yendo hacia la mesa)* ¡Qué amarga está la muerte! *(se acerca a la mesa)* ¡Y qué dulce será el reposo! *(Se apoya en un taburete alto frente a la mesa tambaleándose con gesto de dolor)* Madre ya me voy...Sombras...ya me voy hacia las sombras! *(Cae al suelo). Baja el telón lentamente.*

Esta escena final de "Las Sombras", donde encontramos rasgos específicos de un patetismo romántico muy propio del tipo de drama que pobló el teatro venezolano en ese período, proporciona detalles reveladores de la teatralidad de González Rincones y amplía el número de relaciones entre la obra y el espectador. Quienes tuvieron la escena final frente a sus ojos seguramente no pudieron dejar de percibir la particular espectacularidad que se tejía en el espacio. En este sentido, si detectamos el texto espectacular de la escena observaremos a un Salustio que parece indicarnos como si fuera una partitura, los enlaces cúspides de la pequeña escena. La despedida que se vuelve parcial, se detiene y produce el

abrazo conmovedor. La paulatina enunciación de Campos en la cual van filtrándose ideas, sensaciones, emociones y conflictos. La descripción de unos cuantos movimientos para realzar el texto literario. La resolución de una escena final en la que la empatía del espectador es decisiva para el cumplimiento de un principio de verosimilitud.

En "La Ley", en cambio, ese intento didáctico de Lossada para llevar a diálogos unas maneras expositivas, promueven en la obra algunos problemas de la teatralidad. En primer lugar, la obra está estructurada como un todo irregular donde en lugar de desarrollarse un conflicto en todas sus variantes, sólo se ensamblan algunas escenas en las cuales los personajes no dialogan, sino que declaran una situación dramática y postergan toda forma de confrontación. Con excepción del final (el juicio a Baldomero) y de la discusión entre los padres de Fradique y María Inés, no encontramos en la pieza algo que nos diga estamos en presencia de un conflicto central, de un clímax y un desenlace. Curiosamente lo que hubiera sido decisivo, el encuentro de una María Inés ofendida y de un Fradique irresponsable, nunca se produce porque las noticias sobre la relación amorosa apenas las tenemos por medio de unos fragmentos de cartas leídos en las escenas iniciales.

Es claro que el afán literario de Lossada, su sentido de la forma y su visión del teatro como forma culta de aprendizaje, no podían propiciar una destreza escénica donde la teatralidad se realizara. La obra, más allá de las intuiciones temáticas del autor, sólo corrobora las pautas de un género tan riesgoso como el melodrama. Frente a esa realidad estética, Lossada deposita una fe inquebrantable y proyecta un tipo de discurso donde difícilmente un actor o un director puedan producir un sentido de lo visual. Observemos el siguiente parlamento:

María Inés, sola.

(Volviendo al proscenio, sollozante y con los ojos llenos de lágrimas) Dios mío. Hago mal en burlarme de ese modo de mi propio dolor! Mi razón flaquea, las fuerzas me abandonan...Fradique...Fradique....Miento, amor mío...¡Nunca podré olvidarte...¿Por qué no vienes hacia mí como antes, con el rostro radiante de amor y alegría?...¿Qué te hice para que me abandonarás así, dejándome entregada al más horroroso y triste de los martirios?...*(Pausa. Se sienta de codos a la mesa y solloza con el rostro entre las manos)*.

¡Verse huérfana, desamparada, juguete del infortunio como yo me veo!...Es preferible la muerte a tan atroz suplicio! Y él que me prometía ser mi escudo y protección toda la vida, que me juraba amor puro y eterno!...Aún el eco de sus dulces

palabras resuena en mis oídos, aún la música de sus ensueños arrulla mi corazón y el recuerdo de sus ardorosas caricias enardece mi sangre!.....Pero, bah! Todo ha pasado y fue sólo un engaño...Mis ilusiones murieron para siempre!

(Llora. Hondos y lastimeros sollozos se escapan de su pecho. El violín del vecindario deja oír su canción tierna y melancólica).

¿Qué podemos inferir del parlamento anterior? Es evidente que los recursos del melodrama están empleados con efectividad; los personajes buenos viven y padecen el rigor de la adversidad, “sus sentimientos y sus discursos, exagerados hasta el límite de lo paródico, favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata” (Pavis, 1998: 287). Sin embargo, la disposición del personaje en escena, la atropellada enunciación de figuras literarias en franca retórica, la aglutinación y profusión de emociones en la que no se ofrecen matices (Obsérvese en el texto la acotación de los sollozos), no le permiten a Lossada constituir un mundo ficticio creíble donde se evidencie un principio de realidad. Este rasgo no es exclusivo del ejemplo seleccionado y aparece reiteradamente a lo largo de la obra, desde las primeras cartas leídas hasta el juicio a Fradique.

Es posible que en la escena final del juicio a Baldomero (especie de

representación dentro de la representación), Lossada haya querido dar cierta espectacularidad a la escena al disponer todos los componentes de la misma en forma jerárquica para propiciar la teatralidad: El juez imperturbable, el reo-víctima, los acusadores que han sufrido el ultraje de Baldomero, el defensor el poeta Roberto. Sin embargo, la naturaleza del discurso, la inagotable exposición retórica del poeta apoyando a Baldomero y hablando de las bondades de la ley y las limitaciones de la justicia, provocan apenas una acción: el abrazo del padre arrepentido y del hijo que perdona.

De los personajes

Señala Bobes Naves en su libro *Semiología de la obra dramática* que “el personaje tiene dos dimensiones bien diferenciadas, una de tipo sintagmático (sus posibilidades de combinación en el discurso) y otra de tipo funcional (sus posibilidades de entrar a formar parte en las funciones de la fábula)” (Bobes Naves, 1997: 354-355). Dado lo anterior, podemos señalar que en parte la teatralidad de una obra se alimenta del tipo de relaciones e intercambios que esas dos dimensiones expresan en la escena. Si lo sintagmático permite al personaje entrar en contacto con otros, y lo funcional radica en la manera en la cual esas relaciones producen distin-

tas situaciones dramáticas que, a fin de cuentas, tejen la estructura de la fábula, podemos indagar en las fórmulas de teatralidad que expresan los personajes de las obras seleccionadas.

En “Las sombras” resulta atractiva la manera en la cual el personaje central, Campos, va edificándose a partir de dice y hace. Lo que vemos en la obra es un hacer: Campos estudia, trabaja, investiga, atiende a los enfermos, discute con los superiores, defiende sus ideas frente a otros, categoriza sus afectos, se irrita, se aturde, se suicida y todo ello a través de unos diálogos a los que se les impone un deseo de realización. Esa *relación de fuerzas* de la que habla Übersfeld está concebida en términos de acción, es decir, sólo es posible en el espacio escénico, ya que, “la única teatralidad concreta es la de la representación” (Übersfeld, 1998:46).

Pese a los modelos melodramáticos todavía presentes en la obra, sobre todo si pensamos en la oposición buenos y malos, víctima-victimarios, Salustio González Rincones parece desprenderse de ciertos artificios del género para postular un realismo donde Campos sea la expresión icónica de un contexto social, el referente inmediato de un imaginario.

En “La Ley”, por el contrario, observamos que los personajes son hechuras preconcebidas a las cuales se

les asignan características físicas y psicológicas, actitudes y roles de acuerdo a un desempeño rígido y estereotipado. Los conflictos se viven como angustias emocionales y no como contradicciones que promueven acciones dramáticas cruciales. Lo "dramático", en todo caso, no es la consecuencia de un conflicto, de un choque, de una confrontación, sino el medio para que cada personaje exponga unas ideas sobre los valores que el autor quiere reflejar. En algún momento de la trama, Don Facundo habla con su hijo Fradique sobre los motivos que deben imperar para culminar la relación y expone las desventajas del amor y las molestias de la vida matrimonial con respecto al triunfo intelectual. Su angustia no llega a desgarramiento sino que se convierte en un argumento más que se expone. No existe en Lossada el ánimo de colocar a Don Facundo en un momento decisivo. Todo lo contrario, el personaje se convierte en un portavoz "sereno" de una ética vital, que en Lossada se caracterizó por una sospechosa soltería y por un amor desmedido a la figura materna.

Don Facundo

(A Fradique) No te quede duda de lo que digo, es la pura verdad. Yo hubiera podido hacerme de renombre literario, escribir obras por docenas, adquirir gloria, y dar en rostro a los que se burlan de mis

facultades; sin embargo, nada de esto he alcanzado, gracias a tu madre, que siempre se coloca de punta ante mis propósitos.

Tres parlamentos después, la mínima angustia desaparece, sin dejar algo más del personaje Don Facundo.

En algunos casos de exposición dramática la utilización de un lenguaje cargado de idioletos o formas poco acordes con un habla culta (Caso Baldomero) no tiene como propósito indagar en algún rasgo crítico sobre la discriminación de clases. Los parlamentos de Baldomero sólo permiten exponer el dolor y el tránsito de una figura buena (su madre: María Inés) como forma de reivindicación social y como moraleja terrible: las malas acciones de un hombre (Fradique) y su clase social, hicieron de mí el ser inculto que soy, parece decirnos Baldomero.

De lo ideológico

Hemos intentado hasta el momento configurar una base de apuntes para el estudio comparativo de las obras seleccionadas. En los puntos iniciales del trabajo, a manera de marco referencial hemos indagado en dos individuos, en dos ciudades y en dos condiciones distintas de producción teatral. Es lógico reconocer las diferencias textuales y temáticas presentes en Salustio González Rin-

cones y Jesús Enrique Lossada. Se impone de ahora en adelante contrastar lo siguiente: cómo dos autores, partiendo de un discurso con rasgos melodramáticos claros (más acentuados en Lossada que en González Rincones), con propósitos modernizadores, con visión de futuro y sentido de proyecto social, tengan resultados tan dispares y en el caso de "La Ley" tan alejados de la realidad con la cual querían -lo suponemos- comunicarse.

Toda obra de juventud está impregnada de urgencias. Existe la necesidad inaplazable de enunciar, exponer y reinventar el mundo que rodea al autor. Esto parece decisivo en Salustio González Rincones, personaje tan integrado al acontecer sociopolítico del país. Como parte de "La Alborada" no sólo hay una propuesta literaria novedosa, sino que existe también un receptor, un público al que va dirigido ese mensaje de modernización. Lo que se escribe en "Las Sombras" es una manera de organizar una semántica que haga chocar al espectador con su realidad inmediata. Si 1909 había construido una abstracción, una sensación evasiva de apertura, el teatro permitió la exposición activa de un proyecto li-

terario, que no podía desligarse de una actitud crítica y de un compromiso político. Estrenada dos meses después de la muerte de Rafael Rangel, el público tuvo que notar el aire de denuncia de la pieza y la inauguración de un lenguaje teatral con aspiración de lo nacional.

"La Ley", en cambio, que sólo pudo estrenarse 62 años después de escrita⁷, debe considerarse como un ejemplo más de la escritura teatral realizada desde la perspectiva literaria. Aunque parte de este problema se indagó en puntos anteriores, es oportuno fijar la atención en la manera como Lossada produce un texto con tinte dramático para ofrecer un pensamiento presumiblemente vanguardista, pero que paradójicamente se inscribe en un modelo teatral que niega la historia y la acelera mecánica de los procesos sociales. ¿Sería una condición del acontecer intelectual en Maracaibo? La pregunta va más allá de este estudio. Pero lo que sí es definitivo es que el melodrama en su esencia más burguesa no podía proporcionar a Lossada una propuesta de confrontación con su entorno. Señala Pavis que:

...situado en lugares totalmente irreales y fantasiosos (naturaleza salvaje, un casti-

7 Sería oportuno encontrar y estudiar la versión realizada por Enrique León con la Sociedad Dramática de Aficionados. Las reflexiones sobre los problemas de la representación en el teatro zuliano están por hacerse.

llo, una isla, bajos fondos), el melodrama transporta abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica... (Pavis, 1998:287).

Lossada no puede escapar de estos límites. Al ubicar la obra en un

país indeterminado y transformar en retórica lo que debió ser diálogo, el mensaje de *La Ley* perdió con el tiempo toda productividad porque es un texto que no se interroga a sí mismo, que no cuestiona el entorno y no se esfuerza para encontrar unas respuestas.

Bibliografía

- AZPARREN JIMÉNEZ, Leonardo. *El teatro en Venezuela*. Ensayos Históricos. Alfadil ediciones. Caracas, Venezuela, 1997.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros, S.L. Madrid, España, 1997.
- CAMPOS, Miguel Ángel. *La ciudad velada*. Ediciones Astro Data S.A. Universidad Católica Cecilio Acosta. Maracaibo, Venezuela, 2001.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Lineamientos de una nueva teatrología. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina, 1997.
- GUERRERO MATHEUS, Fernando. *Teatro y gente de teatro del Zulia*. Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, 1962.
- LOSSADA, Jesús Enrique. *La Ley*. Universidad del Zulia. Dirección de Cultura. Maracaibo, Venezuela, s/f.
- LOSSADA, Jesús Enrique. *Escritos Filosóficos, Históricos y Políticos 1911-1948*. Ediluz. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela, 1982.
- MONASTERIOS, Rubén. *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Monte Avila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Paidós Ibérica. S.A., Barcelona, España, 1998.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús. Salustio González Rincones y la generación de La Alborada. Fundación Celarg. Caracas, Venezuela, 1998.
- ÜBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Editorial Cátedra. Universidad de Murcia, Madrid, España, 1998.
- VILLEGAS, Juan. "De estrategias culturales: la teatralidad en las culturas prehispánicas". *Revista Acta Literaria*. No. 22, Concepción, Chile, 1997.