

TEATRON

Revista de UNEARTE Teatro
Año 16, nos 20 y 21, julio 2010



MISIÓN
Alma Mater
UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
UNEARTE

Número doble especial dedicado a
JOSÉ IGNACIO CABRUJAS

Contenido

	Pág.
Editorial	3
Lecturas	
Rafael Rondón Narváez	7
Catalina Julia Artesi	17
Arturo Almandoz	25
Francisco Salazar	33
Orlando Rodríguez B.	39
Ali E. Rondón	43
Carlos E. Herrera	57
Einar Goyo Ponte	65
Testimonios	
Nicolás Curiel	81
Hugo Pagés	83
Textos	
José Ignacio Cabrujas	89
	90
Entrevista	
Carlota Martínez B.	101
Galería Fotográfica	111
UNEARTE por dentro	
Miguel Issa	137
Carlos Paolillo	137
Carlos Paolillo	138
Carlos Paolillo	138
Humberto Orsini	139
Néstor Viloría	140
Carlota Martínez	141
Rommel Herrera	141

Editorial

El arte no es un espejo
en el que nos contemplamos
sino un destino en el que nos realizamos.

Octavio Paz

La obra no existe sino en presente, como diálogo,
no se da de una vez por todas sino que está
perpetuamente en proceso de hacerse.

Jesús Soto

A partir del esfuerzo creador, serio y constante de los hombres y mujeres que han hecho del quehacer teatral un compromiso, primero consigo mismos y luego con el tiempo que les ha tocado vivir, el teatro venezolano ha ido definiendo un perfil, un comportamiento y una identidad a través de su historia.

Sin embargo, entre estos hombres y mujeres existe uno en particular que ha llamado nuestra atención y al que hemos querido rendirle un merecido homenaje: José Ignacio Cabrujas. Actor, dramaturgo, director, cronista y guionista de cine y televisión, este creador multifacético, por encima de todo, fue un hombre de ideas que, a partir de su amplia cultura y conocimiento de la idiosincrasia del venezolano, realizó obras que trascienden en el tiempo. Éstas son referencia obligada, sello, quemadura en la piel, porque se nos brindan cargadas de promesas en la medida que son una invitación a pensarnos como parte de una cultura y de un quehacer artístico particular. Y es así pues, que el interés renovado por esta figura de nuestro teatro, ha sido capaz de convocar a un número nada despreciable de investigadores y autores que, a través de lecturas detenidas y acuciosas de su obra, configuran puntos de vista enriquecedores que develan aspectos aún escasamente trabajados. De igual manera, incluimos en este número algunos testimonios que muestran la cara del hombre en su espacio privado, más allá del creador.

Por su parte, la galería fotográfica recoge imágenes perdurables de Cabrujas y de algunas de sus obras. No se podían pasar por alto, algunos de sus propios textos, seguramente de interés para el lector.

Esperamos, a través de este homenaje, estar sirviendo a la tarea de generar conocimiento que contribuya con el desarrollo de nuestro teatro y a la grata tarea de mantener viva la figura del maestro **T**

Agradecimientos

Al Consejo Editorial y autoridades de la UNEARTE, por su sincero entusiasmo ante la propuesta de dedicar este número de la revista a José Ignacio Cabrujas.

Al profesor Rafael Rondón Narváez y demás miembros de la Comisión organizadora del evento "CABRUJAS Y SUS MÚLTIPLES ROSTROS" en Homenaje al maestro, a propósito de los 70 años de su nacimiento, realizado en la UPEL, en el marco de las 6ª Jornadas de Literatura en el año 2008, y al facilitar los contactos con algunos de los colaboradores quienes presentan en este número las ponencias leídas en dicho encuentro.

A todos los colaboradores de esta edición, quienes generosamente pusieron a nuestra disposición el producto de años de trabajo investigativo sobre la obra de Cabrujas y de esta manera hicieron posible esta publicación.

A Acarantair Escalona, Jeny Ramírez, Alfredo Sandoval y Manuelita Zelwer por su esmero y dedicación a las actividades de transcripción de una selección de materiales.

A la Señora Miriam Dembo, quien gentilmente cedió parte del material gráfico de este número de la revista al igual que al Centro de Documentación de la Compañía Nacional de Teatro.

A la profesora Carlota Martínez B. por el empeño y dedicación puesto en las labores de documentación y coordinación editorial. A todo el equipo editorial y de diseño gráfico de UNEARTE 

Lecturas



Las *Cabrujerías* de Francisco Rojas Pozo

Rafael Rondón Narváez

Resulta insólito que dentro de los departamentos de literatura de nuestras universidades, tanto en los programas como en los productos de investigación, no se le dé cabida substancial al teatro. Los currículos contienen una presencia superior de otros géneros. No solamente ocurre con los programas y las investigaciones, sino asimismo con las obras canonizadas por la tradición. El escenario es común en Latinoamérica. Adolfo Prieto lo constataba en 1997:

En las fuentes examinadas aparecen, ciertamente, estudios sobre algunos de esos textos, pero en ningún caso los mismos concentran el número de adhesiones que muestran los estudios consagrados a exponentes de la lírica, la narrativa o el ensayo. (p. 111)

Se refería Prieto a las fuentes que revisó para dictar un seminario de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Ellas representan uno de los mecanismos con los cuales se articula el canon literario del continente. Entre los dispositivos para legitimar las obras estarían el reconocimiento de los críticos, la publicación en los catálogos editoriales, la inclusión en los programas de educación y la obtención de premios.

Por poner ejemplos, revisemos un proyecto editorial como el de Biblioteca Ayacucho, uno de los más influyentes para construir el canon de las obras latinoamericanas. Si se hace una revisión somera en su catálogo, se nota la poca presencia de dramaturgos hispanoamericanos. Lo mismo sucede con otra muestra referida a la investigación literaria. En la Universidad de Brown se realizó el significativo simposio "Venezuela: cultura y sociedad al final de siglo" el 29 de octubre de 1991. Allí se reunió un grupo de investigadores de la literatura del país. Posteriormente, las ponencias e intervenciones se reunieron en un libro referencial. Salvo la excepción honrosa del estudio sobre Isaac Chocrón, el teatro venezolano estuvo ausente.

Esta son muestras al azar que podrían sustentar esta imagen que tenemos.

Esta ausencia es llamativa, tomado en cuenta la importancia de nuestra dramaturgia y la presencia de figuras relevantes como César Rengifo, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, Rodolfo Santana, por solo citar algunos. Más impresionante se torna esta escasez de trabajos críticos, cuando se trata de la obra dramática de uno de los intelectuales más poderosos del país y quien expresó las múltiples facetas del venezolano, como lo fue José Ignacio Cabrujas.

Esta poca presencia obedecería a múltiples razones. Quizá una de ellas tenga que ver con las propiedades características de la obra dramática, que, como ha visto María del Carmen Boves, está integrada por dos tipos de texto. Uno, que ella denomina literario, es decir, el que está constituido por los parlamentos, pero también por ciertas acotaciones que no tienen un fin utilitario para la escenificación. Y otro que llama espectacular, compuesto por un "conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales" (pp. 296-297).

El texto dramático se consumaría totalmente en el momento de la representación, cuando el signo lingüístico se transforma en oral, pero además se actualizan una serie de otros signos que tienen un origen lingüístico. Dada esta peculiaridad, quien se dedique al comentario o al análisis de las obras teatrales no puede reducirse al texto escrito y publicado. Para una mayor profundidad y pertinencia debería analizar también la presencia de otros signos, es decir, la manera cómo se actualiza el texto dramático. Leonardo Azparren Giménez lo precisa así: "La polisemia de un texto dramático sólo se puede verificar en el escenario" (p. 249). Uno podría pensar que este tipo de investigación requiere de un

conocedor de los productos textuales y los signos lingüísticos, además de una cultura que le permita analizar los otros sistemas de signos.

En el caso venezolano, de la crítica y el análisis teatral se han encargado algunos investigadores venidos de instituciones dedicadas a las artes escénicas como: Leonardo Azparren Giménez, Orlando Rodríguez, Luis Chesney, por solo nombrar algunos. A los más conocidos críticos de la literatura del siglo pasado quizá podría aplicársele la sentencia de Prieto: “la indiferencia por la literatura dramática visible en muchos de los críticos adiestrados en la veneración de la hegemonía del texto” (p. 111).

Otro aspecto que podría influir en la poca atención prestada al dramaturgo, tendría que ver con la polémica presencia de *Cabrujas* en el mundo intelectual y la relación que estableció con la imagen. Acostumbrados a una relación del escritor con la palabra escrita y con los espacios que tradicionalmente ocupa en una sociedad, la presentación de *Cabrujas* en el mundo televisivo, y sobre todo su relación con las telenovelas, configuraron en cierto sector la imagen desfigurada del intelectual. Él mismo observó este primer rechazo:

Cuando comencé a trabajar en TV me criticaron: ‘El intelectual de izquierda que traiciona la causa, vendiéndose a una emisora para darle *rating* y meterse un billete’ Eso fue tormentoso, me afectó muchísimo. (2010: 621)

Si bien anteriormente otros intelectuales habían participado en el medio (la presencia de Arturo Uslar Pietri sigue siendo emblemática) lo cierto era que en ese momento el joven letrado

se dedicaba a uno de los géneros más controversiales de la televisión como es la telenovela.

Sin embargo, este panorama fue cambiando. Su presencia no solo como libretista, sino en otras esferas de la intelectualidad como la del articulista de periódico, le fueron otorgando una imagen diferente dentro de los grupos que al principio lo miraban de soslayo. A esto contribuyó, también, el cambio de concepto que tuvo de la telenovela como producto cultural. Una transformación a la cual él mismo contribuyó. A pesar de eso, pocos estudios sobre su obra se habían realizado al momento de su muerte. Uno que ha quedado como pionero es el trabajo de Leonardo Azparren: *Cabrujas en tres actos* (1983).

Cabrujerías (1995) es una obra notable, desarrollada bajo el patrocinio del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Hugo Obregón Muñoz” del Instituto Pedagógico de Maracay

Sin embargo, este paisaje ha ido cambiando luego de su muerte. Durante estos últimos quince años, hemos acudido a una revisión del trabajo intelectual de *Cabrujas*. Y durante estos convulsionados años de nuestro transcurrir nacional, es cada día más

frecuente escuchar las frases ‘cuánta falta nos hace *Cabrujas*’ o ‘qué hubiera dicho *Cabrujas*’. Esa presencia es ahora más añorada, porque en los momentos de crisis es cuando más hace falta un autor.

Su obra ha sido revisada bajo la inquietud angustiante de estos días. Con motivo del aniversario número setenta del dramaturgo, se hicieron varios homenajes. Uno desarrollado por la Fundación para la Cultura Urbana y otro por el Instituto Pedagógico de Caracas. Además, han aparecido artículos y libros. Igualmente, durante este año, se recopiló en dos tomos su obra dramática, actividad realizada por Leonardo Azparren Giménez y patrocinada por la Universidad Simón Bolívar. Esto contribuirá a promocionar su obra y facilitará sus textos al futuro investigador.

Consulta laboriosa hasta ahora, pues algunas obras no habían sido editadas y solo amigos cercanos a Cabrujas guardaban los textos originales.

Cabrujas en el estudio de Jorge Rojas Pozo

Toda esta introducción la hacemos para contextualizar la importancia que tiene el libro que vamos a comentar, uno de los más valiosos aportes sobre la obra dramática de José Ignacio Cabrujas. Un texto que Francisco Rojas Pozo realizó durante años, pero que vio su aparición después de la muerte del dramaturgo. *Cabrujerías* (1995) es una obra notable, desarrollada bajo el patrocinio del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hugo Obregón Muñoz del Instituto Pedagógico de Maracay.

A continuación, revisaremos algunos aportes ofrecidos por Rojas Pozo al estudio de la obra dramática de Cabrujas. Glosaremos algunas de las ideas del trabajo, pero agregando todo lo que su lectura puede despertar en nosotros.

Uno de los primeros asuntos que plantea Rojas Pozo es clasificar por periodos la obra de Cabrujas, para lo cual propone cuatro etapas bien definidas.

1era etapa. Contenido histórico social

Rojas Pozo ubica las obras iniciales del dramaturgo y refiere sus contactos con el Taller Universitario de Caracas y la importancia que tuvo esta agrupación para la renovación y el desarrollo del género en el país.

En ese contexto, las ideas de Bertolt Brecht marcaron a varias generaciones y sus aportes se concretaron no solo en la

utilización de los elementos técnicos como el ‘distanciamiento’, sino también en lo referente a la visión política o ideológica. El investigador hace un recorrido por la escena del teatro latinoamericano de esos años y destaca el vínculo con lo histórico y social. Recuerda que los movimientos ideológicos no solo afectaban la política, sino también la forma de concebir y hacer teatro en el continente. El profesor ve una relación del joven Cabrujas con una corriente influyente del teatro latinoamericano. Un teatro que muchas veces estuvo supeditado a ideas de transformación social y que por eso en algunos momentos le dio más importancia a los contenidos comprometidos que a la utilización del instrumento expresivo.

Rojas Pozo ubica la tradición del teatro venezolano cuando aparecen en escena las primeras obras de Cabrujas. Resalta, en ese ambiente, la labor pionera de la propuesta teatral de César Rengifo. Afirma que aunque éste se adhirió a la corriente de lo real y social, supo adaptarla al escenario nacional, por ello se convirtió en uno de los renovadores del género en Venezuela.

Para analizar las obras de este periodo, Rojas Pozo toma como ejemplo dos obras emblemáticas de la época: *Juan Francisco de León* (1959) y *El extraño viaje de Simón El Malo* (1962). En ambas, ve como el dramaturgo utiliza la historia a través de un discurso claramente comprometido y crítico de la sociedad. Al respecto afirma: “En esta, su primera etapa, la historia se siente, es intencionalmente manipulada” Y Luego:

Cabrujas, en sus primeras piezas, asume que esta manera de darle sentido teatral al mundo sobre la base ideológica o el expresarlo en función de una militancia política, constituía su compromiso como escritor ante un país posible... (p. 50)

Sin embargo, no ve una copia del teatro épico:

Pero también es el ejercicio que le permite a Cabrujas asimilar tendencias y entrenarse en el oficio de dramaturgo. Se examina la historia y las proposiciones brechtianas. El resultado: La nacionalización del teatro épico. (p. 60)

Igualmente, Rojas Pozo distingue en esta época algunos rasgos que serán característicos y constantes de la obra cabrujiana: el humor, el sarcasmo, la importancia temática de la historia y su característica como hombre integral de teatro: dramaturgo, actor y director.

2da etapa. Cambio o transición

Para Rojas Pozo la obra que marca el periodo de transición es *Fiésole* (1967). En este caso, observa como la influencia de las teorías brechtianas se difuminan frente a las propuestas del 'teatro del absurdo'. Este aspecto lo ve sobre todo en la manera como se plantea la incomunicación dentro de la obra, pero asimismo observa la utilización de un lenguaje diferente.

Como se sabe, la obra la escribe luego una experiencia sombría: con Herman Lejter fue apresado durante algunos días, sin saber nunca de qué se le culpaba. La transfiguración estética de esta incidente fue *Fiésole*, la cual trata sobre dos personajes llamados significativamente Uno y Otro, que se descubren ante el absurdo de estar presos. Desde la cárcel añoran no solo la libertad sino un mundo mejor y lejano.

Para Rojas Pozo el cambio de la propuesta de Cabrujas no solo se refiere al tema mismo, sino a la manera en que el dramaturgo genera una revisión de la expresión teatral que hasta ese momento venía desarrollando. Frente a la utilización de un lenguaje directo, hay aquí un planteamiento poético que se concretaría en la utilización de imágenes y recursos fónicos

propios de la poesía, igual que en los recursos retóricos como la metonimia.

3era etapa. Teatro idiosincrásico

Para Rojas Pozo, ésta es la etapa de madurez. En ella incluye las obras que le dieron más reconocimiento de la crítica y del público. De esta manera, comenta todas las piezas que van desde *Profundo* (1971) hasta *El americano ilustrado* (1986). A través del análisis de cada una de ellas va tejiendo algunas características recurrentes.

Al caracterizar esta etapa, también la denomina como de identificación nacional y así resume las ideas sobre este tópico:

Se afina en particularidades intuitivas del dramaturgo y en la delimitación de las estructuras colectivas e individuales que se enmarcan en una cultura, para expresarlas teatralmente de manera que inquieten nuestra nacionalidad con un sobrecogedor humanism o en el cual caben contradicciones. (p. 81)

En *Profundo*, por ejemplo, pero igualmente en otros textos, identifica la presencia de la imaginación popular impregnada por una manera arcaica de ver el mundo. No siempre esto se manifiesta, como en la obra citada, con elementos propios de una religiosidad provincial, sino también en la presencia de la imaginación popular de sus personajes.

Otros aspectos propios de este periodo tendrán que ver con la relación entre la ficción dramática y los datos representados. En este sentido, ve la inclusión de toda una carga simbólica, pero también icónica, perteneciente a ciertas características de la identidad venezolana. Con respecto a esto, dice: "Se hace

presión sobre el contexto al reactualizar símbolos, costumbres y percepciones de la historia cotidiana para hacerse situación teatral” (p. 87). Sin embargo, este tipo de preocupación será vista bajo la mirada crítica. Para ello se vale, como afirma Rojas Pozo, de su “humor demoledor”.

Uno de los elementos que se concreta en este periodo es la configuración del lenguaje inconfundible de Cabrujas, caracterizado por su apego a la sonoridad. Para apoyar su argumento, Rojas Pozo recuerda una declaración del propio intelectual: “cuando escribo una obra de teatro. Lo que tengo dentro de mí es meramente un sonido” (p. 26). Esto lo hace reflexionar sobre el vínculo de sus textos con una de sus grandes pasiones: la ópera. Por eso, compara sus diálogos y monólogos como arias ejecutadas por cada uno de sus personajes: “En Cabrujas es frecuente disponer de las escenas como si se pensarán operísticamente, de tal forma que los monólogos son más bien arias por aproximación” (p. 27).

Sin embargo, nosotros también podríamos vincular esta sonoridad con el lenguaje oral y coloquial. Uno podría ver cómo ese aspecto se manifiesta en el ritmo de las frases, en el giro sorpresivo que toman sus textos, derivado del carácter digresivo propio de la oralidad. Estos saltos de temas, pero también de tonos, hacen sorpresivos, pero también atrayentes los parlamentos de sus personajes. Pero asimismo está la inclusión de toda una carga efectiva marcada por los deícticos, la función emotiva del lenguaje y la inclusión de un léxico coloquial que algunas veces se enfrenta y choca con la rimbombancia de otras frases de los personajes.

Ese estilo literario propio de Cabrujas trasciende los diálogos mismos y se extiende sobre el texto espectacular. Es por ello, por lo que Rojas Pozo anota que sus acotaciones muchas veces no son herramientas propiamente utilitarias para la puesta en escena, sino para crear atmósferas.

Podríamos anotar que este carácter oral está igualmente en sus textos periodísticos. Uno de sus artículos más recordados, aquel que se refiere a Claudio Fermín, utiliza elementos propios de la oralidad e incluye figuras retóricas como la onomatopeya.

Para abordar la propuesta dramática de Cabrujas, Francisco Rojas Pozo la divide en cuatro etapas. La primera, la denomina de contenido histórico social... La segunda etapa, denominada de cambio o transición, se concreta en *Fiésole* (1967)... La tercera etapa, que va desde *Profundo* (1971) hasta *El americano ilustrado* (1986), es de madurez. En la última etapa, Rojas Pozo, demarca la apertura hacia otras vías, pues en ella elabora un tratamiento escénico diferente relacionado con el performance...

4ta etapa. ¿Nuevos caminos?

Para el momento de aparecer su libro, ya Cabrujas había escrito y dirigido su última obra: *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia* (1995); sin embargo, Rojas Pozo se detiene exclusivamente en el comentario de *Autorretrato de artista con barba y pumpá* (1990). El análisis le sirve para demarcar lo que podría ser la apertura de otros caminos en la dramaturgia de Cabrujas.

Un comentario de Nicolás Curiel puede orientar y confirmar lo que Rojas Pozo mantuvo en 1995. Curiel al referirse a Cabrujas, afirma: “en ti la visión del dramaturgo fue más decisiva que la del regista” (Cabrujas, 2010: 657). Esto concuerda con una de las características que a lo largo del texto observa Rojas Pozo: la importancia que tienen los diálogos en la obra de Cabrujas.

Ve en *Autorretrato*... la relación entre la estructura teatral de la obra y el tema. Puesto que se trata de un reconocido artista,

Cabrujas elabora un tratamiento escénico diferente, el cual Rojas Pozo relaciona con el performance, es decir, con los aportes que han tenido las artes plásticas en sus relaciones con las estéticas teatrales.

El investigador se refiere a una de las características que Cabrujas había mantenido en sus obras anteriores, es decir, las acotaciones que son más adecuadas para crear atmósferas que para marcar directrices técnicas para la puesta en escena. Definiéndose en el montaje de la obra realizada por el grupo Theja, advierte toda una rica gama de atmósferas sugeridas que evocan la plástica reveroniana, y cómo las escenas y los cuadros se relacionan con la trama e incluso interrumpen la línea horizontal de ésta.

Cabrujas y la cultura

Uno de los aspectos importantes de la obra cabrujiana es la integración de los diferentes registros culturales que impregnan todo su teatro, sobre todo en las obras de sus últimas etapas. Conocedor profundo de la historia venezolana, desde sus primeros textos elige figuras de la historia para recrearlos sobre el escenario y de esta manera ponerlos a dialogar con el presente.

En sus obras del periodo idiosincrásico, la mixtura entre la cultura ilustrada y la popular se realiza de una manera única y genial. Se podría pensar que su producción intelectual está nutrida por las experiencias de los primeros años en Catia, donde además de la formación ilustrada lo marcó el imaginario popular de los vecinos, del beisbol, el boxeo, el bolero y la ópera.

En este sentido, recordamos cómo fue uno de los primeros escritores, con Salvador Garmendia, que no temió a los espacios

televisivos y pudo lograr así uno de los éxitos pocos comunes de la intelectualidad, es decir, alcanzar un público mayoritario sin banalizar la propuesta estética.

No fue apocalíptico ni integrado, según la frase de Umberto Eco, porque para Cabrujas no había una distinción entre ambas formas de concebir la cultura. Una obra como *El americano ilustrado* lo evidencia desde el comienzo, cuando las figuras emblemáticas de Marx y Engels salen a escena, dialogando en alemán. Frente a esta irrupción, Cabrujas desarrolla la escena donde los hermanos Lander conversan sobre las pretensiones del menor de desposarse con María Eugenia.

Arístides: (A Anselmo) ¡Son las seis! ¡Venus resplandece!

Anselmo: ¿Cómo se llama la doncella que aguardamos?

Arístides: María Eugenia

Anselmo: No empieza mal. ¿Hija de quién?

Arístides: De un mayorista quesero. Son valencianos. El padre exuda gruyere y es de apellido Lozada.

Anselmo: Conociéndote se tratará de alguna ratona desdentada.

Arístides: Puede ser que haya nacido entre cuajos y pepsinas, pero te juro que logró remontarse. Estoy ante una versión local de Helena de Troya. (2010: 338)

Esta muestra evidencia una de las características más resaltantes de Cabrujas, presente en sus mejores obras del periodo idiosincrásico, la transición sin pausas de lo solemne

a lo burlesco o de los registros culturales cultos a los más populares e incluso prosaicos. Entre esos registros se debaten sus personajes y en esa transición reside uno de los efectos de la comicidad de sus textos.

Cuando incurre en lo prosaico, muchas veces se apropia de referencias de una cultura nacional. Esa observación del carácter local la advirtió Rojas Pozo. Refiriéndose a *Profundo*, explica que a pesar de tratar un asunto regional, Cabrujas evade cualquier conexión evidente con lo localista y se aleja del carácter costumbrista. “Lo que es destacable es el hecho de que las costumbres evidenciadas no implican una vuelta al costumbrismo” (p. 82). Una de las tácticas para retirarse, es su carácter desacralizador, o lo que es lo mismo la “degradación de la lógica de lo primitivo”. Ese papel desacralizador se concreta sobre todo en la utilización del humor y en estrategias como el sarcasmo, la ironía, la parodia.

Sarcasmo, parodia e ironía

Esa visión tan crítica de sus personajes teatrales y de su obra en general hace que difícilmente se halle un elemento didascálico. A este respecto, es interesante ver como una propuesta que en un primer momento fue marcada por un sentido ideológico y por una iniciativa casi proselitista, como afirma Rojas Pozo, devenga en una visión menos convencida por la moraleja y el tono ejemplarizante.

Si en el lapso socio-histórico, Cabrujas se ligaba a un texto de factura brechtiana comprometido con la lucha de clases, ahora esta manera contradictoria de mover a su personajes se interpreta como una visión no dogmática del mundo, incluso de ruptura con los viejos principios. (p. 96)

Uno podría ver cómo Cabrujas utiliza algunos elementos retóricos con una característica muy propia. Entre otros, podríamos hablar del sarcasmo. En el caso de su obra teatral se nota cuando desmonta la precaria existencia de sus personajes. Esto sucede con figuras representativas como Cosme Paraima, Pío Miranda, Aristides Lander. Muchas veces, esta visión crítica se expresa con sarcasmo por los mismos personajes, ante la circunstancias de verse a sí mismos. Las palabras expresan reproche y frustración.

Ya que el texto mismo no declara de manera tan explícita el sentido último y terrible de las palabras, en sus obras el sarcasmo requiere de la entonación ajustada de los actores. Como lo vio Rojas Pozo, la obra de Cabrujas se centra en el lenguaje de sus personajes y muchas veces creó esas representaciones para actores amigos como Fausto Verdial y Rafael Briceño.

...características resaltantes de Cabrujas son la transición, sin pausas, de lo solemne a lo burlesco y de los registros cultos a los más populares e incluso prosaicos...

Otro aspecto presentado a lo largo de su ensayo es el uso fundamental de la parodia. Es evidente que mucha de la obra cabrujiana, tanto la dramática como la periodística, se sustenta en ella. Una primera instancia de ese imitación con sentido burlesco, podríamos hallarla en el ámbito interno de sus mismos textos.

Siguiendo lo expresado por Azparren, observamos que en su producción dramática existe siempre el teatro dentro del teatro. Así podríamos ver el acto religioso en *Profundo*, el acto cultural en la obra del mismo nombre, el acto político en *El día que me quieras*. Habría que agregar, además, la observación de Rojas, cuando afirma que en *Una noche oriental* hay un “acto cultural democrático”. Y para mantener la propuesta de estos dos estudiosos, uno podría completar la idea, observando que en su última obra los personajes hacen la presentación de un acto de boxeo.

En todos estos ejemplos, la representación dentro de la representación se encamina hacia la caricatura. La inclusión tiene la intención evidente de parodiar ese tipo de codificación. Cuando Cabrujas acude a la tipología estructural de esas representaciones, hace uso de tonos, léxico, acciones, vestuario y escenografía que caracterizan esas representaciones; pero el tono paródico funciona para distanciarse de lo que allí ocurre. Al final, ese alejamiento crea un ambiente propicio para la chanza y la risa, pero más importante aún, para la reflexión crítica.

El tono paródico, que es por esencia burla de los temas, las palabras o el estilo de otros, se convierte en auto ironía cuando los personajes se refieren a sí mismos. Ese tono no solo se refiere a la representación, sino a la misma vida de los personajes. Podría decirse que esto se aplica a los mismos personajes emblemáticos de Cabrujas.

En esta doble instancia entre lo que soy y lo que represento se produce el sentido paródico. En el momento cumbre del conflicto, ellos terminen develando la falsedad de sus ideales, prácticas y valores. El espectador ve en una primera instancia el tono caricaturesco de la representación que ejecutan, pero luego termina advirtiendo el sentido trágico que tiene, porque revela que esa caricatura es una forma de asumir la vida. El vivir es una farsa y lo peor, es que ellos mismos no se la creen, por eso la existencia pierde sentido.

Rojas Pozo ve esa oposición, cuando los personajes “se delatan en un momento límite de sus conflictos lo que los ubica como personajes ante una toma de conciencia; dejar de parecer para ser, aunque esto signifique aceptar la derrota” (p. 16).

Rojas Pozo había demarcado, sin explicitarlo completamente, la relación entre la obra dramática y la escritura política del periódico: “Es curioso detectar que cuando Cabrujas en su ejercicio periodístico hace un retrato de algún personaje del acontecer nacional lo describe como un personaje teatral(izable)” (p. 15). Por eso, uno podría leer sus textos periodísticos como si de una representación se tratara, pues mostraba a las figuras que dominaban el acontecer nacional como personajes caricaturescos.

El estado del disimulo

Esta relación entre el articulista y el dramaturgo, nos hace virar hacia una última observación. Pensamos que las propuestas de la obra dramática de Cabrujas no están alejadas de sus reflexiones como hombre público, es decir, político. A través de sus artículos se advierte la coherencia entre sus conceptos sobre el país y los de su propuesta teatral.

A tal propósito, podríamos revisar una de las entrevistas más importantes que se le hiciera: “El estado del disimulo”. Es curioso que sea una transcripción de una conversación; pero, habría que decir que Cabrujas no solamente era un excelente escritor. Muchos de los que lo conocieron recuerdan su dominio de la palabra oral.

En la entrevista, Cabrujas profundiza sobre un aspecto decisivo de la identidad nacional que define la condición ciudadana y específicamente su relación con el Estado. Esa identidad colectiva puede asociarse con una de las frases más lapidarias de sus personajes expresada por Guzmán Blanco en *El americano ilustrado*. Ante la llegada de la delegación inglesa, le dice a Arístides: “Procedamos con cierta dignidad, doctor Lander, como si nos pareciésemos a algo”. (2010: 389)

Que el dramaturgo se preocupara por el Estado no es extraño. Desde sus inicios su visión ideológica lo orientó por la crítica de las instituciones. Posteriormente, esta visión se convirtió en menos dogmática, pero igual mantuvo su preocupación alerta y cuestionadora sobre la marcha social y política del país. Siempre polémico, pero igual de acucioso, Cabrujas expresa que los venezolanos no creen en las reglas ciudadanas que desde el Estado se han construido, pero que aparentan cumplirlas. Fingimos respetar la legalidad. El motivo fundamental de este disimulo es que no creemos en las normas, porque ellas no se generan de un pacto entre los ciudadanos, sino en un ejercicio retórico impuesto por el poder de unos cuantos caudillos.

Como se sabe, el Estado es una de las formas sociales más poderosa de representación. Sin embargo, la apreciación crítica de Cabrujas no se dirige al carácter convencional de esa entidad. Mal pudiera un hombre de teatro juzgar ese aspecto que convierte los signos en un pacto. Lo que Cabrujas cuestiona es la farsa con la que vivimos nuestra ciudadanía y nuestra relación con el Estado. Nadie cree en los pactos y convenciones, y no cree, fundamentalmente, porque el Estado es una entidad abstracta y etérea que no ha sido construida de acuerdo con una realidad, donde no ha habido una consulta que permite al ciudadano participar: "Redactar una Constitución fue siempre en Venezuela un ejercicio retórico" (1987). Y aquí retórico adquiere el sentido de dos aspectos criticados continuamente por Cabrujas: la solemnidad pomposa y el carácter postizo y falso. Bajo estas reflexiones, se dimensionan en su valor exacto muchos de los textos dramáticos de Cabrujas y nos hacen pensar en el fuerte contenido político que ellos tienen para entendernos como sociedad.

Coda

Cada época actualiza y lee las obras de acuerdo a las necesidades y circunstancia que les toca vivir. El proceso de convertir a Cabrujas en clásico es ineludible y debemos estar agradecidos por ello. El camino para adquirir esa condición se ha comenzado hace unos años y trabajos como el de Rojas Pozo contribuyen a que esto suceda. Escribió un libro revelador sobre la obra de Cabrujas y seguramente, continuará siendo una referencia para analizar la obra dramática de este autor. Como todo análisis, está abierto a nuevas visiones y revisiones de la obra cabrujiana. Algo necesario en estos momentos.

Rojas Pozo mostró, además, lo importante que significa el trabajo desplegado desde las universidades y lo pertinente que resultan estas investigaciones para conocer al país y a sus figuras emblemáticas. También propicia la reflexión sobre lo que debe ser la tarea de la revisión inteligente de un canon, no construido como una imposición, sino como una guía para propiciar las lecturas de las obras dentro de la realidad viva y cambiante de nuestra identidad ■

...pensamos que la obra dramática de Cabrujas no está alejada de sus reflexiones como articulista, es decir, de su ideario político

Referencias

- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (2006). *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BOVES, M. C. (1997). Posibilidades de una semiología del teatro. En: María del Carmen Boves (Comp.) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco libros, 295-322.
- CABRUJAS, J.I. (2010). (Compilación y estudio preliminar Leonardo Azparren Giménez). *Obra Dramática*. Tomos I y II. Caracas: Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.
- CABRUJAS, J.I. (1987). El estado del disimulo. *Relectura. Espacio entre escritores y lectores* [página web]. Disponible: <http://www.relectura.org/cms/content/view/362/80/>. [Consulta 2010, Junio 6].
- PRIETO, A. (1998). "Canon y literatura latinoamericana 1997". En: Susana Cella (Comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del Canon*. Buenos Aires: Losada, 107-113
- ROJAS POZO: F. (1995). *Cabrujerías. Un estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas*. Maracay: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

¿Un Gardel venezolano?

El día que me quieras, de José Ignacio Cabrujas

Catalina Julia Artesi

No voy a polemizar en este trabajo sobre el origen de Carlos Gardel, que ha llevado a tantos relatos contradictorios y diversos acerca de su figura y de su trayectoria, porque a esta altura se ha convertido en un mito que trasciende las fronteras de Latinoamérica.

Tal es lo que observo en las expresiones teatrales del siglo XX, donde diferentes autores y teatristas se han apropiado de su figura brindando nuevas interpretaciones, según la estética y el momento histórico de cada artista. Para algunos, las alegorías impías se dan porque vivimos en una época secularizada y los mitos religiosos ya no mantienen su poder (Scheines: 26). Efectivamente, su imagen crece en obras teatrales muy dispares. Cito algunas a modo de ejemplo: *Matatangos* y *Disparen sobre el zorzal* (1978), del autor chileno Marco Antonio de la Parra; del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas: *El día que me quieras* (1979), y, del uruguayo Víctor Manuel Leites: *El chulé de Gardel* (1985).

Selecciono para esta exposición la pieza de José Ignacio Cabrujas pues, con su apropiación de esta figura mítica, revela una Venezuela sacudida por la dictadura del general Juan Vicente Gómez. Sin embargo, los años han pasado y la pieza mantiene su vigencia, ya que en su cosmovisión no solo habla de las crisis ideológicas de finales de los 70.

De modo que organizo mi estudio así: primero, abordo el mito gardeliano y sus alcances; luego, me detengo en el estudio de este singular dramaturgo venezolano, y, en especial, en el análisis de su pieza *El día que me quieras*. Finalmente, intento una reflexión acerca de esta obra y su vigencia, cuando en los comienzos del tercer milenio las utopías en Latinoamérica pugnan por resurgir, a pesar de la globalización.

Imágenes para un mito

Abordo el origen del término mito para que nos ubiquemos. Para los griegos era un relato de origen, fundante, que impregnaba la vida cotidiana, en el cual sobresalía la figura ejemplar de un héroe o de una heroína. En la época actual, aquellos relatos suenan lejanos y perdidos, aparentemente distantes en esta era donde todo se volatiliza y se transforma gracias a una tecnología hipersofisticada. Pareciera que al hombre de hoy no le preocupan las figuras arquetípicas. Sin embargo, y como lo expresé en el comienzo, los mitos populares son cada vez más importantes en la actualidad latinoamericana. Como la globalización ha producido fragmentación y ha profundizado las crisis de las identidades regionales y nacionales, las figuras del deporte, de la música y de otras manifestaciones culturales cobran dimensiones muy especiales para el ser humano común, quien se identifica y reconoce un 'nosotros' en los valores que encarnan sus ídolos. "Parecería, entonces, que el que ejerce más resistencia es el que atañe a las culturas populares, quizás por su tradicional adscripción al territorio y a las identidades locales" (Flores Ballesteros: 141).

Esta es la base para comprender por qué la imagen de Carlos Gardel, y otras personalidades de gran popularidad, se han convertido en arquetipos fundamentales de la sociedad. Si bien su porte parece representar al hombre del Río de la Plata sin distinciones de clases o de sectores culturales, atraviesa espacios y tiempos para convertirse en una figura atemporal, que aglutina y vincula hombres y mujeres de regiones diferentes. ¿Cómo siente el hombre caribeño a una figura tanguera como la de Gardel? ¿Por qué en ámbitos trasandinos, cuya identidad cultural no es la porteñidad rioplatense, lo reconocen como propio? Estas y muchas preguntas más podríamos hacernos a esta altura y sin duda surgirían posiciones y respuestas contradictorias, generando

una gran polémica sobre la rica diversidad cultural que posee la América del Sur.

La imagen fílmica sin duda derivó en un estereotipo: el joven apuesto, gran cantante, sonriente y mágico aparece una y mil veces en aquellas películas que filmara en Estados Unidos, por las cuales se afianzó su figura dentro y fuera del continente americano. Sin embargo, muchos aspectos de su vida no se conocían: “Carlos Gardel, con su conciencia clara de lo que hacía y lo que significaba, favoreció este estado de atemporalidad con su tradicional reserva” (Scheines: 29). Sus impactantes imágenes cinematográficas dejaron para la posteridad una figura cristalizada que aún, hoy en día, suele aparecer así cuando todos los 24 de junio se lo homenajea en cada aniversario por su muerte en Medellín.

En esto también influyó la situación especial en la que se produjo su desaparición, porque en forma totalmente inesperada, en el momento en que se hallaba de gira, para retornar a Argentina, ¿el destino?, ¿la vida? “Lo sustrae del tiempo que transcurre y que desgasta” (*Ibid.*). En la repetición de las secuencias fílmicas, sus admiradores lo ven eternamente igual a aquel que llegó al éxito habiendo sido un hombre de origen humilde. Así aparece en *Cuesta abajo* (Gasnier, 1934), *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935) y otras más.

En *Cuesta abajo* aparecía junto a la típica mujer fatal encarnada por la actriz Mona Maris y en dicho film sobresalía la escena de comedia musical sofisticada concretada con “Rubias de New York”. Y si bien su trabajo actoral no era muy bueno, su imagen de cantor arrollador era preponderante.

Destaco el contexto histórico en el cual surgió, porque ayuda a comprender los alcances de este mito popular. Tanto en la Argentina como en el resto del mundo se vivía una honda

crisis económica por el crack de Wall Street acaecido en 1929. Pero además, pervivían las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. En la Argentina, en Venezuela y en otros países de Latinoamérica las dictaduras militares dominaban; en sus gobiernos, la corrupción y la represión eran herramientas comunes para someter al pueblo. Entonces, para el hombre común —a pesar de las miserias cotidianas— la figura de Carlos Gardel se convertía en la imagen total y le permitía mantener otras aspiraciones.

Pero como todo mito, sus caras son múltiples, por eso ha recibido diversos apodos: ‘El mago’, ‘El que cada día canta mejor’, ‘El mudo’, y muchos más. Desde el imaginario social aparecen con cada nombramiento otros ‘zorzales’, tantos que no se los pueden abordar a todos. Por eso es que su imagen escénica se expande hacia las salas, encarnándose en las producciones de nuestros dramaturgos.

José Ignacio Cabrujas (1937-1995)

Como ha ocurrido en otras latitudes de nuestro continente, la década del 60 ha sido el momento clave para la escena sudamericana, pues los teatros universitarios se habían convertido en semilleros donde los artistas podían experimentar, indagando los nuevos lenguajes posibles para generar un teatro con voz propia; aunque era inevitable la influencia de Bertolt Brecht y de las vanguardias absurdistas europeas.

En este contexto cultural surgieron grandes dramaturgos y hombres de teatro en Venezuela: Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y César Rengifo, quienes fundaron el Nuevo Teatro venezolano. Mientras tanto, en la Argentina sobresalían Osvaldo Dragún, Roberto Cossa y Carlos Somigliana como los exponentes del realismo crítico. En otras latitudes de la región ocurría algo similar, pues la idea no era caer en el hermetismo metafísico de

los absurdistas sino que era necesario situar al público en su propia realidad, aunque lo cotidiano ya no debía ser un espejo de la realidad. Tal lo visto en *Profundo*, *Acto Cultural* y en *El día que me quieras*, todas de Cabrujas.

Pero lo interesante es que José Ignacio era un hombre multifacético —actor, director, dramaturgo, ensayista y periodista—, pero esto no le alcanzó y se dedicó con gran destreza a la realización de guiones, a tal punto que llevó a su máximo esplendor el cine y las telenovelas de su país. Quizás esta multiplicidad no le permitió profundizar en su labor teatral y por este motivo sus obras posteriores no fueron tan importantes. Sin embargo, sus cualidades de hombre de teatro observador de las problemáticas venezolanas lo ayudaron a concretar una visión satírica de los tipos y situaciones de la vida cotidiana en los centros urbanos, “arrastrando la pesada carga del analfabetismo histórico que siempre ha padecido la población venezolana” (Azparren Giménez, 1988: 96) como en *Acto Cultural*. En *El americano ilustrado* (1987) cuestiona el poder presidencial venezolano, representado en el General Guzmán Blanco.

En sus obras, no deja de mostrar el choque y las contradicciones de sus personajes, quienes sufren el fracaso en sus relaciones afectivas y, a su vez, esto choca con sus visiones políticas. Este venezolano medio que nos pinta sufría de tal impotencia que a veces parecía evadirse de su realidad. Tales aspectos contradictorios me recuerdan a los planteos de Antón Chéjov en sus piezas dramáticas, donde sus protagonistas no podían enfrentar la realidad cruda que les tocaba vivir en la etapa final del zarismo. Solo que Cabrujas señala las paradojas, lo

mágico e inesperado. Coincido con Leonardo Azparren Giménez (1988: 24) cuando indica que sus obras no se encuadran en el realismo crítico maniqueísta. Su última pieza data de 1995: *Sonny/ Diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia*, acerca de un boxeador venezolano, cuya relación intertextual con la pieza de William Shakespeare resulta obvia; no obstante, algunos la consideran su testamento existencial sobre los celos.

Como lo hiciera Bertolt Brecht en sus obras, toma distancia abordando la historia de acontecimientos pasados para reflexionar sobre el presente. Aunque se aleja del teatro histórico documentalista mediante el humor, la ironía y la exageración, recursos que desarticulan los esquematismos del realismo canónico.

...José Ignacio Cabrujas pues, con su apropiación de esta figura mítica, revela una Venezuela sacudida por la dictadura del general Juan Vicente Gómez. Sin embargo, los años han pasado y la pieza mantiene su vigencia, ya que en su cosmovisión no solo habla de las crisis ideológicas

Mitos de la modernidad: melodías y cine

Es indudable que en el siglo pasado se gestaron dos géneros de la música popular de alcance universal: el tango y el jazz. Ambos surgieron desde contextos

marginales, el primero en la América del Sur y el segundo, en la del Norte. De manera que se dispersaron por todo el mundo, generando nuevas mitologías dentro del campo popular. Ya en pleno siglo XXI, se han fortalecido renovándose mediante múltiples fusiones.

La pieza *El día que me quieras* tuvo gran notoriedad en su primer estreno en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, del Nuevo Grupo, el 26 de enero de 1979, dirigida e interpretada por el autor en el rol de Pío Miranda. Renueva el éxito en cada reestreno, ya sea en su país de origen como en otros teatros de habla hispana.

José Ignacio Cabrujas titula la pieza tomando el nombre homónimo de uno de los tangos más populares de Carlos Gardel, quien lo interpretó y compuso la música, con letra de Alfredo Le Pera; pieza musical que cobró mayor popularidad cuando se la utilizó para la película. Como en la Argentina lo hiciera Roberto Cossa con *Gris de ausencia* (1981) quien partió del tango “Canzonetta gris de ausencia” para realizar su obra, nuestro autor venezolano también recurre a formas de la música popular, el tango y el jazz, en el proceso de construcción de su pieza. Tanto, que la divide formalmente en dos tiempos y en cada uno coloca el título de un tema musical de la película que dirigiera John Reinhardt. El primero lleva el nombre de Rubias de New York, y, el segundo, Tut-Ankh-Amón. El hecho de utilizar la denominación musical para organizar el mundo dramático —unido a los nombres de las piezas musicales— nos brinda una matriz mítico-musical que aporta semánticamente connotaciones simbólicas; en principio, a cada secuencia, y, en un sentido global, a toda la pieza. De modo que el autor —al igual que en otras producciones suyas— aborda los mitos y creencias de los venezolanos. Por un lado, las quimeras políticas provenientes de una Rusia soviética en franca decadencia y, por el otro lado, el cruce con un mito cuya dimensión simbólica es muy rica, por las múltiples connotaciones que posee la figura de Carlos Gardel.

Pero no solo parte de la película que mencioné antes, también selecciona las canciones que aparecen dentro de la obra. Noto que las ha elegido por haber sido muy famosas estas producciones de Carlos Gardel rodadas fuera de la Argentina. De los tangos compuestos con Le Pera, toma “Amores de estudiantes” que fuera cantada en el film rodado en la Paramount,

Cuesta abajo dirigida por Garnier; “Sus ojos se cerraron” que la interpretó en *El día que me quieras* y “Rubias de New York”, en *El tango en Broadway* (1934). El único tema que no es del dúo Gardel-Le Pera: el shimmy “Tut-Ankh-Amón” (1924), cuya letra es de Cancio Millán y la música de José Bohr, ambos autores uruguayos.

Volviendo a la cuestión estructural, observo que en ambos movimientos los títulos de las canciones refieren a figuras de diversa índole. En el caso de “Rubias de New York”, las mujeres descritas en la canción representan mitos populares provenientes de los medios masivos, arquetipos femeninos hollywoodenses de la época. En “Tut-ankh-amón”, se apropia de un mito histórico exótico como lo fuera la figura del gran faraón egipcio, que siguió generando otras tramas míticas cuando se descubrió su tumba. Considero que ambas letras constituyen claves de lectura para cada secuencia dramática pues tematizan y anticipan el desarrollo del conflicto.

...El hecho de utilizar la denominación musical para organizar el mundo dramático —unido a los nombres de las piezas musicales— nos brinda una matriz mítico-musical que aporta semánticamente connotaciones simbólicas; en principio, a cada secuencia, y, en un sentido global, a toda la pieza...

Si tomamos la primera, las mujeres que se describen constituyen estereotipos que la industria del cine de entonces construía y exportaba a todo el mundo. En el film, se acentúa esta visión en especial en la escena donde Gardel cantaba dicho tema. Tales imágenes constituían los modelos que las jóvenes humildes soñaban ser en aquel entonces, especialmente si eran las preferidas por el gran cantor. Según el ensayista y poeta argentino Horacio Salas la condición era que Gardel no debía casarse pues “el ideal no se comparte con alguien corporizado, sino con la totalidad (...). Por eso se acepta (...) que sea amado por muchas mujeres” (p. 155), como ocurría en la película *El tango en Broadway* con Betty, July, Mary y Peggy. Salas expresa más adelante: “Todo hace suponer que

el supermacho Gardel, como una suerte de propietario de un harén de mujeres tontas, mudas y siempre sonrientes, reparte sus favores entre el rubio cuarteto de manera indiscriminada, incansable y equitativa” (p. 156).

Así, en el tiempo primero de *El día que me quieras*, cuando las mujeres están por irse al teatro para ver actuar a Gardel, José I. Cabrujas explicita por primera vez la analogía entre las Anzizar y las cuatro figuras femeninas de Hollywood que rodeaban al ídolo, en este caso representado por la figura de Plácido:

Elvira: María Luisa va a ir y esta noche será una gran noche. Pasarán cincuenta años y será una gran noche. Yo estaré muerta, y seguirá siendo una gran noche...

Matilde: ¿Cómo Rubias de New York...?

Elvira: Como Mary, Peggy, Betty y Julie...

Matilde: ...Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor...

Elvira: Dan envidia a las estrellas...

Matilde: Yo no sé vivir sin ellas...

Plácido: *(Entra Plácido)*
(Canta) Mary, Peggy, Betty y Julie, Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor.

Matilde: ¡Dan envidia a las estrellas!

Elvira: ¡Yo no sé vivir sin ellas...!

Plácido: Mary, Peggy, Betty y Julie de labios en flor.

Matilde: ¡Pon el disco, Plácido! ¡Esta noche, en la sexta fila del Principal, van a estar sentadas las tres rubias de New York!

Plácido: *(Mientras dispone el disco)* Es como el cristal la risa loca de Julie... Es como el cantar, de un manantial.

Elvira: Turba mi soñar, el dulce hechizo de Peggy, su mirada azul, honda como el mar.

Plácido: Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas¹.

El júbilo interno de esta escena se corresponde con la apotheosis del afuera, donde la población expresaba su admiración mediante el estallido de cohetes en las calles de Caracas.

En el caso del *shimmy* “Tut-ankh-amón”, se alude en el inicio de la canción a los efectos que producía la imagen mítica entre las mujeres de alta condición económica de entonces, y se ironiza acerca de sus consecuencias en los ámbitos esnob:

Al aparecer Tut-Ank-Amon
hizo entre las damas sensación
que hasta la moda toma con soda
al pobre faraón. (El subrayado es mío)

Incluso en el cierre del tema, la voz poética satiriza dichas modas dentro de ese mundo sofisticado, caricaturizando a tales mujeres:

¹ Las citas de *El día que me quieras* pertenecen a la edición de Monte Ávila, Caracas, 1989.

Hoy las señoras es fatal
soñando con Tut-Ank-Amon
buscan la voz piramidal
con una piedra dentro del colchón. (El subrayado es mío)

En la pieza, se alude a esta moda exótica en la escena inicial del primer movimiento donde Matilde consulta a su hermana mayor, Elvira, acerca de su vestuario para concurrir al teatro. En dicho diálogo, la duda es si se coloca o no el turbante, accesorio que formaba parte del estilo oriental que imperaba. Las mujeres toman su vestuario como parte de una caracterización cinematográfica mediante referencias a diferentes figuras del cine, incluyendo la imagen de *Tango Bar* “cuando él está en el barco y ella sube la pasarela”, tal lo expresado por Matilde.

Esto demuestra la importancia de los mitos de origen mediático. A tal punto que se establece una metáfora escénica muy rica mediante un entramado mítico-simbólico donde la competencia ideológico-cultural del lector-espectador latinoamericano resulta fundamental para comprender el sentido de la pieza. La polisémica escénica sugiere diversas lecturas, podría ser que el mundo representado fuera una sinécdoque de Venezuela, pero también sería una forma de testimoniar la influencia de los mitos foráneos en Latinoamérica. En cuanto a la canción, funciona como una anticipación, con esta alusión al turbante preanuncia el motivo del segundo movimiento dramático y enlaza la primera y la segunda parte.

Considero poco casual la elección de José Ignacio Cabrujas, pues los musicales corresponden a otro período en la carrera de Carlos Gardel. Se trata del pasaje del personaje criollo —ligado al repertorio rioplatense— a la conformación de la nueva imagen internacional de ‘el zorzal’. Esto se debe a que en el cine sonoro de aquella época los cantantes se convertían en las estrellas principales. La película paradigmática fue *El cantor*

del jazz que protagonizara Al Jolson “la voz más popular de los Estados Unidos en los veinte” (Salas: 16).

Me hago eco de lo que expresa Sergio Pujol (sf.), quien también muestra las repercusiones de estos cambios:

En una justa valorización de su significado sociocultural, Simon Collier afirma que a Carlos Gardel debemos ubicarlo en un mismo nivel con Maurice Chevallier, Al Jolson y Bing Crosby, emergentes todos ellos de una sociedad de masas que asiste a un proceso de acelerada internacionalización y comercialización que somete a sus productos a la gratificación de vastos sectores de la población mundial.

En dicha transformación, la figura de Alfredo Le Pera tuvo mucha importancia, pues fue él quien escribió muchos de los tangos-canción que Gardel interpretó y también confeccionó los guiones de sus películas (Salas: 165). Con este Gardel mediático, se da también lo que Sergio Pujol reconoce como un diálogo complicado entre dos paradigmas singulares: la tradición representada por el repertorio criollo y la modernidad, encabezada por el tango-canción, primero, y el cancionero internacional, después, que atravesaron toda Latinoamérica en la década del 20 al 30: “Con voracidad moderna, arrojado sin prejuicios a una constelación de mediaciones —disco, filme, radio, foto, artículo periodístico, etc.—, el cantante se inserta conscientemente en un complejo tejido cultural que corre entre tradición y modernidad” (Pujol).

De este cruce cultural vivido por las mujeres y los hombres de las ciudades de esa época, da cuenta Cabrujas en su obra y lo plantea a partir de la apropiación que realizaron y realizan los venezolanos del mito gardeliano. De este proceso hallo imágenes de la Venezuela de entonces pero también reconozco, en este conflictivo diálogo cultural, la problemática de la identidad latinoamericana.

Retomando la cuestión dramática, el segundo movimiento de la pieza, encabezado por el *shimmy* “Tut-Ankh-Amon”, quiebra la comedia ‘asaineteada’ y el realismo-costumbrista del primer momento dramático. En esta secuencia, aparece la figura fantasmal de Carlos Gardel que ejerce un influjo en el mundo dramático porque ‘El mago’ modifica la realidad representada mediante su figura y su voz.

En la didascalía inicial el hablante dramático básico introduce un clima fantástico con tintes expresionistas dentro del plano real: “La sala y el patio de las Ancízar a las doce de la noche. Elvira enciende la luz de la sala. Con ella, han entrado María Luisa y Matilde. Vienen del Teatro Principal, después de asistir a la apoteosis de Gardel”. Estos índices temporo-espaciales en el universo dramático evidencian una interiorización del conflicto pues, el espacio escénico —la sala de los Ancízar— se desrealiza.

Con la primera escena, surge la referencia a la letra del *shimmy* mencionado. Estas caraqueñas se trasladan a un espacio mítico convirtiéndose en sujetos que transforman su rutina provinciana:

Matilde: ¡Ebria, como la Borgoña en París! ¡Ebria...! ¡Absoluta y definitivamente ebria! ¡Tutankamón! ¡Tutankamón! ¡Cuando cantó Tuth-ank-amón, ¿ah, Elvira?, yo me sentí una vestal de bandeja, cadena y perro lobo! Y me dieron ganas de subir al escenario con la única intención de rescatarlo de las aguas al igual que la madre de Moisés en el Penúltimo Testamento. ¡Dios del Sinaí! ¡Qué humedad de hombre!

Cabrujas recurre a lo real maravilloso donde lo mágico irrumpe en un contexto cotidiano, espacio donde la subjetividad parece gobernar la realidad representada; ya que el clima² expresionista y fantástico crea otra realidad, tal vez proyectada al modo arltiano como una manera de superar el fracaso y la frustración de la crisis del 30. Sin embargo, el corte temporo-espacial resulta brusco, el hechizo ha desaparecido después de la medianoche. Dicha elipsis, revela las múltiples contradicciones de la realidad venezolana, casi diría de toda Latinoamérica. Los contrastes entre el afuera y el adentro, la Venezuela pública signada por la dictadura y la Venezuela íntima; la confrontación entre las utopías revolucionarias y los sueños de los seres comunes; el diálogo polémico entre el criollismo y el nacionalismo ante la Modernidad, traslucen una dialéctica desde donde surgen diversas paradojas.

Mientras los mitos del cine norteamericano señalaban en aquel momento que el hombre latinoamericano solo podía triunfar en la América del Norte, este mismo fenómeno de la modernización recurría a arquetipos

sofisticados, como el caso del faraón y la moda que se imponía. Pero este modelo no regional que generaban, a su vez revelaba un decadentismo en los centros hegemónicos de la cultura.

Dichos aspectos juegan de diferentes maneras porque Cabrujas, hombre conocedor de los medios masivos de comunicación, muestra también sus contradicciones. Además, nos presenta un mundo signado por la ambigüedad y por la subjetividad del hombre latinoamericano pues el final de la pieza es abierto. El clima chejoviano de la segunda parte y la intertextualidad con el

...se establece una metáfora escénica muy rica mediante un entramado mítico-simbólico donde la competencia ideológico-cultural del lector-espectador latinoamericano resulta fundamental para comprender el sentido de la pieza...

² Remitimos a la novela histórica que escribiera el autor argentino Pedro Orgambide, *Un tango para Gardel*, que publicó Editorial Sudamericana en el 2003. En el capítulo “La noche del Bisonte”, el título alude al sobrenombre del dictador Juan Vicente Gómez; allí también se muestra el impacto que produjo ‘el zorzal criollo’ en Caracas. Además Orgambide especula con una supuesta ayuda económica a la resistencia venezolana.

realismo mágico del boom latinoamericano introducen múltiples lecturas y abren interrogantes, pues el mundo de ensoñación instala lo inverosímil y lo posible.

Si bien es cierto que hay una aguda crítica a la dictadura de Gómez, al nacionalismo provinciano y al atraso, también resulta paradójico que los venezolanos solamente ‘despierten de su modorra’ mediante los mitos del cine. Además, con este Gardel resignificado desde lo venezolano, José Ignacio Cabrujas nos habla de exilios internos y externos, de otras distancias, de los fracasos en las grandes urbes latinoamericanas, de las utopías soñadas. Pienso en la imagen de María Luisa extendiendo la bandera roja soviética como un adorno, símbolo de todos aquellos deseos perdidos, los personales y los políticos.

El final abierto interroga al público de entonces pero también al de hoy, cuando el poder político impone un discurso unívoco y desconoce las diversidades culturales e ideológicas. Con esta nueva versión de la globalización se han profundizado las crisis identitarias de otro modo en Venezuela y en toda Latinoamérica. Ya no se trata de un continente marcado por las dictaduras, sino de países atravesados por otras maneras de vivir la democracia; que construyen sus identidades, que revisan los cruces entre la tradición, lo urbano y la nueva modernidad, los regionalismos y las nacionalidades ■

El contenido de este trabajo forma parte de una ponencia presentada en el marco del homenaje a J. I. Cabrujas, UPEL 2008.

Referencias

- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (1988, Spring). "El americano ilustrado de Cabrujas". *LATR*, 21/12, University of Kansas, Center of Latin American Studies, 23-33.
- ————— (1979). *El teatro venezolano y otros teatros*. Caracas: Monte Ávila.
- CABRUJAS, J.I. (1989). *El día que me quieras / Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila.
- FLORES BALLESTEROS, E. (2003). "Arte, identidad y globalización". En Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (Comps.). *Globalización e identidad cultural*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 131-145.
- GREGORICH, L. (2001) "Introducción". En *Doce ventanas al tango*. Buenos Aires: Fundación EDENOR.
- LAGO, D. (2001). "Las letras de tango como género discursivo". En *Doce ventanas al tango*. Buenos Aires: Fundación EDENOR, 131-145.
- ORDAZ, L. (1987). "La figura de Gardel en el teatro nacional". En Osvaldo Pellettieri (Comp.), *Radiografía de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Editorial Abril, 91-100.
- PUJOL, S. (sf). "Betinotti y las rubias de New York: El fox-trot en el repertorio de Gardel". *Todotango* [página Web en línea]. Disponible: www.todotango.com/spanish/gardel/cronicas/rubias.html. [Consulta: 2010, junio 18].
- QUIROGA, V. (2003, Noviembre). "Las razones del cantor/ primera parte". *Tanguedia* (Revista cultural de tango) Año 1, N° 1, Centro de Estudios Astor Piazzola de Uruguay, 44-46.
- ————— (2004, Marzo). "Las razones del cantor/ segunda parte". *Tanguedia* (Revista cultural de tango) Año 2, N° 2, Centro de Estudios Astor Piazzola de Uruguay, 38-42.
- SALAS, H. (1986). *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- SCHEINES, G. (1987). "Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América". En Osvaldo Pellettieri (Comp.). *Radiografía de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Editorial Abril, 25-33.

Postales caraqueñas de Cabrujas

Arturo Almandoz

Se presentan a continuación cuatro postales extraídas de la tercera parte de la investigación sobre la ciudad en el imaginario venezolano (Almandoz, 2002; 2004), en la que la visión de Cabrujas es entrecruzada con la de algunos autores de su generación, o con la de otros que abordaron los procesos urbanos que atrajeran a José Ignacio. No es, por cierto, la visión urbana de la crónica periodística y los abundantes artículos de opinión que produjera en los últimos años, sino más bien la que se extrae de uno de sus clásicos teatrales, así como de ensayos y entrevistas. Como en la mayor parte de la investigación de la que se deriva, la ponencia trata de contextualizar las imágenes urbanas en el marco de los cambios espaciales y culturales de Caracas y la sociedad venezolana.

En casa de las Ancízar

El viaje a la Unión Soviética había coronado las ensoñaciones de varios intelectuales de la izquierda venezolana, cuya peregrinación a las ciudades de Europa oriental buscaba reconocer y confirmar lo que, desde la remota Latinoamérica, solía ser venerado como materialización de la utopía marxista. Así ocurriría en cierto modo a José Ignacio Cabrujas, quien después de presentar su *Juan Francisco De León* en el VII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en la Viena de 1959, emprendería viaje a Moscú. La gran expectativa del joven dramaturgo y director era llegar a la plaza Roja y el Kremlin, “que equivalía a decir el centro del más alto pensamiento político de izquierda y del poder de las fuerzas progresistas del mundo”, apoteosis de una postal que imagina Ildemaro Torres a nombre de su copartidario del Movimiento al Socialismo:

(...) sucedió al anochecer y a la imagen fantástica de las cúpulas doradas reflejando la luz de esa hora, se sumaba el hecho increíble de estar ante el mausoleo en que yacían, uno al lado

del otro, Stalin con su uniforme de mariscal y Lenin vistiendo el mismo abrigo negro de tantos óleos y esculturas que legara el realismo socialista. Cada viajero y a su manera, tratando de demostrar cuán familiares le eran ese lugar y esa historia, y años después he llegado a pensar que en aquella ocasión, testigo él de la exaltación de los demás y viviendo la suya, y tal vez con todos incorporados en sus recuerdos, debe haber vislumbrado por primera vez a Pío Miranda, ese camarada de la bandera cuidadosamente atesorada en un baúl a la espera del instante supremo, y que enfrentado a su frustración dijera: ‘A lo mejor nací 50 años antes de lo debido... o a lo mejor se me extravió el mundo...’, ese personaje que es espejo invaluable y síntesis magnífica de muchos de nosotros, de cuanto hemos sido y creído.

Aunque recreado en la postrera opresión de la dictadura gomecista en 1935 —año bien definido en la obra por la visita de Carlos Gardel a Caracas, que sirve de anécdota a la trama— el Pío Miranda referido por Torres es el personaje de *El día que me quieras* (1979), suerte de antihéroe criollo que encarna, me atrevo a decir, la pervivencia y el desencuentro peripatéticos con la utopía marxista, entre la revoltosa generación a la que perteneciera su autor. Permitiéndonos una licencia teatral en una investigación que se basa en el ensayo y la novela, tan solo recordemos que el excéntrico sueño del desazonado personaje había sido llevar a su novia sempiterna, María Luisa Ancízar, a cultivar un *koljosz* de remolachas en Ucrania, en antesala de la visita algún día al Kremlin, para contemplar a Stalin en bienaventuranza. Pero en la epifanía del inefable Gardel en la casa parroquiana de las Ancízar, la noche de su concierto en el Principal, su embrujo cosmopolita convoca para trastocar y replantear, durante la velada surrealista, los mitos familiares y culturales, nacionales e ideológicos. Al final de la trama magistral, huyendo del cataclismo desencadenado por aquel portento masculino que ha socavado toda

idolatría soviética, Pío confiesa a los circunstantes el fracaso anticipado de su utopía amorosa en tierras del marxismo. “No hay nada en Ucrania. No sé dónde queda Ucrania. No hay Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. ...No hay Trotsky... ¡No hay Stalin! ... ¡No hay Lenin! ¡No hay nada!” (Cabrujas, 1997: 82).

Como haciéndose eco quizás del José Ignacio de la bohemia venezolana, el desengaño de Pío Miranda es, en cierto modo, la confesión de una generación que, si todavía se rebelaba contra el imperialismo yanqui, conocía también los desmanes del Calibán soviético. Es también el grito anticipado de una generación de Píos que, a la caída del muro de Berlín y de la URSS, se enfrentaría a una nada utópica, hasta que las ideologías izquierdistas mutaran y se reinventaran a finales del siglo XX. Al mismo tiempo, la visión izquierdista de *El día que me quieras* parece retrotraer al tiempo gomecista y bolchevique a la vez, buena parte de las tensiones que se sucederían en las décadas por venir, incluyendo la Guerra Fría y los excesos económicos y políticos de las décadas ulteriores. En sus insalvables contrastes y brechas con América Latina y Venezuela en particular, esta postal del Kremlin y del mundo comunista aporta claves para completar no solo la relación entre burguesía y proletariado, entre derecha e izquierda y otras tantas antinomias del polarizado mundo de los sesenta y setenta, sino también nos ayuda a recrear algo del clima ideológico y geopolítico que envolviera al dramático proceso de urbanización sin desarrollo en la Venezuela cabrujiana.

...esta postal del Kremlin y del mundo comunista aporta claves para completar no solo la relación entre burguesía y proletariado, entre derecha e izquierda y otras tantas antinomias del polarizado mundo de los sesenta y setenta, sino también nos ayuda a recrear algo del clima ideológico y geopolítico que envolviera al dramático proceso de urbanización sin desarrollo en la Venezuela cabrujiana.

Catia: hogar, barrio y oeste

Algo del objetualismo y de la marcada segregación de aquella Caracas con la que se habían encontrado Salvador Garmendia, González León y otros escritores venidos de provincia, se respiraba también en la que naciera y creciera Cabrujas, en la que el centro y oeste estaban en proceso de integración, diferenciándose a la vez del este burgués. Teniendo a José Ignacio de Poleo a Buena Vista, en una esquina hoy perdida entre Miraflores y el palacio Blanco, pero mudándose a los cuatro años a Catia, el propio itinerario de la familia Cabrujas es indicativo de una movilidad espacial, social y cultural de la clase media baja después del gomecismo; de entonces databa ese proceso de oestización del centro que puede captarse en un episodio infantil que marcaría la sempiterna incomprensión cabrujiana ante la urbe desconcertante.

Un día, en mi infancia, extravié el dinero del pasaje y tuve que caminar desde el centro hasta el Oeste, en una peripecia de seis horas. Recorrí la

patria, que como todo el mundo sabe, queda a media cuadra de la Plaza Bolívar, atravesé las bisuterías del viejo cine *Rialto* donde solía comprar caramelos, presencié el enigma del fakir Urbano, un ciudadano quiteño que solía ayunar en una urna de vidrio, y la ciudad me desembocó como piedra errática en el arcano sector Federal, donde podían contemplarse ángeles de prominentes pezones y banderas de bronce conmemorativo, amén de un pajarraco marmóreo que, según mi padre, representaba el futuro y tal vez la nacionalidad. Atravesé la estación del ferrocarril, tan naturalista como Naná, e ingresé

en el sector de lo que solía llamar Josefa Cabrujas, la vida, esto es, prostitutas y maricas. (1999: 92)

Allende las consabidas expresiones del humor negro cabrujiano, trasunta la consternación que produjera la relativa complejidad de aquel dédalo rocambolés en la mirada infantil, que era, no olvidemos, capitalina y no provinciana, como sí lo era la de Garmendia o González León. Con el limitado sentido de orientación que la temprana edad permitía, guiado sobre todo por la contundente sucesión de imágenes a lo largo de aquella “marcha hacia el Hades”, José Ignacio se dejó rodar en su “rumbo al Oeste”, hasta que concluyera en la “calle Argentina, entre 5ª y 6ª avenida, Quinta San Francisco, es decir, hogar” (*Ibid.*: 93). Ese hogar era Catia, urbanización popular que no solo tenía una cultura barrial en el sentido identificado por la novelística de Garmendia, sino incluso comunitario y feudal, tal como se aprecia en el relato que Cabrujas diera a Socorro, sobre cómo se articulaba esa “comunidad fronteriza”, delimitada por su propio imaginario y objetualidad, con respecto al centro y el este caraqueños:

Todo sucedía en un lugar que era capaz de autoabastecerse; si yo recuerdo esa etapa de la plaza Pérez Bonalde, lo primero que se me viene a la mente es que el resto de la ciudad no significaba nada para mí. Es más, raras veces nos movíamos de Catia; era una comunidad totalmente fronteriza, amurallada, sin proponérselo porque nadie hizo ese discurso, pero eso era lo que ocurría. Yo me recuerdo caminando por el centro, por los Dos Caminos, por Los Chorros, pero eso eran excursiones, eso era turismo, me movía la curiosidad pero no me involucraba y nadie allí se involucraba con el resto de la ciudad. Catia se autoabastecía de símbolos, de mitos, de vivencias; claro que no de estímulos culturales, para eso íbamos a El Silencio y al Centro Simón Bolívar, íbamos a la librería de

Argenis Rodríguez. Pero no había nada allí interesante, había cosas que comprar que no las había en Catia, en Catia no había librerías... (Socorro: 63)

Es una descripción que confirma el sentido comunitario y segregado del barrio, pero a la vez habla de la inevitable y comprensible dependencia cultural del oeste con respecto al centro capitalino; destaca también la connotación de excursión que el este mantuviera, en una especie de relación suburbana que resuena asimismo en los paseos colegiales de *Ana Isabel, una niña decente* (1949), residente de La Candelaria, en la novela de Antonia Palacios (pp.79-93); por supuesto que no era así ya para los acomodados habitantes de La Florida o del Country, tal como resplandece en las novelas burguesas de Vallenilla Lanz hijo, cuyas boyantes familias se habían instalado en esas mismas urbanizaciones desde finales del gomecismo¹. Pero incluso el mismo José Ignacio tuvo muy pronto que despojar al este de esa condición suburbana, aunque no dejara de representar un hemisferio segregado con respecto a su distrito residencial: cuando comenzara a estudiar en el colegio San Ignacio, donde ninguno de los niños vivía en el “degredo” del oeste, Cabrujas pudo a diario experimentar la segregación de aquella ciudad como una “primer a esquizofrenia” que reconocería ante Socorro muchos años después.

Cuando era muy pequeño mi mamá me iba a buscar a las cuatro de la tarde y de allí me llevaba al autobús, cerca de Caño Amarillo, y llegábamos a Catia. Cuando ya llegábamos a la avenida Sucre —que no se llamaba así, sino Calle Principal— empezaba a notarse el mundo buhoneril, el de las lucecitas mortecinas, y todo se definía cuando llegábamos a la parada de autobús, que era la ruta hacia Catia, porque había una venta de fritos (...). A partir del frito empezaba Catia... (p. 75)

¹ Las novelas de Laureano Vallenilla Lanz, hijo, son *Allá en Caracas* (1948) y *Fuerzas vivas* (1963). He tratado de reconstruir este proceso de urbanización hacia el este, utilizando algo del imaginario de la novela y la crónica de viajes, en Almandoz (2006: 255-260).

Resulta por demás significativo que los buhoneros y las fritangas, dos imágenes tan asociadas al centro-oeste caraqueño —pero que se harían características de la metrópoli por venir en general— fueran los límites sensoriales establecidos por la imaginación infantil entre las dos ciudades de la rutina diaria. Por un lado estaba Catia como epicentro de ese hemisferio oeste, adonde se regresaba después del colegio, “mundo carnal” marcado por la música de Celia Cruz y la Sonora Matancera, dominio barrial poblado de ‘perdedores’, entre los que se encontraban la pandilla de amigos de la plaza Pérez Bonalde, “rudos, vulgares, agresivos, astutos”... Por otro lado estaba, en las horas diurnas e iluminadas del colegio jesuita, ese hemisferio este donde se estudiaba, “donde estaba la gente que había triunfado en la vida, que tenía modales finos”, como Henry Lord Boulton y su familia, cuya exquisita domesticidad fue visitada por José Ignacio gracias a su afortunada esquizofrenia colegial (*Ibid.*: 76-80). Por eso, a pesar de los afectos y las querencias más primarias, Catia era una mala vida, en el sentido garmendiano, de la que había que migrar, como lo haría pronto José Ignacio, acompañado de personajes novelescos, pero sin romper las segregaciones social y funcional entre el centro que se hacía oeste, por un lado, y el este burgués y bohemio, por el otro. Porque allende la migración y las dimensiones de la segregación, oeste y este permanecerían como dos *côtés* de ascendencia proustiana, *mutatis mutandis*, ya que marcarían los sustratos más fundamentales de la memoria y psicología del sujeto narrativo y ensayístico en su odisea por la Caracas secular.

Entre Armendáriz e Infante

Los caraqueños contemplaron la mitología de estrellas de Hollywood en los palacios de cine, esa tipología descendiente del *movie palace* norteamericano, que desde los años 1920 había despuntado en Nueva York y Chicago, San Francisco y

Los Ángeles; en las amplias plateas y balcones, ya equipados con aire acondicionado, una suntuosa decoración combinaba la ‘magia futurista’ del *Art Deco* con raros motivos tomados de exóticas civilizaciones cuyos descubrimientos arqueológicos causaban furor en aquellos años locos, desde lo egipciaco y chino, hasta lo maya y azteca. Si bien Caracas ya tenía cines relevantes desde la era gomecista —el Candelaria (1916), el Rialto (1917) de Gustavo Wallis, el Capitol (1921), el Ayacucho (1925), el Principal (1931) y el Ávila (1931)— fue en las décadas de los cincuenta y sesenta cuando los palacios de cine capitalinos permitirían a los venezolanos recrear la nórdica modernización a través del panteón de estrellas norteamericanas. Ubicados en los centros principales y los grandes ejes de circulación caraqueña, el Hollywood (1941), de Rafael Bergamín; el Junín (1952) y el Metropolitano (1953); pero sobre todo el Radio City (1953), muy a lo Rockefeller Center neoyorquino, así como el Teatro del Este (1956) —en los bajos de un rascacielos corporativo de Martín Vegas y José Miguel Galia que realizaba la pequeña city de Plaza Venezuela— fueron todos prototipos de los palacios metropolitanos, donde los filmes eran estrenados para un gran público que se extasiaba ante una modernidad venezolana y gringa a la vez (Barrios: 20-27).

Mientras tanto, salas más modestas y barriales del oeste y centro proyectaban, en matinés y vespertinas, otras ramas genealógicas de esa mitología ante auditorios diversos; el Baby (1943) de Prado de María, el Jardines (1943) de El Valle, el Lux (1943) de Chacao y otros de esos cines parroquiales llegarían a constituir más del 75 por ciento del total del servicio capitalino, cuyo apogeo se alcanzaría a partir de 1957, con 80 recintos (*Ibid.*: 18, 26). En esas salas modestas de San Agustín o El Valle habían visto algunos de *Los topes* (1975) de Liendo, antes de adentrarse en la guerrilla, los *westerns* o las películas de acción, aquellos duelos “de pistola y puñal” donde confrontábanse los héroes duros y sus parientes villanos: Marlon Brando, Yul Brynner,

Anthony Quinn, John Wayne y Jack Palance; pero cuando discutían quién era el mejor actor, los panas llegaban “a la conclusión de que desde que el mundo es mundo no ha habido un actor más cojonudo que Kirk Douglas.” (Liendo: 197).

Por su parte, en el cine Pérez Bonalde, la audiencia de Catia vio *Casablanca* y otros clásicos norteamericanos, como la infaltable saga de Tarzán; pero fueron las películas mexicanas, con frecuencia programadas en el cine España o el Esmeralda—donde los porteros dejaban pasar a los imberbes a la censura B—la que más parece haber marcado a la patota de José Ignacio. Con toques cursilones y factura más pobre que las películas gringas, era como otra visión del mundo que proyectaban en el hemisferio oeste de la ciudad, contando una historia y mitología charras que eran muy latinoamericanas a la vez. Bien resumiría Cabrujas la influencia ideológica de ese cine a propósito de Armendáriz e Infante, sin olvidar empero su contraste con el sobrio estilo del clásico protagonizado por Bogart y Bergman:

...teniendo a José Ignacio de Poleo a Buena Vista, en una esquina hoy perdida entre Miraflores y el palacio Blanco, pero mudándose a los cuatro años a Catia, el propio itinerario de la familia Cabrujas es indicativo de una movilidad espacial, social y cultural de la clase media baja después del gomecismo...

Esa sobriedad, esa economía conmovedora no es la que tenía propiamente Pedro Infante o Pedro Armendáriz, ese macho telúrico, el más bello latinoamericano que ha existido, el único orgullo racial que puede tener América Latina. Sin embargo, Armendáriz no nos gustaba tanto como Pedro Infante; Armendáriz representaba el mundo indígena y lugareño, lo veíamos con inquietud social; Pedro Armendáriz, que era la única concreción real del indio pulposo que pintaba Diego Rivera, contribuyó mucho a que nos hiciéramos comunistas... (Socorro: 61)

Más allá de la concienciación telúrica e ideológica a lo Rivera, el romanticismo provinciano y machista que marcaba las

historias sepias de *Señora ama* y *La malquerida*, de *María Candelaria* y *El rebozo de Soledad*, en las que protagonizaba el bigotudo Armendáriz con Dolores Del Río, no excluía cierta modernización y urbanización latinoamericanas, que el cine mexicano también proyectó ante la masa venezolana. Ese registro fue notado por el público de Catia a propósito de la transformación de Infante quien, a diferencia de Jorge Negrete, supo urbanizarse iconográfica y temáticamente: “Tras un breve período en que hizo de charro, Infante entendió muy bien que necesitaba un mundo nuevo, que no podía seguir de charro, entonces se puso su chaquetita de cuero y empezó a vivir los dramas urbanos” (*Ibid.*: 62), notó Cabrujas sobre aquellos cuates que buscaban ahora parecerse a James Dean y Paul Newman. Algo de esa metamorfosis tuvo

también la Del Río en dramas posteriores a *María Candelaria*, donde se convierte en ama de casa de modernos apartamentos en las colonias centrales de Ciudad de México y otras metrópolis. También lo haría María Félix después del clasicismo rural de *Doña Bárbara*, escapando de los fotogramas blanquinegros y proyectándose en un technicolor que se despliega ahora en

una pantalla tan vasta como su urbanizada ambición; en *Estrella vacía*, por ejemplo, la Félix se rodeó de la más sofisticada iconografía que podía ofrecer el México de los cincuenta, en un papel de trepadora que pareciera en parte autobiográfico, pero que podría también haber sido extraído de personajes de *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes.

Ciudad desmemoriada

Cabrujas ofreció a finales de los ochenta una visión desconcertada de la identidad y el sentido patrimonial de Caracas, sin por ello dejar de

reconocer su entrañable pertenencia a esa ciudad donde “la palabra antiguo” era “apenas una ironía”. La certeza de la pertenencia no solo venía de haber nacido de Poleo a Buena Vista, 11-B, o de habitar las calles de Santa Rosalía y Catia, sino también por tempranas extrañezas ante lo que parecía extranjero; por ejemplo ante aquella celebración proveniente de su remota memoria infantil, en la que una cincuentena de musíúes parloteaban “en inglés y sin títulos” desde el tercer piso del céntrico edificio de Pan Am, probablemente el día de la capitulación nazi ante los aliados en 1945, en una juega manifiesta que el niño José Ignacio supo ya reconocer como ajena. Pero aquella entrañable Caracas parroquiana del centro y del oeste infantiles, trocose en “ciudad muerta” que solo vivía en la consciencia del sujeto “como un relato de fe”, porque en la ya devenida metrópoli petrolera se viviría de hecho “en una ciudad nueva, siempre nueva, siempre reciente, pero que solo puede conocerse a través de una nueva arqueología” (Cabrujas, 1999: 89-95). Es la visión de una ciudad desmemoriada que, como recordándonos la propia anécdota del José Ignacio que no podía ubicar la casa de su nacimiento, nos da también el sujeto narrativo de *Los topos*:

¡Han pasado diez años! La casa donde inventé mis sueños juveniles ya no está, tampoco hay otra en su lugar, la han demolido y solo quedan sus escombros. Es un espectáculo frecuente en una ciudad que se traga a sí misma y vomita edificios, superbloques, supermercados, superavenidas... (Liendo: 189)

Apelando a antiguas imágenes pompeyanas que a primera vista enfatizan el contraste con la mocedad caraqueña, Cabrujas escenificó nuestra erupción del Vesubio en la arrasadora era de Pérez

Jiménez, concretamente en aquel 1956 en que fuera demolida su casa natal, catástrofe que pareciera iniciar, para el sujeto y habitante, esa falta de historicidad que caracteriza a la capital, como también al país venezolano; por ello concluyó:

Para vivir en esta ciudad no necesitamos de ningún momento que tenga a bien la gentileza de recordarnos su historia. La historia, la única historia posible, somos nosotros, y la ciudad comienza y recomienza un martes cualquiera como el pajarraco de los romanos, después de una nueva resurrección. El pasado, nunca me hizo falta, para vivir en ella. (Cabrujas, 1999: 96)

...en el cine Pérez Bonalde, la audiencia de Catia vio Casablanca y otros clásicos norteamericanos, como la infaltable saga de Tarzán; pero fueron las películas mexicanas, con frecuencia programadas en el cine España o el Esmeralda —donde los porteros dejaban pasar a los imberbes a la censura B— la que más parece haber marcado a la patota de José Ignacio...

Las implicaciones de este último aserto no solo remiten, aunque de manera antitética, a las admoniciones que también en los ochenta propalaran Uslar (1981, por ejemplo) y Liscano (1999), sino también remiten a anteriores episodios del debate sobre el patrimonio, que incluye las diatribas de Picón Salas (pp. 228-263) y Briceño Iragorry (1984), de Enrique Bernardo Núñez (1988; 1991) y Guillermo Meneses (1995), ante aquel

progreso a rajatabla y sin antiguallas, aunque ahora Cabrujas pareciera verlo desde la irónica resignación de otra generación.

Pero esa Caracas ahistórica, donde el pasado no hace falta, también se emparentaba con Pompeya porque ambas dejaron de estar insertas en la historia y pasaron a tener un museístico valor de cotidianidades detenidas, lo que las hace legibles solo a través de inusitadas formas de excavación, que en el caso nuestro sería la “arqueología del derrumbe”. Emulando a aquellos que se jactan de pertenecer a grandes pueblos constructores, como los romanos, Cabrujas proclamó, con sarcástico orgullo, formar parte de una nación de grandes derrumbes, “un pueblo demolicionista que hizo del

escombros un emblema. Ese es el paisaje que he visto, por no decir, que en el fondo, mis ojos no han visto ningún paisaje" (*Ibid.*: 96-97). Como exponente capital de un "pueblo demoledor", Caracas le fue confesada a Socorro como "lugar de paso" y "concepto provisional" desde sus mismos orígenes coloniales y condición geológica, lo que imposibilita toda consolidación de los recuerdos, comenzando por la ubicación del lugar donde nació el autor.

Siempre he pensado que Caracas es una ciudad donde no puede existir ningún recuerdo. Es una ciudad en permanente demolición que conspira contra cualquier memoria; ése es su goce, su espectáculo, su principal característica. En algún momento de mi vida me he horrorizado ante esa situación; hoy no. Hoy pienso que es una legitimidad, y así como hay pueblos que construyen, hay otros que destruyen. Hay pueblos que tienen en la destrucción un sentido de vida, como algunos lo encuentran en la construcción. El caraqueño es un pueblo demoledor, no por nada, sólo por ser fiel a su propia historia. Esta es una ciudad de terremotos, los sismos han jugado un papel preponderante en la forma de desarrollo de la ciudad, la propia naturaleza es la primera causante de la destrucción del proyecto de la ciudad. Pero aparte de eso, Caracas responde a un ideal, algo que está por verse. Caracas siempre fue un lugar de paso, un lugar intermedio, en sus orígenes no fue un sitio para quedarse, apenas un tránsito para ir hacia el sur: pasar por aquí y seguir avanzando. Quedarse en Caracas fue siempre una desgracia, entonces esta ciudad fue construida con un concepto provisional, todos los edificios de la Conquista y aún de la Colonia son muy simples y apenas parecidos a lo que quieren representar pero sin llegar a ser nada. (Socorro: 53)

Esa suerte de pecado original de haber sido Caracas un punto de avanzada territorial —aunque no lo fuera para ir hacia el sur, sino más bien hacia oriente, donde la penetración territorial había quedado inconclusa, después del toque inicial a Cumaná (Gasparini, 1968, por ejemplo)— permiten a Cabrujas adoptar

una actitud más irónica y postmoderna con respecto al ya antañón alegato de los cronistas que presenciaron la primera mutación metropolitana —Núñez, Meneses, Briceño Iragorry— cuyas culposas y desesperadas denuncias traté de articular, repito, como un primer estrato de conciencia patrimonial en Venezuela (Almandoz, 2004: 141-162). A diferencia de aquellos cronistas conservadores, que lo fueron hasta cierto punto de 'los techos rojos' que veían desaparecer, hay más bien en Cabrujas una laxitud final frente a ese desconcierto y la desarticulación del paisaje, resignación proveniente no solo de haber crecido ya dentro de la Venezuela urbana y la Caracas metropolitana, así como de sumergirse dentro de la arqueología del derrumbe, sino también de la plena aceptación de esa "certeza universal" que termina siendo el babelismo caraqueño. Un recorrido a través de éste reconoce una nueva identidad venezolana, a la vez que permite a Cabrujas ofrecer un colorido mural de la urbe definales de los ochenta:

Animo el día con un café italiano, honradamente sudado en una Gaggia sobre el mostrador de una panadería de portugueses, cuya especialidad es el pan gallego. Suelo comprar la prensa en el kiosco de un canario, prematuramente inválido, y saludo la santamaría de mi charcutero de Treviso, apasionado por las especialidades catalanas. Recorro la buhonería del Cementerio con la certeza de no atisbar nada autóctono, y escucho en mi reciente memoria la ponderación de un vendedor de cuchillos cuzqueño, realmente impresionado por lo que él denomina, 'el eterno filo alemán'. Ingreso en una autopista que bien puede conducirme a Detroit, y selecciono el opus 3, número 11, de telúrico Vivaldi. Me aparto en un atajo y desemboco en el guzmancismo de El Paraíso, en el crespismo devenido en taller mecánico, en el castrismo militar. Una musa romana me saluda, siempre y cuando sea capaz de entender el yeso y no andar con demasiados miramientos. Estaciono frente al automercado Cendrillon, regentado por unos madeirenses, y saludo a la conserje dominicana en el trance de regresar a su patria, por una gravedad nonagenaria. (1999: 107-108)

Es una posición más acorde ya con el multiculturalismo de la babélica urbe venezolana, que asomaba, en la víspera de la muerte de Cabrujas, algo de los procesos de globalización que la metrópoli finisecular exhibiera en contextos más desarrollados (King, 1991; Clark, 2000, por ejemplo), después del agotamiento de la antinomia cultura/civilización que había recorrido el siglo XX; a diferencia de lo que sostuvieran ensayistas como Liscano y Uslar, en tanto oráculos del medio intelectual venezolano de comienzos de los noventa, el abandono de la búsqueda por la identidad urbana y la memoria patrimonial había sido apurado quizás por la caída de la URSS en 1989, la cual tanto había significado para el utopismo comunista de la generación de Cabrujas. Por ello la visión de éste representó, para el público venezolano que tanto lo siguiera en las columnas de prensa y su presencia en los medios, la aceptación final al tiempo que el reconocimiento pionero del fin del debate sobre cultura, civilización e identidad, proclamado por una voz líder de una intermedia generación de intelectuales postmodernos y poscomunistas que habían finalmente aceptado la desmemoria y el derrumbe como una nueva naturaleza urbana y cultural. Las generaciones siguientes solo tendrían que partir de ese hecho multicultural ■

El contenido de este trabajo forma parte de una ponencia presentada en el marco del homenaje a J. I. Cabrujas, UPEL 2008.

Referencias

- ALMANDOZ, A. (2006). *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, prólogo de William Niño Araque. Caracas: Equinoccio, Fundación para la Cultura Urbana.
- _____ (2004). *La ciudad en el imaginario venezolano. II: De 1936 a los pequeños seres*, prólogo de Carlos Pacheco. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- _____ (2002). *La ciudad en el imaginario venezolano. I: Del tiempo de Maricastaña a la masificación de techos rojos*, prólogo de Rafael Arráiz Lucca. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- BARRIOS, G. (1992). *Inventario del olvido*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- BRICEÑO IRAGORRY, M. (1984). *De Bitácora a Crónica de Caracas*. Caracas: Fundación Mario Briceño-Iragorry.
- CABRUJAS, J. I. (1999). "La ciudad escondida" (1988), en *Cuatro lecturas de Caracas*, sel. y prólogo de Rafael Arráiz Lucca. Caracas: Fundarte, 87-108.
- _____ (1997). *El día que me quieras / Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- CLARK, D. (2000). *Urban world / Global city* (1996). Londres: Routledge.
- GASPARINI, G. (1968, Noviembre). "Formación de las ciudades coloniales en Venezuela. Siglo XVI". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N°. 10. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE), Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU), Universidad Central de Venezuela (UCV), 9-43.
- KING, A. (1990/1991). *Global cities. Post-imperialism and the internationalization of London*. Londres: Routledge.
- LIENDO, E. (2000). *Los topos* (1975). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, Fondo Editorial Contraloría General de la República.
- LISCANO, J. (1999). "Ciudades invisibles" (1981). En *Cuatro lecturas de Caracas*, sel. y prólogo de Rafael Arráiz Lucca. Caracas: Fundarte, 75-85.
- MENESES, G. (1967/1995). *Libro de Caracas*. Caracas: Fundarte.
- NUÑEZ, E. B. (1962/1991). *Figuras y estampas de la antigua Caracas*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1988). *La ciudad de los techos rojos* (1947-49). Caracas: Monte Ávila.
- PALACIOS, Antonia (1949/1989). *Ana Isabel, una niña decente*. Caracas: Monte Ávila.
- PICÓN SALAS, M. (1988). *Suma de Venezuela*. Biblioteca Mariano Picón-Salas. (Vol. II). Caracas: Monte Ávila.
- SOCORRO, M. (1994). *Catía, tres voces: María Carrasquel Rivas. Henrike Hernández Mujica. José Ignacio Cabrujas*. Caracas: Fundarte.
- TORRES, I. (2005, Octubre 21). "La diaria evocación de José Ignacio". *El Nacional*, Caracas, B9.
- USLAR PIETRI, A. (1981, Julio 27). "La ciudad como caos". *El Nacional*, Caracas.

Profundo de José Ignacio Cabrujas: Una lectura

Francisco Salazar

La vida es corta y el arte es largo
Alirio Palacios

Profundo o el fracaso de un país poco profundo

Faltaban unos escasos dos o tres minutos para que en medio de la ansiedad extrema típica de los estrenos, indicáramos al técnico de iluminación de la Sala José Félix Ribas la entrada del primer cuadro de luces. El público que colmaba la sala esperaba excitado el acontecer de la música, el escenario, las voces, el vestuario y la magia de la ópera. En esta ocasión era *Orfeo y Eurídice*, de Christopher Willibald von Gluck.

Corría la segunda mitad de la década de los ochenta, José Ignacio Cabrujas asumía la responsabilidad de la dirección escénica, y ya faltaba poco, sabíamos que su orden para dar comienzo a la función no se haría esperar. Entonces entra José Ignacio a la cabina, sonriente, pletórico, radiante, intensamente emocionado: “Tengo 50 años y soy un hombre rico, famoso, exitoso”, lo decía convencido, alegre, amoroso y al mismo tiempo agradecido, humilde y hasta con cierta vergüenza. Demás está decir que la función fue todo un acontecimiento.

A nadie se le ocurriría pensar que José Ignacio no haya sido un hombre al que la vida colmó de innumerables éxitos, eso estaría al margen de cualquier consideración. Y no podía ser de otra manera, dada su aguda inteligencia, su generosa cultura y su inagotable talento. Aunque no lo hubiese deseado, aunque se hubiese propuesto ser un fracasado, en eso al menos hubiese fracasado. Si este tema del fracaso fue un asunto de consideración en su vida personal, no lo sabemos; si fue capítulo pertinente a la concepción de los personajes de sus obras, rebasa profusamente las dimensiones de este artículo; lo que sí queremos indicar es, que sin lugar a dudas, este tema es asunto esencial de su producción dramática: “El tema que me importa es el fracaso”, escribe en carta enviada a la Embajada de Venezuela en Alemania en 1991, y en ese mismo documento explica porqué: “Un hombre se refugia en

una idea, la proclama como parte de sí mismo y se adhiere a ella. Al hacerlo cree pertenecer, cree hacerse cierto. Pero esa idea jamás lo explica ni lo hace pertenecer a nada, porque en el fondo no tiene nada que ver con su vida” (2009:19). Y nada más verídico, ninguna ‘idea’ explica ningún hombre, quizás pueda proporcionar alguna ilusión de pertenencia, pero nada más, tan solo una suerte de refugio, que con algo de suerte e inteligencia, le haga al menos vislumbrar la danza fantástica de la caverna de Platón. Y, sin embargo, la necesidad de aferrarse a una idea puede llegar a tener tal dimensión de contundencia que conduzca a ese hombre a la demencia de querer imponerla a otros. El desatino de confundir idea con verdad. Una verdad que no es tal “porque en el fondo nada tiene que ver con su vida” (*Ibid*).

Y sigue: “De eso he escrito en casi todas mis obras, por lo menos aquellas que van más allá de *Profundo* estrenada en 1971”. En el mismo documento, mas adelante: “Mis personajes son la consecuencia, a veces extrema, de una imitación: una familia busca un tesoro y debe hacerse religiosa, fanática, ‘ideológica’, debe suspender sus deseos, su propia vida, para encontrarlo (*Profundo*)”. *Profundo* es la metáfora de un país fracasado, pospuesto, incapaz, sucedáneo, donde las cosas parecen ser... lo que no son... “porque en el fondo nada tiene que ver con su vida” (*Ibid*).

...en el fondo...

La peligrosa obsesión de querer tocar ‘fondo’, de intentar explicar el Destino de un país, de un pueblo, de un continente que se le vuelve irreal, ‘elusivo’, ‘extraviado’. Ibsen Martínez, su amigo entrañable, nos comenta en el prólogo que escribió para la primera edición de *El Mundo según Cabrujas*, lo siguiente: “La nuestra es, y lo entiendo como Cabrujas quiso entenderlo y transmitirlo,

una sociedad fracasada. Una sociedad todavía hoy postcolonial que se precipitó en el fracaso sin haber alcanzado cabalmente esplendor alguno (...) En nuestra gesticulación de fracasados felices y elocuentes, Cabrujas halló el tema casi obsesivo de su escritura" (p.12).

El platillo del fracaso es de difícil digestión, la realidad contemporánea lo rechaza con asco. Nuestra sociedad apuesta al éxito con hambre desesperada y alberga casi ningún espacio para pensar el fracaso. Somos obsesiva y fatalmente triunfalistas. El fracaso propio siempre será culpa de otro o de las circunstancias y nunca un rasgo de mi propia condición. Y esa incapacidad reflexiva, esa opacidad psíquica ante el fracaso deviene en desastre, pero nunca en tragedia, ya que lo trágico implica una reflexión, implica un movimiento hacia dentro que permita a su vez una elevación en nuestro nivel de conciencia y por lo tanto, de nuestra madurez y responsabilidad.

Es una condición que nos vuelve incapaces para detectar la realidad de la vida natural tal y como ella es, y nos hace parciales, sectarios, intolerantes, inmaduros, superficiales, en pocas palabras, inconscientes e irreflexivos, hebefrénicos, los "fracasados felices y elocuentes" de Ibsen (*Ibid.*).

...en el fondo...

Los personajes de *Profundo* buscan un tesoro enterrado en el fondo, "bien adentro" —como dice uno de ellos— por el Padre Olegario, religioso cuyos orígenes se pierden en las nebulosas del pasado familiar, gente de antes que 'sabía hacer

sus cosas'. La metáfora es magnífica: desde antes heredamos un tesoro ahora oculto, una labor hecha con sabiduría, pero a la cual ahora no tenemos acceso, la hemos confundido. Ya se ha hablado del tesoro de *Profundo* como una metáfora de la riqueza petrolera que cambió para siempre el devenir de la conciencia colectiva del país Venezuela. Y si bien nuestra historia ha estado signada por la regresión psicopática del heroísmo militarista, siempre ha habido gente que ha querido 'saber hacer las cosas', pero ese signo histórico se vuelve confuso, informe con el advenimiento de la riqueza fácil del mene, del *stercus demonis*, impidiéndose así la posibilidad de comprender el posible legado ancestral que nos permitiera 'saber hacer las cosas'. Esa comprensión implica la asunción consciente de nuestro estruendoso fracaso nacional, pero eso no ha sido posible, nadie quiere mirar de cerca ese desecho y mucho menos recogerlo.

El incomparable Rafael Cadenas (1979) nos reta a esta reflexión, su poema titulado "Fracaso" comienza con estas líneas memorables:

Fracaso, lenguaje del fondo, pista de otro espacio
más exigente, difícil de entreleer es tu letra.
Cuando ponías tu marca en mi frente, jamás pensé
en el mensaje que traías, más precioso que todos
los triunfos. (p. 131)

Y el maestro Rafael López-Pedraza las comenta:

Desde sus comienzos, nos hace saber que fracaso es 'lenguaje del fondo' y nos dice a las claras que su conciencia sale de ese ámbito tan profundo de nuestro propio ser, adonde lo condenó

...siempre ha habido gente que ha querido 'saber hacer las cosas', pero ese signo histórico se vuelve confuso, informe, con el advenimiento de la riqueza fácil del mene, del *stercus demonis*, impidiéndose así la posibilidad de comprender el posible legado ancestral que nos permitiera saber hacer las cosas...

la represión histórica, donde hay otros espacios y otras luces de más difícil lectura y vivencia. Llamemos así a la depresión. Pero tomemos nota de lo que surge de esa depresión: una joya cara, que no podemos tomar como baratija que se vende en el mercado libre a cualquiera, sino como joya muy bien labrada en el alma. (p. 134)

Sin embargo hay gente que insiste en querer 'saber hacer las cosas'. Tanto Cadenas como López nos compensan, nos señalan y de alguna manera nos conducen. Y también lo hace Cabrujas.

Después de insistir durante seis meses, excavando en el cuchitril del fondo de la casa —los integrantes de la familia Álamo, desplazados, postergados, humillados, fanatizados de la mano de La Franciscana; en el clímax mismo del asunto, cuando ya no hay duda— la pala da entonces contra algo metálico, la caja del tesoro está ahí, pero...no, no se trata de la tal caja del realero... no, la pala ha dado con la tubería de aguas negras, contra la cloaca...y el olor es nauseabundo, insoportable. Elvirita trata de escapar por que "tiene ganas de vomitar", La Franciscana la retiene y declama: "¡Se ofrece! ¡Es un olor que se ofrece! ¡Se respira!"¹ (p. 209).

Este personaje de La Franciscana, que los ha tiranizado durante seis meses convirtiéndolos en súbditos de una idea, ahora, también de manera tiránica, los invita a asumir su propia podredumbre. No existe tal tesoro, lo que hay es porquería. Es la oportunidad de trocar el desastre en depresión, de 'tocar

fondo', de alquímicamente transformar ese estiércol en una 'joya cara', de poder entre leer el precioso mensaje del que nos habla Cadenas.

Pero eso no es posible, los Álamo, nuestros representantes en la ficción de José Ignacio, no pueden bajar tan 'profundo'. Esa misma noche continúan sus diálogos como si nada hubiese pasado. "A todo se acostumbra uno. Ya ni mal huele, ¿verdad?", dice Buey, y Magra le responde: "No. Se han oído cosas peores" (p. 210). Ya no es posible abandonar la fantasía del tesoro de la inminente aparición del espíritu redentor del Padre Olegario; mañana regresará La Franciscana para seguir alimentando la fantasía que los distancia de sí mismos. Los Álamo nos conmueven en su miseria, como debería conmovernos la miseria de lo que Cabrujas ha querido representar con ellos.

...Manganzón quiere desenmascarar el disimulo, rasgar el telón de la hipocresía, confrontar a todos con su única realidad, la de la vacuidad del Hueco. José Ignacio denunciando el fracaso de su país postergado, sucedáneo, incapaz de entenderse y de transformar el desastre en tragedia...

II Manganzón: ¿la voz profunda del autor?

Intentar agotar con honestidad las posibilidades y resonancias que nos ofrece *Profundo*, ameritaría un espacio bastante mayor del que alberga este artículo. Tan solo hemos querido apuntalar asuntos que consideramos medulares de esta indispensable obra. Antes de concluir, quisiéramos acercarnos un poco al posible significado que pareciera asomarse en uno de los personajes, hablamos de Manganzón.

Cada uno de los caracteres de esta obra encierra una significación importantísima, pero es Manganzón el que quizás se acerque más a eso que se suele llamar el 'personaje protagónico'.

¹ Todas las citas de *Profundo* están tomadas de Cabrujas, J.I. (1972).

El 'protagonista' al menos en la tragedia clásica es el que 'debe agonizar', el *prot-ágonos*, el que a través de los sucesos que le corresponde vivir realiza el encuentro con su Destino e induce la catarsis con su correspondiente conclusión trágica.

No pretendemos irresponsablemente poner a dialogar la obra de Cabrujas con algo que desde muchos puntos de vista se vuelve tan remoto como la tragedia clásica, pero no hay duda de que Manganzón es el personaje alrededor del cual pivotea el movimiento de la obra. Él es el 'elegido' para rescatar el tesoro escondido, y para poder ser digno de ello, debe someterse a una serie de sacrificios. Ante todo ha de guardar un inexplicable voto de castidad que le impone La Franciscana: a pesar de que duerme desnudo en la misma cama con su esposa Lucrecia, le toca mantenerse en estado de pureza virginal. Además, palea día y noche la tierra del hueco y para colmo debe hacerlo vestido de Niño Jesús. Manganzón es aparentemente el único que procura tener un trabajo productivo, tiene un pequeño negocio de venta de periódicos, pero es increpado a abandonarlo, "¿para qué periódicos?", pregunta La Franciscana, como diciendo ¿para qué trabajar si pronto vamos a tener el tesoro en nuestras manos?, si aquí tenemos ya prontito nuestro Dorado, nuestro petróleo, nuestro *Kino*, nuestro golpe de suerte que nos permitirá vivir como ricos de ahora en adelante y no tener que trabajar más.

Pero Manganzón se rebela, no está muy convencido, se pregunta, se cuestiona, se siente mal, no duerme y a pesar de que tiene que ser casto y estar rezando para poder ser El Bueno

y así tener el derecho de desenterrar el tesoro, no termina de creerse la farsa, él quiere el realero, "para la Capilla" se justifica inmediatamente, pero necesita que su mujer Lucrecia le repita una y otra vez la historia de cuando a ella se le apareció el espíritu del Santo Padre Olegario, necesita convencerse, pero siempre se queda dormido. Y cuando Buey le cuenta que tuvo una revelación en la que el Padre Olegario le señala que él es El Bueno y que, por lo tanto, le toca la labor de desenterrar, Manganzón deja salir con estrépito la rabia acumulada desde hace seis meses y allí maldice y se vuelve sacrílego.

El platillo del fracaso es de difícil digestión, la realidad contemporánea lo rechaza con asco. Nuestra sociedad apuesta al éxito con hambre desesperada y alberga casi ningún espacio para pensar el fracaso. Somos obsesiva y fatalmente triunfalistas. El fracaso propio siempre será culpa de otro o de las circunstancias y nunca un rasgo de mi propia condición. Y esa incapacidad reflexiva, esa opacidad psíquica ante el fracaso deviene en desastre, pero nunca en tragedia, ya que lo trágico implica una reflexión...

Luego de que La Franciscana lo regaña y humilla por estos acontecimientos, Manganzón tiene un memorable momento en el cual, en un estado parecido a un trance dice: "Las cosas llegarán a su término, y cuando todo parezca perdido, cuando la mano del hombre no pueda más, entonces, Dios pondrá la suya, y lo arreglará todo en un abrir y cerrar de ojos, como de la mañana a la tarde" (pp.199-200). Es como si el personaje señalado, el escogido, se convirtiera en la voz de Dios, en el intermediario

de la Divinidad, pero él es absolutamente inconsciente de ese hecho. Cuando La Franciscana y Buey sorprendidos e incrédulos, lo increpan a revelar de dónde sacó tal prodigio de profundidad, Manganzón lo niega, no fue él el que habló y entonces sobreviene el caos. Nuestro personaje sintiéndose presionado estalla y decide profanar el lugar sagrado, el hueco axial, orinándose en él, gritando: "¡No hay nada! ¡No hay nada! Allí en el hueco, no hay nada... Allí no hay nada...Ni un clavo, ni una tuerca vieja... ¡Nada! ¡Tierra! ¡Tierra! Es un hueco para mear... ¡Es un meadero! ¡Sirve para mear...!" (p. 201).

Y se orina..., y en plena representación de la "Santa Historia Sagrada del Nacimiento de Dios Nuestro Señor de Judea", exclama que él no es el elegido, que no va a hacer ninguna Capilla, que lo único que quiere es la plata y que todo es una mentira, "Yo no puedo hacer otra cosa" (205), dice.

Pareciera estar dándose cuenta de algo, como si dijera, 'ese es mi Destino, yo no puedo hacer otra cosa'. Es la obra intentando hacerse consciente. Manganzón quiere desenmascarar el disimulo, rasgar el telón de la hipocresía, confrontar a todos con su única realidad: la vacuidad del Hueco. José Ignacio denunciando el fracaso de su país postergado, sucedáneo, incapaz de entenderse y de transformar el desastre en tragedia.

Ya al final, Manganzón le dice a Lucrecia en la intimidad del cuarto: "Eso está debajo. Debajo de la cloaca. Por eso no lo vieron".

Es verdad Manganzón, la cosa es más profunda. Hay que llegar a la cloaca pero todavía bajar más aún, allí está el verdadero tesoro, el de la conciencia, el de tu conciencia, el de nuestra conciencia nacional tan aplazada, tan postergada, tan enterrada. Allí debajo de la cloaca, como tú dices antes del sueño: "Profundo... profundo... profundo..."

III A manera de epílogo: *Vissi d'arte, vissi d'amore*

Lo que va a ocurrir en este momento sucedió el 19 de marzo de 1965. María Callas cantaba por última vez en el Metropolitan Opera House y el público recibía entusiasmado, delirante a una de las leyendas del siglo XX. La grabación que ahora escucharán forma parte de la historia...el tenor es Franco Corelli.

Con estas palabras, pronunciadas con una emoción adecuadamente contenida, José Ignacio Cabrujas introduce una de las más conmovedoras ediciones de su programa "Ópera Dominical". Dispuesto a estremecernos a su manera, no solo con la romántica historia de Floria Tosca y Mario Cavaradossi, sino rindiendo homenaje a la Divina Callas—digna ella y su vida de un libreto que Puccini hubiese podido inmortalizar con su música—, José Ignacio insiste, reitera, remarca de manera obsesiva en su presentación, el aria "Vissi d'arte", interpretada por Callas en distintas oportunidades.

México 28 junio de 1952... 10 de agosto de 1953 Scala de Milán la Tosca de Victor de Sabata, un verdadero acontecimiento... cinco años más tarde, auditorio de la BBC de Londres bajo la dirección de John Pritchard... nos legó tal vez la más espléndida de sus interpretaciones de Vissi d'arte... Vissi d'arte... viví del arte...

Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad
anima viva!
Con man furtiva
quante miserie conobbi
aiutai.
Sempre con fè sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì.
Sempre con fè sincera
diedi fiori agl'altar.
Nell'ora del dolore
perchè, perchè, Signore,
perchè me ne rimunerì così?
Diedi gioielli della Madonna
al manto,
e diedi il canto agli astri,

Viví del arte, viví del amor
¡Nunca he hecho mal a
alma viva!
Con mano furtiva
A cuánta miseria conocí he
ayudado.
Siempre con fe sincera
mi plegaría
a los santos altares elevé.
Siempre con fe sincera
Llevé flores al altar
En la hora del dolor
¿por qué, por qué, Señor,
Por qué me pagas así?
He dado joyas para el manto
de la Madonna,
y he dado mi canto a las

al ciel,
che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolor
perchè, perchè, Signor,
ah, perchè me ne
rimuneri così?

estrellas, al cielo,
que brillan tan hermosos.
En la hora del dolor
¿por qué, por qué, Señor,
Ah, por qué me
pagas así?

Como Floria Tosca, como María Callas, también José Ignacio vivió del arte, para el arte, y como ellas, para el arte efímero de la escena **T**

Referencias

- CABRUJAS, J.I. (1972). *Profundo*. Caracas: Ed. Nuevo Tiempo.
- ————— (2009). *El Mundo según Cabrujas*. (Investigación y compilación de Yoyiana Ahumada). Caracas: Editorial Alfa.
- CADENAS, R. (1979). *Los Cuadernos del Destierro. Falsas Maniobras. Derrota*. Caracas: Fundarte.
- LÓPEZ-PEDRAZA, R. (2000). *Ansiedad Cultural, Conciencia de Fracaso*. Caracas: Editorial Festina Lente.

La frustración como constante en los personajes teatrales de José Ignacio Cabrujas

Orlando Rodríguez B.

La frustración constituye un tema que se ha ido planteando en el teatro venezolano desde el siglo XIX, intensificándose en el XX. Encontramos un primer caso en 1873 cuando el intelectual Nicanor Bolet Peraza da a conocer su sainete *A falta de pan buenas son tortas*. En él se narra el caso del sastre de apellido Zúrcetelas que expresa su deseo de ser nombrado Ministro de Hacienda al informarse de que un vecino, del cual desconoce sus valores y meritos, ha sido nombrado por el gobierno ministro en alguna de las carteras. El sastre, casi analfabeto, aspira al cargo ministerial porque como muchos cree que cualquier ciudadano puede tener esas aspiraciones aunque carezca de la preparación adecuada, y claro, finalmente lo que consigue es que lo designen como encargado de la maestranza del ejército para fabricar el vestuario de los militares.

Visión amarga de la realidad que aparece desde los primeros años de la centuria pasada. Es en el año 1910 cuando un joven intelectual, Rómulo Gallegos, da a la imprenta su primera obra teatral, *El Motor*, que solo en 1993 fue estrenada en el Teatro Nacional. Allí está la presencia del protagonista, el maestro escolar, Guillermo Orosia, que ha diseñado y construido una máquina voladora, que no pasa de estar en el aire treinta o cuarenta metros para caer en tierra al ser derribada por un militar ignorante que no comprende el experimento. Y se completa el fracaso de Orosia porque basado en los planos de Leonardo da Vinci, se da cuenta de que la carencia de motor impide la realización de su proyecto.

Puede agregarse además, que rechaza la posibilidad de apoyo del General-Presidente, Gómez en ese momento, que determina no solo ese rechazo, sino además su total frustración. Conviene recordar que en esa obra se habla de cine, pocos años después de su creación, al igual que la aviación iniciada en

1903 por los hermanos Wright, que convertiría a este escritor en una figura destacada en la dramaturgia latinoamericana que se desarrollaba en esos años en el continente, a lo que se suma la calidad de su elaboración.

El segundo corresponde a la obra *El día de Antero Albán*, de Arturo Uslar Pietri, uno de sus textos teatrales de mayor importancia, publicado a mediados del siglo XX, donde Antero Albán, el protagonista, sufre de una verdadera ludopatía, buscando de manera enfermiza, mediante los juegos de azar y loterías, la solución para sus problemas económicos y asegurar su vida futura. Al ganar el premio máximo en la lotería, es incapaz de administrar ese dinero del cual se aprovecha como administrador el designado para ello. Sin bienes, su esposa lo insta a trabajar y a explotar un terreno que posee en el campo. Ella irá a trabajar la tierra, pero Antero se quedará en la mesa de los juegos de azar, negándose a realizar el esfuerzo diario del trabajo agrícola.

Y el tercer caso lo constituye la obra de José Ignacio Cabrujas *Profundo* (1971), donde el autor nos muestra como una familia, incluso pidiendo el apoyo en la religión decide excavar dentro de un edificio buscando un entierro, esperando encontrar monedas antiguas y otros valores, creándose muchas ilusiones y luego del esfuerzo de las excavaciones lo que encuentran al final es una cloaca.

El resultado es la frustración colectiva. El dramaturgo tenía una visión amarga de la realidad nacional, y con ese excelente humor que lo caracterizaba, ocultaba la frustración que dominaba las conductas de la mayor parte de los personajes creados. Cabrujas en algún momento señaló: "A mí siempre me interesó el tema de la frustración, del derrotado, del que balbucea y fracasa y no saber por qué."¹

¹ Todas las citas están tomadas de Cabrujas, J.I. (2010).

Los personajes de *Profundo*, desembocan en la frustración ante el fracaso de su excavación y la figura de la cloaca que cierra la historia. Todos ellos imaginan el éxito de la búsqueda, hacen planes y creen tener el apoyo de los santos y demás figuras celestiales, a los cuales piensan hacer valiosas donaciones y homenajes, que son reemplazados por esta frustración colectiva cuyos efectos angustian a todos, Magra, Buey, Lucrecia, Manganzón, La Franciscana y Elvirita, personajes de la obra.

En *Acto Cultural* (1976), los integrantes de la Sociedad Louis Pasteur para el fomento de las artes, las ciencias y las industrias de San Rafael de Ejido, realizan estos actos. Pero, ¿quiénes son sus integrantes? Todos miembros de la directiva de la sociedad. Al mismo tiempo, son seres frustrados. Su vida en el interior del país es rutinaria, sin perspectiva de cambio. El tiempo transcurre sin situaciones que permitan desarrollar sus vidas y sus aspiraciones. Parecería que las horas del día y de la noche se desenvuelven repitiéndose sin alteraciones. Herminia y los recuerdos gratos de su difunto esposo Petit, constituyen el fuerte de su rutina. Y los otros personajes femeninos, dentro de su individualidad experimentan sus respectivas frustraciones, las cuales se agudizan en los dirigentes masculinos Cosme Paraima y Amadeo Mier. Del primero recordemos sus palabras:

Cosme: (A Amadeo): No hay nadie que viva una vida en este pueblo que se levante y diga “buenos días” y sea buenos días y signifique bondad y mañana. Ni siquiera Purificación. ¿Qué hicimos? Algo muy grande hicimos para merecerlo. ¿Quién nos encerró aquí? ¿Quién nos odiaba tanto? ¿Lo sabes tú? (*Acto Cultural – Segundo Tiempo*)

Otro tanto le corresponde al presidente de la Sociedad Louis Pasteur, Amadeo Mier:

Amadeo: Iba a decir eso... que a nadie le importa. Tengo tantos años diciendo conferencias... (*A los invitados*)... los martes a las ocho, sobre cualquier cosa, con tal de ordenar cualquier tema... ¡Tantos años...! ¡Tantos temas! Conveniencia del cultivo cafetero en los solares abandonados de San Rafael... Necesidad del cultivo de truchas en la fuente del Ateneo de Escuque... Estudio comparativo entre Dios y el General Cipriano Castro... Es increíble como después de veinte años nadie me escucha porque suponen que digo una conferencia... Ni siquiera las frases más banales... qué sé yo... buenos días... hace frío... buenas noches. La gente, todo ellos piensan que voy a hablar del frío o de la posición de los astros. Y no es así. A veces me provoca saludar sin ninguna otra eficacia. (*Acto Cultural – Primer Tiempo*).

La frustración de los personajes de *Acto Cultural* es completa.

Al abordar *El día que me quieras* (1979), no encontramos con un personaje, Pío Miranda, protagonista, que acumula en sí, la trayectoria de los mayores fracasos. Lo señala taxativamente en el Primer Tiempo:

Pío: Ahora, hazme el favor de escucharme, porque voy a hablar de este asunto por última vez. (*Pausa*) En treinta y ocho años de mi vida he sido maestro de escuela, cajero de imprenta, secretario de un comprador de esmeraldas en el río Magdalena, espiritista, seminarista, rosacruz, masón, ateo, librepensador y comunista ¡Y ahora te voy a explicar por qué soy comunista! Cuando era niño, en Valencia, mi santa madre, Ernestina viuda de Miranda, enfermera jubilada del Hospital de Leprosos, lectora perpetua de “El Conde de Montecristo”, se ahorcó en su habitación. (subrayado añadido por el autor del artículo) (*El día que me quieras – Primer Tiempo*. Rubias de Nueva York)

Para justificar su trayectoria alude a la causa fundamental de su conducta, variando el comportamiento y asumiendo distintas ideologías que culminan en el comunismo del cual no pasa de adquirir conocimientos elementales, logrando contagiar a algunos miembros de la familia Ancízar, enamorando a María Luisa, ofreciéndole una futura vida en la Unión Soviética (1935), mintiendo al indicar que ha enviado una carta al intelectual francés Romain Rolland solicitando interceder por la pareja María Luis y Pío para incorporarse a un *koljoz* (granja colectiva) en Ucrania.

En la obra se indica que Pío desde hace once años acude a la casa de los Ancízar diariamente a compartir la mesa en el almuerzo. Todo terminará por desmoronarse con ocasión de la sorpresiva visita del cantante argentino Carlos Gardel que se está presentando en Caracas y Pío Miranda, luego de confesarse en voz alta de sus falsedades, abandona el hogar de la familia caraqueña.

A esta frustración de Miranda, se suma la jefa de esa familia, fracasada en su posible matrimonio y dominada por el cargo burocrático en el correo en una tarea rutinaria y casi esclavizante. María Luisa, la eterna novia de Pío, ingenua y creyente aún de las falsedades provenientes del que fue su pareja, seguirá creyendo o mantiene su fe en la simbología a través de la bandera de la hoz y el martillo que coloca sobre el diván para que permanezca allí hasta el siguiente día.

Es indudable que la imaginación, el talento y el fino humor que caracterizaba a Cabrujas alcanza su más alto nivel en esta obra, representada por distintos elencos en Venezuela, en numerosos países de América Latina y en España en el Primer Encuentro de Teatro América Latina– España, donde fuimos testigos en 1980 de las ovaciones con que respondió

el público en las ciudades de Valencia y Madrid, entre otras, aplaudiendo de pie la interpretación de esta obra, ante un Cabrujas sorprendido por el éxito que se repetía en los distintos lugares, y que solo atinaba a grabar los vítores y aplausos. De sus dieciséis obras recopiladas, sin duda alguna, *El día que me quieras*, constituye el texto de mayor recepción por el público hispanoamericano, y alcanzando la mayor cantidad de ediciones. (Al producirse su presentación en Chile, donó los derechos de autor en contribución a la resistencia que crecía ante la dictadura que rechazó el pueblo chileno en votación popular de 1990).

Cuando escribe *El americano ilustrado* (1986), desarrolla una temática que ya había intentado en *Venezuela barata* (1965-966), cuyo texto lo había conservado Nicolás Curiel. Allí se planteaba la trayectoria del diputado liberal Arístides Lander al cumplir treinta y cinco años, la presencia del Presidente Guzmán Blanco, el problema de las presiones de Inglaterra exigiendo el pago de la deuda que Venezuela tenía con la nación europea en fin, un intento no logrado, alargado innecesariamente y fragmentado en varios cuadros. Si se compara con su obra posterior en el tiempo, *El americano ilustrado*, *Venezuela Barata* se presenta como un boceto y no un texto definido como lo fuera veinte años después *El americano ilustrado*, referente a Guzmán Blanco, que deja de ser protagonista, desplazado por la presencia de tres hermanos Lander: Anselmo, Arístides y con importancia menor Rosamunda, quienes constituyen el trío protagónico, donde se centra el argumento principal y donde también el presidente Guzmán Blanco, como el conflicto con Inglaterra, se expone como temática secundaria.

La frustración en este caso se muestra como una propuesta definitiva en el desarrollo de las conductas de los hermanos Lander.

En el caso de Anselmo, sacerdote que alcanza el obispado, pero que interiormente está dominado por su lascivia y alusiones permanentes sobre la vida sexual y alcances libidinosos que lo llevan a despojarse de la sotana, abjurar de su condición clerical y lanzar lejos el crucifijo que alguna vez fue bendecido por el Papa León X. Su hermana Rosamunda, monja, rechaza los hábitos y se incorpora a la vida laica.

Anselmo: Ellas son mi contribución, señor Presidente, ¿Por qué no? al pago de estas dieciocho millones de libras esterlinas que al parecer adeudamos, porque, mirándolo bien, valen algo, por ejemplo, una vida o, incluso, cierto peso de plata como es el caso de este crucifijo que alguna vez bendijo nada menos que León X y que Maria Elvira de Lander, la madre del nuevo Ministro, adquirió en un anticuario en el Trastévere, con la corriente explicación (*Arroja a los pies de Mac Shelley el crucifijo de León X*); la nación debe once libras menos, Excelencia!

...En cuanto al gorro, lamento haber olvidado su nombre original entre tantas cosas que olvidé, pero declaro que hubo una cierta ambición en mi vida depositada en esta frágil modestia. Ahora, espectáculo inefable, señores, oportunidad histórica e irrepetible, me permito renunciar a ella y al título de Eminencia que adornó mi cabeza.
(*Lo arroja a los pies de Maria Eugenia*).

Maria Eugenia (*Desesperada*): ¡Anselmo!

Anselmo: Como así mismo a la refrescante sotana, siempre estival, calurosa en el pecho y según tradición popular o murmullo de esquina, un tanto ninfesca a medida que desciende y resalta las caderas.

(*Se despoja de la sotana*).
(*El americano ilustrado – Segundo Acto*)

En cuanto al tercer hermano. Arístides, político y funcionario, es llamado por Guzmán Blanco a ejercer como Ministro de Asuntos Exteriores, una de sus grandes ambiciones, y es enviado a Europa para arreglar lo referente a la deuda con Inglaterra. Se entiende que ha cumplido su misión, pero que termina allí su cargo ministerial. Es felicitado por Guzmán Blanco pero es consciente que el porvenir se ve cerrado. Ve un revólver y lo toma llevándolo a la sien. Aprieta el gatillo pero no está cargado y lo deja en el lugar de donde lo tomó.

Arístides (*Sonríe*): No pasa nada.
¡Celebremos!

La frustración ha llegado al máximo. A lo largo de la producción dramática de José Ignacio Cabrujas, la frustración se convierte en constante de la mayoría de sus obras, visión que dominó en sus contenidos, morigerada por la dualidad humor–profundidad, característica rectora de su teatro ■

Referencias

- CABRUJAS, J. I. (2010). (Compilación y estudio preliminar Leonardo Azparren Giménez). *Obra Dramática*. Tomos I y II. Caracas: Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.

Prodesse et delectare: ***Ars Poetica* de José Ignacio Cabrujas en Tv**

Alí E. Rondón

No le tuvo miedo a la ‘caja boba’ y se sumergió en las aguas pantanosas del melodrama caribeño, revolucionando el género, desde la propuesta de un lenguaje vivo; sacudiéndole el polvo a la virginidad y sosería de la protagonista, recurriendo a la ópera, en fin, para concebir una *ars poetica* que dotó al oficio de ‘los negros de Dumas’ de dignidad y pasión.

Yoyiana Ahumada

Hay un hilo que une a Scherezade, contando historias noche tras noche, y con ello aplazando su sentencia de muerte, con las pantallas de televisores de todo el mundo, emitiendo dos, tres, cinco y hasta seis capítulos de diferentes telenovelas al día. Ese hilo es el mismo que pasa por la abuela que cuenta cuentos a los nietos, o el pregonero que en siglos pasados iba de pueblo en pueblo narrando hechos, acontecimientos, relatos (Mazzioti:13).

Esa especie de hilo de Ariadna, que nos habla de la vigencia de la narración, subraya la persistencia del relato a través de los tiempos. Todos los presentes en este recinto tenemos la experiencia de haber escuchado y haber contado historias. La narración es parte de la cultura, pues en todas las culturas hay historias, circulan relatos, sucesos, anécdotas.

Ese mismo hilo que antes unía a los que con ojos encendidos alrededor de la fogata escuchaban los relatos de algún viajero, las canciones de un juglar o, más cerca en el tiempo, preparaban sus sillas alrededor del radio hoy nos congrega frente al televisor. Me refiero a quienes disfrutaban de los cuentos, a todos los que comparten la pasión del relato, por escucharlo, por seguir una narración.

Hoy en día esos relatos circulan en TV y la telenovela —tal como la llamamos en esta parte del mundo— no es más que la actualización del melodrama clásico, la nueva forma de atraer espectadores. Ahora bien, hace varias décadas esos relatos de ficción merecieron una especie de condena por parte de los estudiosos de la comunicación:

- Se privilegiaba la información sobre la ficción, porque apelaba a la razón, porque hacía pensar, porque era útil. En el caso de la ficción, ésta quedaba relegada al lado de la fantasía, del escapismo, del entretenimiento. Eso era visto como algo muy negativo.
- En segundo lugar, también se condenaba (se ridiculizaba y minimizaba) el hecho de que alguien encontrara placer en ver esos relatos. Se estigmatizaba a los espectadores como a seres idiotizados y vampirizados por la telenovela.

Menos mal que toda Edad Media tiene su Renacimiento y pronto algunos teóricos se dedicaron a analizar el lugar de la recepción en el proceso comunicativo y se demostró que la audiencia no era *tabula rasa*, pues no recibía los mensajes de la misma manera en que había sido pensado el relato desde la emisión. Las escuelas de estudios culturales, la sociología de De Certeau y de Bourdieu, la semiótica, la antropología, la etnografía de la comunicación y otras disciplinas aportaron una mejor visión de los procesos de lectura, comprensión y apropiación de los textos audiovisuales (*Ibid.*: 13-14).

En América Latina desde el campo universitario se generó una corriente fuerte de investigación sobre la telenovela, sus matrices culturales y sus usos sociales. Los estudios de Jesús Martín-Barbero, Ana María Fadul, María Inmacolata Vasallo de López, Guillermo Orozco, Daniel Filho, Nora Mazziotti, Nestor García Canclini, Carlos Monsiváis, Manuel Bermúdez y Oscar Moraña sobre melodrama y las mediaciones que existen entre un texto y

sus lecturas abrieron nuevos horizontes a líneas de investigación que hoy miran a la telenovela desde distintas ópticas.

El hecho de que en una diminuta aldea de Galicia sus habitantes decidieran erigir una estatua a la heroína de *Simplemente María* —la obra fue cancelada en su totalidad gracias a los generosos donativos por suscripción de quienes seguían la telenovela argentina—; la circunstancia de que a la actriz mexicana Verónica Castro se le recibiera una vez en Moscú con honores reservados a cualquier primer mandatario en visita oficial a Rusia debido a los cien millones de espectadores que alcanzara la transmisión de *Los ricos también lloran* en la patria de Dostoievski; o la incredulidad en el semblante del brasileño Rubens De Falco cuando en visita promocional a la antigua Pekin, hoy Beijing, tuvo noticia de que unos cuatrocientos cincuenta millones de personas veían *La esclava Isaura* todos los días a las 6:00 p.m., no debería sorprendernos. Son evidencia irrefutable de que el lenguaje del melodrama, la apelación a las emociones en el discurso telenovelesco y la pasión por la narración llegan muy lejos. Tan lejos que como dice Delia Fiallo: “una novela que tú escribes para Venezuela puede tener éxito en Santo Domingo, Grecia, Turquía y Japón, porque todos somos seres humanos y respondemos a las mismas emociones. Ése es todo el secreto” (Mato).

Eso nos lleva al melodrama, un género dramático que surgió en Alemania a finales del siglo XVIII y que consistía, simplemente, en que la acción que ocurría en el escenario era acompañada por música, por una orquestica. En cuanto a su sentido etimológico, viene de *melos* y *drama*. *Melos* es melodía, música. Su historia nos revela que es un género eminentemente popular. Quienes lo crearon lo hicieron provenir del mundo del circo, del entretenimiento plebeyo; el gusto popular era ir a verlos como parte de una feria de circo. Mezclaba la representación de farsas y entremeses con el espectáculo de acróbatas,

prestidigitadores y titiriteros. Nace el melodrama entonces como espectáculo “imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad” (Martín-Barbero: 41).

Dice Cabrujas en *Y Latinoamérica inventó la telenovela*:

Planteaban dramitas del tipo: botan a la muchachita de su casa porque quedó embarazada. Ella no tiene dónde vivir; vemos en el escenario al padre botando a la niña y gritándole tres o cuatro palabras. Simultáneamente, suenan los tambores y ella dice: ¡no papá, no me botes! Entonces comienza a sonar una flauta dulce —mientras ella camina triste por aquel lugar— que acentúa el drama que ella estaba viviendo, sus sentimientos de tristeza y de agobio. Y, cuando vuelve a aparecer el papá, suenan los timbales. Esto era una cosa sin sustancia, baratísima, para el pueblo bajo (...) los melodramas eran creaciones dramáticas muy del pueblo, propia de lugares turísticos, donde una pequeña orquesta y pocos actores hacían posible la observación de un drama sobre temas absolutamente sentimentales. (p. 116)

Características del Melodrama

- Personajes definidos. El melodrama es maniqueo: éste es bueno, éste es malo. La comunicación con el público exige esa rectitud en el carácter de los personajes para que pueda entender inmediatamente que ella es la buena y el otro es el malo. Por eso los personajes tipo son un avaro puro, el sacerdote, el poeta, etc.
- Sentimientos poderosos: él la ama a ella sin vacilaciones, ella odia a muerte a la protagonista. Son sentimientos definidos, sin matices.

- El triunfo del bien sobre el mal: la bondad triunfa al triunfar el protagonista o la protagonista. El desenlace tiene que ser dichoso, feliz, en todo caso será el triunfo de la justicia.
- Visión descriptiva del pueblo rústico y de los hombres simples; combinada con un carácter cómico que coexiste con el tono trágico de los protagonistas.

Al escritor culto no le agrada el cuento de la muchachita a quien el padre echa de la casa porque está embarazada y que la historia se enrumba por ese caminito y con esa musiquita. Sin embargo, ése es el esquema y con ese esquema podemos hacer maravillas; siempre y cuando tengamos el sentimiento, con la potencia que ese sentimiento tiene en la realidad, y que cuando el sentido que le queramos conectar tenga la misma potencia.

Debemos saber que la cultura popular funciona así y acercarnos a ella sin prejuicios, con la cara limpia para ver, entender, escuchar. Esto forma parte importante del oficio: hay que oír a la gente y observarla. Nuestro oficio está marcado por lo sentimental, en las vidas que creamos hay muchos amores: de la mamá por su hija, del padre por su hijo, de él por ella, de ella por él, de la gente del barrio por la mujer sufrida, del sacerdote por sus feligreses. Encontramos el amor y sus hijos: el odio, la envidia, las malas acciones, y eso es lo que tenemos que colocar en la balanza a nuestro favor.

Sobre la renovación de la telenovela *Cabrujas* se explaya al sostener que hay que buscar arte en la telenovela que se traduzca en poesía, belleza, pero no olvidar que:

1. Es preciso acabar con tantos agobios: la protagonista queda ciega, después la ponen presa. Aunque ésta es la tentación fácil, el gran recurso de la novela es crear personajes que, a pesar del agobio

de sus situaciones se expresan con encanto. Nuestro pueblo no se solidariza con el héroe trágico, lo quiere pícaro y vivaz, ligero –que no es superficial.

2. La audiencia quiere ver algo ameno también, que se hable de cosas interesantes y que informen sobre la propia vida.
3. El televidente quiere verse en términos de una gracia y un humor que lo invade todo. El humor es una salida muy adecuada.
4. Mantener el polo de la sublimidad-trascendencia, por ejemplo, que haya una meta sublime como la cruzada contra la corrupción, pero añadiéndole nuevas expresiones de la cultura como la tecnología o la ecología que implican una nueva manera de ver las cosas y que harán más verosímil la historia.
5. Hacer énfasis en la construcción de un ‘galán’ que tenga tanto peso como la protagonista.
6. Darle mayor peso a las subtramas secundarias para que no recaiga todo solo sobre la historia de amor.
7. Exigirle más a los actores, hacerles ver que se trata no solo de memorizar sino de interiorizar, profundizar, emocionarse y que esto forme parte del proceso de construcción de personajes, tanto que se logre ese momento mágico cuando el actor se apodera del personaje. (*Ibid.*: 132)

Todas esas críticas formuladas por *Cabrujas* como asomo de decálogo hacia la depuración de la creación de telenovelas en el país, no pueden considerarse banales. Para dar aún mayor contundencia a sus aseveraciones valdría la pena refrescar ahora lo que pensaba de la industria en los países vecinos; es decir, de la competencia misma que debió enfrentar Venezuela al momento de liderar el negocio en

la producción y comercialización de sus dramáticos hacia Europa y el resto del mundo. Nos referimos a la década de los '90 cuando de cada seis telenovelas latinoamericanas exhibidas en la Península Ibérica, cinco eran venezolanas: *"Cristal, Topacio, La Dama de Rosa, La intrusa y Señora*. Veinte millones de personas no solo veían telenovelas venezolanas sino que esas transmisiones provocaron discusiones, denuncias, sorpresa y un reencuentro con una cultura que tiene su mismo origen (Uribe: 140).

La Telenovela en Latinoamérica

En una industria tan incierta y lucrativa como la de los cu-lebrones donde la tentación de repetir las fórmulas clásicas siempre está presente, éste era el mapa que veía Cabrujas al pensar en nuestros vecinos:

Mexicana

- Estereotipada en ciertos tópicos de la vida. Le da mucha importancia relativa a personajes maduros: la madre siempre es buena y además posesiva, la mayoría de sus personajes son populares y vienen de la tradición mexicana que creó el cine. Longitud promedio es de 80-100 capítulos. Canales de TV pasan promedio de seis telenovelas al día. Su área de influencia: Centroamérica y mundo 'chicano' en EE.UU.

Cubana

- Pionera en el continente e influyó en orígenes de la venezolana. Delia Fiallo adoptó conceptos cubanos, pero su trabajo fue tan original que terminó convertida en verdadera ideóloga de la telenovela. Duración promedio: más de 200 capítulos.

Visiblemente complacido por la atención que suscitaban sus obras, sus escritos como hombre de televisión, Cabrujas prefiere dejarles a otros la tarea de la reminiscencia. No sin antes a clarar que accede a la nostalgia, pero de a poquito...

Brasileña

- Comienza a hacer novelas en los años '70, funcionando bajo esquema de 'productores de espacios'. De longitud aún más breve que las mexicanas, es el producto de un monopolio industrial del grupo TV-Globo que enfatiza abundancia de exteriores, uso de tecnología de la imagen y muy buena producción.

Argentina

- Se ubica más cerca del melodrama puro por la influencia italiana. Usan un patetismo que tiende a lo cómico y que hace llorar. El tono es popular sin llegar a plebeyo como la mexicana, ni marginal como la venezolana, más bien dirigido a la clase media.

Venezolana

- Ha usado magistralmente el tema de los 'desposeídos'. Audiencia típica que cautiva con esta temática a emigrantes pobres que viven en EE.UU. y Europa, provenientes de Iberoamérica, Asia y África. Costos de producción son competitivos y canales de EE.UU. prefieren importarlas a producirlas. Apela a un tipo de comunicación que sintoniza con el vacío cultural producido en la audiencia

por efecto de las vanguardias. Se basa en la adopción de un concepto del venezolano derivado de las premisas de gerentes de TV transformados en 'cancerberos de los millones de dólares'. El escritor debe sumergirse en lo que no huele bien, afrontar lo vulgar aunque choque con lo que lee. Aceptar la cultura popular primitiva y bárbara: acostumbrarse a convivir con la frustración y el éxito. El producto final tiene que ser popular porque ése es su núcleo filosófico. (p. 182)

Visiblemente complacido por la atención que suscitaban sus obras, sus escritos como hombre de televisión, Cabrujas prefiere dejarles a otros la tarea de la reminiscencia. No sin antes

aclarar que accede a la nostalgia, pero de a poquito. Cance-riano al fin, el guionista toma en cada una de sus telenovelas lo que podría haber sido un ejercicio del género sentimental inaugurado por Delia Fiallo en nuestro país y le otorga tanto un peso moral, como una perspectiva social. Sus mejores dramas escritos para la pantalla chica no están desprovistos de carácter. Poseen con frecuencia un vigor agresivo y un sentido convincente de la complicada vida urbana en Venezuela. La insistencia, casi tácita, de que el estilo visual debe surgir orgánicamente de su narrativa es notoria. Hay un retrato de la cultura local donde el funcionamiento a media máquina de las instituciones públicas, la corrupción, el machismo, la liberación femenina, y una venganza —como senda a tomar por el héroe o la heroína— está llena de tangentes, intersecciones y vías alternas. Saciada esa sed de justicia triunfará el amor y la telenovela llegará a su final catártico.

En una entrevista concedida a la Comisión para la Reforma del Estado (COPRE), que se ha convertido en referencia ineludible para los estudiosos del tema político venezolano, Cabrujas describió al Estado con una sinceridad demoledora:

El concepto de Estado es simplemente un truco legal que justifica formalmente apetencias, arbitrariedades y demás formas del 'me da la gana'. Esta sociedad familiar que no acepta deserciones a la cervecita cotidiana, que convierte a González en Gonzalito, esta sociedad de cómplices ha hecho de la noción del Estado un esquema de disimulos. Vamos a fingir que la Corte Suprema de Justicia es un santuario de la legalidad. Pero en el fondo todos sabemos cómo se bate el cobre, cuál es la verdad, de qué pie cojea cada quien. (Hernández)

Y fue precisamente en esa nación de inmensa riqueza petrolera, con posibilidad de elegir democráticamente a sus

gobernantes y una nutrida clase media con altos niveles de formación académica que aún no logra construir sino una caricatura de la modernidad, fracaso histórico incapaz de reconocerse en el espejo de la civilización que, por lo tanto, permanentemente gestualiza para mostrarse como lo que no es; fue allí, en esa nación, donde Cabrujas se sentó a escribir historias de amor que redimieran a sus compatriotas del ropaje del engaño, de la cháchara intrascendente, de la pose, el desplante y la simulación de la vida gris y apocada a la que llegamos irremediabilmente condenados a tantos años de la Independencia y tantos de la Federación.

El pulso del melodrama

A continuación, quisiera citar textualmente el "Sumario estructural para melodrama" ideado por el mexicano Jesús Calzada, quien suele utilizarlo con sus alumnos en Televisa como ejemplo de los elementos y la secuencia narrativa que debería cumplirse mientras se escribe una telenovela. En el libro *Lágrimas a pedido* encontramos el siguiente esquema:

1. Capítulos 1-3. Planteamiento
2. Capítulos 4-5. Interrogante central
3. Capítulos 5-10. Detonador dramático
4. Capítulos 10-35. Elección del rumbo
5. Capítulos 35-40. Cambio de planes / Punto nodal
6. Capítulos 40-60. (***) Progreso
7. Capítulos 60-65. Metáfora de avance
8. Capítulos 65-75. Punto sin retorno
9. Capítulos 75-80. Segmento de reposo
10. Capítulos 80-90. (***) Complicaciones y aumento de riesgos
11. Capítulos 90-100. Esperanzas perdidas / Punto nodal 2
12. Capítulos 100-110. Reconocimiento e impulso final
13. Capítulos 110-115. Clímax

14. Capítulos 115-118. Desenlace
15. Capítulos 119-120. Final / La generosidad del triunfo
- (***) Nota: los asteriscos identifican los segmentos susceptibles de expansión. (Álvarez: 51-53)

Aplicando ahora la propuesta de Calzada a una telenovela de Cabrujas como *La Dueña* (1985) habría que aclarar de entrada que dicha producción está inspirada en la historia *El Conde de Montecristo* (1845), de Alejandro Dumas. Ambientada en la Caracas gomecista, concretamente entre 1920 y 1940, el relato cuenta la vida de Adriana, una joven a la que todos creen huérfana, pero en realidad es la hija de amores contrariados entre una dama de sociedad y un bohemio anarquista. La niña fue cedida para su crianza a una familia adinerada cuyo jefe es Alejandro Téllez. Adriana crece en la mansión Téllez como una criada más.

La protagonista convive bajo el mismo techo con las dos hijas de Téllez, una de las cuales se enamora y compromete con Mauricio, un flamante capitán del ejército de familia adinerada y vínculos con el gobierno militar de turno. Ese romance tan conveniente para ambas familias no tendrá final feliz, debido a la pasión arrolladora que surge entre Adriana y Mauricio. Esto sería 'El plantamiento'. Veamos ahora como evolucionó la historia según la secuencia de Jesús Calzada:

2. Interrogante central: ¿Podrán Adriana y Mauricio vencer los obstáculos familiares y sociales que impiden su amor?
3. Detonador dramático: Mauricio cae en cuenta de que se enamoró de Adriana, aunque está comprometido con otra. Ella le corresponde, pero sabe lo que significa enfrentarse a la única familia que conoció, aun sabiendo que no es la suya.
4. Elección del rumbo: Mauricio decide confesar ante su familia el amor que siente por Adriana; los dos jóvenes quieren casarse, vivir juntos. Las familias se enteran, con el consiguiente escándalo, pero él y Adriana están convencidos de que su amor es para siempre.
5. Cambio de planes / Punto nodal 1: Adriana desaparece; Mauricio no lo sabe, pero su madre (Purificación Burgos) y Alejandro Téllez se han puesto de acuerdo para internarle en un manicomio y borrarla del mapa. Ella está embarazada —Mauricio no llegó a enterarse— y pierde al bebé al comenzar ese cautiverio, que se prolongará gracias al financiamiento de Téllez y Purificación a los captores.
6. Progreso / Metáfora del avance: Mauricio busca a Adriana; cada vez está más convencido de su amor por ella. Está dispuesto a renunciar a la vida militar y a desafiar la sociedad entera por defender su amor. Pero la muchacha no da señales de vida.
7. Punto sin retorno: Las dos familias le hacen llegar a Mauricio pruebas falsas de que Adriana se escapó con otro hombre, y que solo jugó con los sentimientos del joven capitán para obtener información y secretos militares que luego daría a sus adversarios políticos. Las mentiras se repiten, Adriana no aparece por lo que un abatido Mauricio recapacita y accede a casarse con María Eugenia, la hija de Téllez.
8. Segmento de reposo: Pasan los años; Adriana se deteriora física y mentalmente durante el cautiverio, mientras Mauricio asciende en la milicia tras su casamiento. Tiene hijos con María Eugenia y mantiene un romance oculto con su cuñada. No es feliz. Alejandro Téllez disfruta de una fortuna inusitada: el verdadero padre de Adriana

(Esteban Rigos) un bohemio muy rico, pero perseguido por el régimen militar, le había confiado a su hija antes de escapar del país junto a valores equivalentes a diez millones de dólares para la futura manutención de la muchacha. Antes de internarla, Téllez logra que Adriana le firme un poder. Ella no sabía que en realidad le estaba cediendo todo su dinero y convirtiéndolo en uno de los hombres más ricos del país.

9. Complicaciones y aumento de riesgos: Las esperanzas de Adriana parecen estar totalmente perdidas: dentro del manicomio se llena de llagas y piojos, apenas emite gruñidos, sufre de artritis prematura. Solo la ampara Mercedes, una mujer encarcelada por su marido y despojada de sus hijos, quien a pesar de su propia tragedia se condeula de ella; a ambas las acompaña Bruno, un activista político que fue recluido en el manicomio por oponerse al gobierno, y que terminaría enamorándose de Adriana. En una visita oficial al manicomio, Mauricio —que ya es coronel— se topa con la andrajosa Adriana, quien al reconocerlo después de tantos años, bufa desde el rincón en el que está tirada; él no la reconoce.
10. Esperanzas perdidas / Punto nodal 2: Mauricio se ha convertido en un hombre amargado y cínico, que no puede olvidar la traición de la única mujer que amó. Adriana es una muerta en vida, que nunca llegó a entender por qué le hicieron tanto mal. Pero un incendio repentino —provocado por Bruno— en el manicomio permite que los tres escapen: él, Mercedes y Adriana. A ella le dan por muerta (allí finalmente Mauricio se entera de cuál fue su suerte), mientras la verdadera Adriana se pone a salvo; desfigurada y afectada por la artritis, se va en busca de su verdad. En París se reencuentra con su padre —Esteban Rigos— y le cuenta los horrores que debió padecer; Adriana cree

—eso sí— que Mauricio también fue cómplice de sus captores. Adriana nunca volverá a ser la misma: tiene un brazo irremediablemente deformado por la artritis, y luego de la pérdida de su primer embarazo quedó estéril.

11. Reconocimiento e impulso final: Adriana no solo sobrevivió, sino que quiere vengarse al enterarse de lo bien que —en apariencia— les ha ido a quienes le hicieron daño. Su padre le da todo el dinero necesario para que ejecute su venganza. Ahora es una nueva mujer, curada de las llagas externas, que vuelve a instalarse en Caracas con otro nombre (Ximena Sáenz) y con todo el aplomo adquirido tras la dura prueba que debió vivir; a su vestuario se incorpora un fino bastón para disimular la artritis que le quedó como secuela del encierro. De ahora en adelante, empieza a planificar cómo destrozará, uno a uno, a quienes la convirtieran en una mujer resentida. Para ‘conocerlos’ los invita a una cena a la que —aunque nadie en la ciudad sabe quién es ella— todos asisten por pura curiosidad.
12. Clímax: Adriana empieza a darse cuenta de que sus enemigos son más frágiles de lo que pensaba; les descubre secretos y miserias, pero sigue adelante con el plan. En el proceso de venganza, se da cuenta de que aún ama a Mauricio, aunque insiste en castigarlo por no haberla buscado durante sus años de encierro. Si bien hace sucumbir a sus enemigos (Téllez se suicida, la mujer de éste se ahorca, Purificación Burgos sufre una apoplejía al ver publicados por toda la ciudad sus orígenes oscuros, etc.), Adriana está cada vez más lacerada: quiere volver a ser la mujer sencilla que una vez fue, conectarse con sus afectos (una vieja criada de los Téllez que fue como su madre y la única que nunca dejó de buscarla) y vivir su amor por Mauricio, máxime cuando descubre que él también fue engañado.

13. Desenlace: El amor triunfa: Adriana y Mauricio se reencontran, ya que él descubre su verdadera identidad; ella le dice que lo ama todavía. Adriana le cuenta todo lo que le pasó y Mauricio la escucha perplejo. Aunque enamorado, él se confiesa destruido por la culpa; dice que no le alcanzará la vida para reponerse de tanta desgracia, que su propia madre le haya mentido y no entiende por qué tuvo que sucederle a ellos. En esa conversación, Mauricio le pide tiempo para curarse de tan terribles heridas. Ella lo comprende.
14. Final: Adriana se marcha a una casa a orillas del mar, con los criados que la vieron crecer en la mansión de los Téllez. Con la cara limpia de maquillaje, sin zapatos ni bastón, deja de lado su disfraz de mujer poderosa y mundana que nunca fue realmente, y se acerca a sus orígenes, a la esperanza, al amor.

Acabamos de ver de qué manera el “Sumario estructural para melodrama”, creado por Calzada, se cumple a cabalidad a lo largo de *La Dueña*. Aplicado quizás a *La Señora de Cárdenas*, *Natalia de 8 a 9*, *Soltera y sin compromiso*, *Chao Cristina*, *Señora*, *Silvia Rivas divorciada*, *Gómez*, *Emperatriz*, *Las dos Dianas*, *El paseo de la Gracia de Dios* o a cualquiera de sus no menos célebres adaptaciones de la literatura venezolana —*Campeones*, de Meneses; *Doña Bárbara*, *La trepadora*, *Pobre negro*, *Canaima* y *Sobre la misma tierra*, de Gallegos; *Boves*, *el urogallo*, de Herrera Luque— seguramente obtendríamos idénticos resultados.

Por otro lado, en una telenovela como *La Dueña* están presentes varios *plots* o tramas que conforman los relatos básicos, de acuerdo a la clasificación de Lewis Herman, basada en *Las 36 situaciones dramáticas* de George Polit. Ellas serían:

1. *Plot* de Amor: Una pareja que se ama es separada por alguna razón, se vuelve a encontrar y todo acaba bien.
2. *Plot* cenicienta: Es la metamorfosis de un personaje de acuerdo a modelos sociales vigentes.
3. *Plot* triángulo: El caso del triángulo amoroso.
4. *Plot* del regreso: El hijo pródigo que vuelve a la casa paterna.
5. *Plot* venganza: La reparación de una injusticia por la propia mano.
6. *Plot* sacrificio: El héroe o la heroína se sacrifica por alguien o por algo. (Mazziotti)

Teoría de Atención de la Tele Audiencia

Y si como sostuviera Paul Ricoeur (1979), “una buena metáfora siempre nos enseña algo nuevo de la realidad”, al final de *La Dueña* una Adriana Rigores desafiante y esperanzada reconstruirá su identidad con la memoria de su cuerpo, el hambre de su alma y los sueños de quien nos contara su historia. Cabrujas conocía los escritos de Oscar Moraña, sus estudios como teórico de la comunicación y el famoso esquema de los tres anillos. En el caso de la telenovela, Moraña aseveraba que su audiencia comenzaba por el círculo pequeño; es decir, por quienes ven una telenovela llueva, truene o relampaguee. Luego, había un segundo círculo que la sigue ocasionalmente; la ve, pero sin método ni insistencia. Cualquier telenovela promedio acapara ambas audiencias. El tercer círculo es aquel conformado por quienes no ven telenovelas, pero se enganchan contagiados por la emoción de una sociedad entera; en otras palabras, el *rating* pasa del 70%, algo no acostumbrado en televisión. Aunque al momento de nuestra investigación no disponíamos de los picos de audiencia alcanzados por *La Dueña*, sabemos que *La Señora de Cárdenas* se encaramó —así se dice en televisión— en los 88-89%. Hubo hasta una

manifestación de amas de casa que fueron al canal a hablar con el autor y advertirle lo que ocurriría si al final de la novela Pilar le perdonaba tanta sinvergüenzura a Alberto Cárdenas y volvía con él (Rondón, 2005: 205).

In Memoriam

El demo que acabamos de ver fue exhibido hace apenas un mes en Barcelona, España durante el VI Congreso Mundial de la Telenovela. Si algo caracteriza al video de escasos siete minutos es la perfecta correspondencia lógica —o continuidad temática, si así lo prefieren— entre escenas de *La Señora de Cárdenas* grabada en 1977 y su versión de 2003. Una cajita de fósforos en manos de la cónyuge de Alberto Cárdenas con el trío de vocablos “Te quiero... Fanny” servía de indicio para poner a Pilar tras el rastro de una flagrante traición amorosa. El reclamo de otra esposa en *Natalia de 8 a 9*, grabada originalmente en 1980, alcanza igual vehemencia en la película homónima para TV de 2004. En esta oportunidad, los parlamentos en boca de Marina Baura o Rudi Rodríguez esgrimidos ante sus contrafiguras masculinas Gustavo Rodríguez o Luis Fernández, anuncian una declaración de guerra; sin embargo, la reacción de los maridos ronda los predios de la incredulidad. No solo aluden al *affaire* con verdadero temperamento anglosajón, por no decir que reaccionan con tibia indiferencia, sino que ‘no entienden’ a qué viene tanto dramatismo tropical por parte de las féminas. En otras palabras, Juan Carlos no ve en el *impasse* razón alguna para tanta histeria por parte de Natalia. Aclaremos, eso sí, que en ambas versiones el personaje protagónico femenino reacciona de

manera tan visceral, porque recién ha descubierto el engaño del cónyuge con otra fémina bella y más joven. A partir de ese terremoto la madre a dedicación exclusiva, esposa de 8 a 9 y mujer cuando los ratos de ocio se lo permitan, experimentará una transformación propia de los años ‘80. Natalia se nos convierte en la nueva mujer vital, emprendedora, capaz de salir al mercado laboral pisando con pie de plomo, porque ha destronado al héroe —guerrero que no supo dignificarla, amarla, respetarla como ella lo merecía (Villasmil). Por supuesto que todo eso tiene que ver con los cambios culturales y sociales introducidos por el feminismo en América Latina, pero además nos habla de un machismo tradicional minimizado, desinflado al lado de esa hembra que ahora saboreará el triunfo económico sin la estereotipada sumisión al macho riguroso en el vestir, sibarita en el comer y beber, practicante del hedonismo en lo sentimental y sexual (Roura: 33).

Sus mejores dramas escritos para la pantalla chica no están desprovistos de carácter. Poseen con frecuencia un vigor agresivo y un sentido convincente de la complicada vida urbana en Venezuela. La insistencia, casi tácita, de que el estilo visual debe surgir orgánicamente de su narrativa es notoria.

Pero hay que ir más lejos. Verdaderamente memorable nos resulta la escena del hospital en *Soltera y sin compromiso* (2006) donde coinciden la amante y la esposa de Tirso Maldonado. Allí en la habitación del pícaro de marras presenciamos un diálogo que implica una ética y una erótica. Conocida en el medio como la famosa escena de la arepa, la esposa y la querida se enfrentan, se insultan por el macho con carita de ‘yo no fui’ allí en medio como el fiel de la balanza. Atrapado en semejante temporal, al pobre solo se le ocurre preguntarle al médico por su reposo. Una salida verdaderamente cantinflérica, por decir lo menos. Pues bien, allí está también nuestra memoria social y cultural expresada performativamente: en lo verbal, bajo el chiste, los insultos, bajo la forma del carnaval, en lo corporal, mediante los modos de hablar y la sexualidad.

Otro mínimo ejemplo de cómo la reconstrucción de la memoria social y cultural entra en pugna con la realidad sería Gómez (1980). Carlos Gardel (Jean Carlo Simancas) canta “Mano a mano” para el dictador andino (Rafael Briceño) al comienzo de la telenovela. Es una escena de antología llena de candor, receptividad, entrega y sinceridad; es cierto, pero tampoco podemos ignorar que la visita del ‘morocho del abasto’ añade a la historia de Venezuela otra capa de significado, ritmo e identidad. El mayor mito de la cultura suramericana le canta a la pezuña militar que oprimiera a los venezolanos durante 27 años consecutivos, continuos, casi indefinidos —como quien dice. Años en los que aquí se hablaba sin que necesariamente nos escucháramos los unos a los otros. La oralidad, aunque porosa y pegada al cuerpo del sujeto que se representa, parte del deseo de modernizar la lengua con los modismos regionales, por eso Gardel se vuelve contador de historias y en la suya se describe como ‘pibe’ o ‘carricito’ que alguna vez soñara con cantarle al Benemérito. La mirada de Cabrujas deja clara la necesidad de crear nuevas formas de acercarse a la memoria de un pasado cultural más allá de las fronteras de la nación-estado (García Canclini; Oyarzún; Richard).

La escena de Dulce María Acevedo (Caridad Canelón) agradeciéndole al abogado su ayuda en *Chao Cristina* (1983) se ha combinado con la versión de 2005 donde la ex presidencial (Daniela Alvarado) es la personificación de una realidad social apabullante. Si en su vida tras las rejas esa jovencita encarnaba la precariedad, lo sucio, la intemperie, un cuerpo —en términos bajtinianos— sujeto y objeto de placer físico; al salir en libertad intenta definir y redefinir su identidad como una Dulcinea. Dulce es ahora un cuerpo clásico, distante, hermoso, depurado, consciente de su valor y dignidad como ser humano. Así lo que comenzó siendo metonimia de las condiciones de vida de los menos privilegiados termina trastocado en artificio

cervantino de Cabrujas; ahora el personaje ya no habla con vocabulario que denuncia asco, desprecio, irritación, regodeo con lo vulgar. Don Quijote siempre supo que su excelsa Dulcinea no era otra que la grotesca Aldonza Lorenzo y Cabrujas siempre supo que esta Dulce María de cara lavada también tenía derecho a una vida mejor, hermosa y honesta.

Y ahora le toca el turno al humor. Durante la inauguración de “Autolavados California”, Gabriela Suárez (Jeanette Rodríguez) enciende el mecanismo que bañará de agua jabonosa a Tito Clemente (Carlos Mata). Esto ocurre al comienzo de *La Dama de Rosa* (1986). Luego en 1998 Coraima Torres cometerá el mismo error en la humanidad de Eduardo Serrano. Pero como decía Leonardo Favio en alguna canción de los ‘70 “Son las cosas del amor” y el empresario terminará irremediablemente enamorado de aquella jovencita fresca, bella, erótica y protagonista de una seducción por cierto nada convencional.

“Debo ponerme en mi sitio, María”, le responde la madre a su hija al final de *Señora* (1988) al tiempo que añade con la humildad del momento: “Constitución Méndez no te deja una herencia hija, sino un consejo” y el televidente entiende que perdida toda esperanza de recuperar al hombre amado ahora en brazos de su hija, el personaje de la villana se ve obligado a ver y escuchar aquella ‘realidad’ que tanto se negaba a aceptar —que su territorio-hombre ha sido dignamente conquistado por su rival— y ha llegado la hora de arrepentirse sinceramente de sus crueldades, de dejar en manos del Destino la felicidad de la nueva pareja. Sofisticada en el peinado, elegante en el vestir, con algo de exceso en el maquillaje; agresiva en el proceder, en las palabras y en la gestualidad pues nadie se atreve a contrariarla; a esa misma mujer deslumbrante Cabrujas le niega la posibilidad de encontrar a otro hombre o de reconciliarse con el que la quiso toda la vida, pero que ella despreció

en favor del protagonista. No sin cierta crueldad el autor de este final —del que encontramos antecedentes en la novela *La regenta* de Clarín— no castiga a la mala del cuento con la muerte que en este caso equivaldría a una liberación, sino que la obliga a vivir sola, con el deber de perdonar a todos —incluso a su violador, del que nacería la hija que le ha traicionado— y al que, ya muerto ella deberá llevarle flores. La mala de la telenovela terminó entonces abandonada a su suerte y la mayor paradoja de todas nos llega anunciada en su nombre. Se llama Constitución, pero el único derecho que le queda al final de la contienda que marcó su vida es el de contemplar la felicidad de los demás, felicidad en la que ella —por cierto— ya no podrá participar (Roura: 59).

A juzgar por las promociones que hemos visto hasta ahora de *Toda una dama*, la nueva versión de *Señora*, esa ira que trae Valeria Aguirre (Christina Dickman) entre pecho y espalda al enterarse de que nunca le dictaron sentencia y aun así pasó siete años presa, augura tiempos difíciles para Miguel Reyes (Ricardo Álamo): el fiscal que maneja su caso. En otras palabras, el *plot* venganza (reparación de injusticia por la propia mano) ha sido servido cuando la heroína le espeta a su compañera de celda: “¿Me estás oyendo, mi sangre? ¡Cuando yo salga de aquí... yo cobro!” Y el televidente se pregunta: ¿Qué va a hacer ese pobre cristiano ahora para recuperar la confianza y el cariño de ella, víctima de un sistema judicial tan descarnadamente perverso? ¿Tendrá guáramo para pedirle que cambie esa mirada ‘sartriana’ y olvide esa orgía de caos y arbitrariedad leguleya que por poco la destruye? Y ella advirtiéndose a sí misma que, más pronto que tarde, necesitará la ayuda de gente como él, un hombre

Hay un retrato de la cultura local donde el funcionamiento a media máquina de las instituciones públicas, la corrupción, el machismo, la liberación femenina, y una venganza —como senda a tomar por el héroe o la heroína— está llena de tangentes, intersecciones y vías alternas. Saciada esa sed de justicia triunfará el amor y la telenovela llegará a su final catártico.

de luz y fuerza que sana y eleva, pero responsable directo de las agresiones, enfrentamientos y violencia carcelaria que laceraron su alma, ¿fumará la pipa de la paz? Como en el poema de Cavafys, todo puede cambiar por un sí o por un no. Amanecerá y veremos.

Voces y rostros de una pasión

Como si todo eso fuera poco, en las telenovelas de Cabrujas Venezuela le mostró al resto del mundo lo mejor de su planta actoral. A las luminarias de ayer como Doris Wells, Miguel

Ángel Landa, Marina Baura, Gustavo Rodríguez, Tomás Henríquez, Luis Salazar, Eduardo Gadea Pérez, Carlos Olivier, Enrique Benshimol, Arturo Calderón, Carmen Julia Álvarez, María Cristina Losada, María Teresa Acosta, Rafael Briceño, Amalia Pérez Díaz, Rosita Vásquez, Carlos Mata, Gladys Cáceres, Virgilio Galindo, Eduardo Serrano, Jean Carlo Simancas, Raúl Amundaray,

Amanda Gutiérrez, Mariela Alcalá, Caridad Canelón, Mariela Berti, Daniel Alvarado, Carlos Márquez, Héctor Myerston, Flavio Caballero, Freddy Galavis, Anna Castel, Maricarmen Regueiro, Carlota Sosa, Victoria Robert y Guillermo Dávila, pronto se añadirían los rostros de Danielita Alvarado, Carlos Montilla, Jeanette Rodríguez, Coraima Torres, Roxana Díaz, Luis Fernández, Rudi Rodríguez, Chantal Baudaux, Marlene De Andrade, Marjorie de Souza, Flavia Gleske, Nohely Arteaga, Ricardo Álamo y Christina Dickman entre otros. Con semejante magma Cabrujas se dio a la tarea de emular al mejor historiador por aquello de recrear el pasado y apelar a la ventriloquía.

En efecto, como se puede leer en el prólogo a *Y Latinoamérica inventó la telenovela*:

Cabrujas quiso que el melodrama, ese género destinado a ser masa, a sonar como pueblo, tuviera mejor sonido. Porque si de algo carece la telenovela es de buena voz, casi siempre suena mal, pocas veces está bien escrita. Suele ser redactada bajo un manual de instrucciones de baja estofa que reparte el mundo entre villanos y sufridos, cenicientas desclasadas y galanes de alcurmia. Donde se dicen el amor con escasez, estirando una chata metáfora de príncipe y doncella hasta el hartazgo. Allí, en la médula del discurso del amor, fue donde Cabrujas comenzó la transgresión, lo que en términos técnicos llamamos el 'diálogo de la escena'. Los personajes de Cabrujas, así de sencillo, así de importante, comenzaron a hablar distinto, disertaban, cuestionaban, Dios mío, pensaban! Sonaban inteligentes, sonaban —sobre todo— humanos. Uno comenzó a creerles tanta pasión, tanto desencuentro y equívoco. El castellano comenzó a respirar con decencia, se ufanó de sí mismo, hizo cabriolas y música, incluso, hizo estética (...). El género, que suele ser tremebundo y retórico, se puso verosímil. Lo que pasaba, los percances, las situaciones, eran de verdad. Eran cotidianos. Con su tanto de ópera, con su mundo de melodrama, con su siempre de mentira, pero eran hijos legítimos de la picaresca venezolana algunos, del desconcierto social otros, de la ecléctica clase media muchos, de San Agustín a los Palos Grandes, insuflados por Víctor Hugo o Alejandro Dumas, pero nunca cartón, nunca anime; respiraban, se les hinchaban las venas, tenían sangre y coherencia. (pp. 15-16)

Va pensiero

Ya desde la antigüedad se pensaba que el arte precisaba una función, debía cumplir con un cometido. El escritor latino

Horacio en el 20 a.C., en su epístola *Ars Poetica*, señalaba que el arte debía *prodesse et delectare* (guiar hacia la virtud de manera amena), es decir, unir lo útil y lo agradable. Esta misión de 'enseñar deleitando' ha sido una constante en el desarrollo de la literatura —tanto oral como escrita—, del teatro y también está presente en otras artes, como la pintura, la música y el cine.

En el caso de las telenovelas del maestro José Ignacio Cabrujas —el tema que nos trajo hoy a este auditorium— habría que volver a las palabras leídas en la Librería Monte Ávila durante el homenaje realizado por la Fundación ICREA en noviembre de 1995, a pocas semanas de su muerte. Allí rodeado de libros y amigos de los libros en un rincón del Complejo Cultural Teresa Carreño, el poeta Leonardo Padrón dibujó su elegía, todo un itinerario de pasiones que llevara el verbo de ese caraqueño a las pantallas de televisores en el resto del mundo:

Yo le debo mucho a José Ignacio Cabrujas. Y no estoy hablando del hombre de teatro, ni del cronista memorable. Siento como lo dijo Claudio Naza en el velorio de José Ignacio, que se nos murió el Zorro, nuestro justiciero particular, nuestro impecable vengador. Pero hablo, en estos fragmentos de la emoción, estrictamente de un oficio que él me enseñó a adorar desde el día que me asomé a sus telenovelas. Desde entonces yo comencé a entender este vapuleado y vapuleante oficio. Supe que se podía ser sentimental en voz alta y durante meses, sin ser mediocre ni vergonzoso. Supe que no solo era factible sino urgente oponerse a la estética de la señora Fiallo y su lamentable legión de repetidores. Que en la misma caja donde nos podemos estupidizar también nos podemos reinventar. Sentí que veía una cosa nueva, oía una cosa nueva, que mi inteligencia se gratificaba. Ver a Gustavo Rodríguez hablando con Beethoven, rumiando su despecho

ante un Beethoven que sonaba indiferente en el reproductor del carro, era buscar un ardid, procurar un interlocutor para sencillamente desmañarse con un monólogo de altos ribetes teatrales. Era proponer. Era preferir Calderón de la Barca a Inés Rodena. Y así, pisa pasito, como quien no hace. Cuando Tito Clemente desmontaba en frase su amor por *La Dama de Rosa* ahí había un ejercicio de la sensibilidad, ahí había galanura clásica pero también ingenio, escena 5 del capítulo 80, pero también antología y aplauso. Cuando en *Las Dos Dianas*, Julio Pereira le regaló un cuarto lleno de arena de mar a Nohely Arteaga para sugerirle el estruendo de su corazón, ahí había una considerable cantidad no solo de arena sino también de poesía. Cuando Caridad Canelón pensaba en voz alta, odiaba en voz alta, se asumía en voz alta, ahí había escritura, rigor, propuesta. Había texto, señores, un escritor detrás de las palabras, buscándolas, sudando en mitad de ellas, eligiendo las mejores, respetando el laberinto de nuestros oídos.

Obviamente hay un dejo de gratitud en el comentario de Padrón hacia el legado de Cabrujas. Nos está diciendo que además de escribir, el creador de *La Dama de Rosa* sabía escuchar para así ver e imaginar lo imposible dentro de lo cotidiano. Escuchaba a la gente, la observaba minuciosamente para luego filosofar en el ámbito histórico, musical, culinario, literario o cultural como una conciencia partícipe, compartida, como la espina dorsal de un diálogo que entablaba con el televidente. Escribió cualquier cantidad de libretos —originales o adaptados, solo o al frente de un equipo de libretistas— para ese único espacio de la televisión en el cual los venezolanos aprendimos a vernos, para ese género programático con características propias, con temas melodramáticos donde el amor juega papel fundamental y desarrolla múltiples historias en torno a una trama principal. No le tuvo miedo a esa estructura de obra abierta que le permite escribirse a diario sobre la pantalla (Uribe: 128).

Siendo uno de los programas televisivos más vilipendiados, pero, sin lugar a dudas, un género latinoamericano por excelencia, la telenovela debe hacerse cada día mejor sin necesidad de transformarla en ‘maestra de escuela’. El dramaturgo no tenía empacho alguno al repetir: “muchas críticas son atinadas, justas y necesarias. Pero para mí escribir una telenovela no resta méritos, ahora hay quienes critican sin haber visto un capítulo, alegando que esto es sirvientero y mediocre. Si el mensaje no ha subido de nivel, es porque aquí la pelea es entre caimanes. Una lucha a muerte entre RCTV y Venevisión (...) No me quiero dar de insatisfecho. El problema es concreto y debo replantear mis telenovelas manteniendo lo popular. Con las telenovelas defiendiéndome mi derecho a ser plebeyo, no le tengo miedo al ridículo ni a lo balurdo. No me importa lo que digan los intelectuales ni los sociólogos” (*Ibid.*: 138). Esa valentía, ese coraje —como suelen decir los mexicanos—, ese perseverar en la escritura para TV le venía seguramente de quien recordaba que el mundo del arte tiene su raíz más sólida en la fuente de los sentimientos, desde las pasiones más vulgares hasta las manifestaciones más sublimes del goce estético. Y eso, damas y caballeros —según acotara Marina Baura hace poco en el video al referirse al trato de Cabrujas con sus actores— es básicamente lo que viene a nuestra memoria cuando uno intenta describir el *ars poetica* de ese canceriano que con 57 años sobre sus hombros tuvo tiempo para pergeñar centenares de crónicas, catorce piezas teatrales, doce guiones cinematográficos y veinte telenovelas. Ese humor, ese desenfado, ese sarcasmo, ese testimonio del esfuerzo sostenido por abrir caminos a favor de una televisión menos chambona certeramente.

“Era bonito, era agradable... era bueno” **T**

El contenido de este trabajo forma parte de una ponencia presentada en el marco del homenaje a J. I. Cabrujas, UPEL 2008.

Referencias

- AHUMADA, Y. (Coord.). (2007). *Cabrujas: Ese ángel terrible*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- ÁLVAREZ, V. (2007). *Lágrimas a pedido: Así se escribe una telenovela*. Caracas: Ed. Alfa.
- CABRUJAS, J.I. (2002). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfadil-ICREA.
- CHÁVEZ, R. (Productor, Director), Cabrujas, J.I. (Escritor). (2007). *Cabrujas* [Demo]. Caracas: RCTV Internacional.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1992). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HERNÁNDEZ, T. (2007, Noviembre 3). "La ciudad (y el país) según Cabrujas". *El Nacional*, Caracas. Papel Literario, 3.
- MARTÍN-BARBERO, J. y Muñoz, S. (Comps.). (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MATO, D. (2001). *Entrevista a Delia Fiallo*, mimeo.
- MAZZIOTTI, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- OYARZÚN, K. (1996). "Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual". En Mazziotti y Zevallos Aguilar (Coords.). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- RICHARD, N. (1993). "Alteridad y descentramientos culturales". *Revista Chilena de Literatura* 42, 209-15.
- RICOEUR, P. (1979). *The Rule of Metaphor*. Toronto: University of Toronto Press.
- RONDÓN, A.E.; Rodríguez, V.; Tablante, L.; Marinoni, M.; Hernández, G.; Colina, C.; Esté, A. y Bisbal, M. (2005). *Televisión, pan nuestro de cada día*. Caracas: Alfadil.
- RONDÓN, A.E. (2007, Noviembre 4). "Voltea pa' que te enamores". *El Nacional*, Caracas, Escenas 2.
- ROURA, A. (1993). *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- URIBE, N. (1992). "La Telenovela: ¿Amiga o enemiga?" *Temas de Comunicación*, No 2, 121-147.
- VILLASMIL, E. (2007, Junio 7). "Nos gusta un chisme bien contado: Alí E. Rondón". *Panorama*, Maracaibo, Facetas No 934.

El eterno José Ignacio Cabrujas: Algunos referentes para su universo escritural

Carlos Herrera

Ingresar al universo dramático gestado por José Ignacio Cabrujas Lofiego (17 de julio de 1937 – 21 de octubre de 1995) es indudablemente un reto fascinante para cualquier intelectual, lector o artista de la escena. Uno de los referentes más eximios de la dramaturgia venezolana entre 1959 y 1995, siendo para algunos académicos uno de los autores más singulares que ha producido el país cuya obra ha calado con honda huella dentro de la gran producción teatral de la nación. Su corpus dramático (obras de teatro), sin ser dilatada en relación con autores como César Rengifo, Román Chalbaud, José Gabriel Núñez y quizás, el más prolífico de todos, Rodolfo Santana, por solo citar cuatro de los más conspicuos a lo largo de la contemporaneidad del s. XX y parte del XXI, sigue suscitando un alto interés en el mundo académico, en el ámbito de la representación teatral venezolana y ha calado hondamente en el tramado imaginativo de nuestra sociedad. Tanto sobre su fascinante personalidad como su magnética obra (en prosa y teatro) se han forjado un sinnúmero de entendidos, análisis y aproximaciones que ya cercanos al cierre de esta primera década de la presente centuria se acrecienta en tal modo que provoca ardorosas polémicas, sesudas interpretaciones, enjundiosas monografías, y disímiles tratados académicos que van de parcos trabajos de grado a tesis de doctorales.

Cabrujas fue un dramaturgo cuya producción teatral escrita (teatro, guiones televisivos, textos performánticos y artículos de prensa) no se le podría calificar de inabarcable pero sí, casi en su totalidad impregnada de esa aguzada singularidad de ver donde muchos no fueron capaces de ver. Para uno de sus amigos y admiradores como lo fue el escritor Ibsen Martínez, la imagen de José Ignacio Cabrujas era la de ese versado “scholar en politología y otras supercherías” cuya irradiación ha sido permanente, tanto en los que orbitaron cerca de él como en aquellos que fueron impactados profundamente por su pensamiento y acción teatral. Es por ello que Martínez afirma, dentro del prólogo para *El Mundo según Cabrujas* (compilación de la

casi totalidad de los artículos de este escritor desde los setenta hasta 1990, realizada por la periodista Yoyiana Ahumada), que en este excelso ciudadano la intelectualidad nacional supo “engastar el arquetipo de intelectual público, en un autor genuinamente influyente”. Y ello no tiene que sorprender, Cabrujas con lo que fue su maravillosa capacidad de percibirnos logró lo que pocos han hecho: aprehender parte del sentir idiosincrático social venezolano a través de una obra sincera que no requirió sino de un grupo pequeño pero medular de obras teatrales tras las cuales personajes y tramas el venezolano del s. XX, y lo que será buena parte del s. XXI, podrán armarse de un sentido único de lo que ha sido la constitución anímica del espíritu psico social de su ser.

Hay pocos estudiosos de su vida y obra que no hayan llegado al consenso unánime que él y su obra representan la voz imprescindible que se ausentó cuando más el país esperaba su asombroso discurrir. La escena nacional quizás esté siendo una de sus viudas más solitarias porque en ella y sobre ella, este autor fue capaz de mantener ese filoso “ejercicio dialéctico demoledor de ideas decimonónicas” que las más de las veces parecía fluir en su verboso pero medular pensamiento, trazado en decenas de agudos artículos que estuvieron hacia finales de los años setenta del s. XX estructurados tras el llamativo pseudónimo de Sebastián Montes, incisivo seudónimo que ya de por sí implicaba el detonante de un ácido humor y un sarcasmo corrosivo, sobre lo que el país le mostraba como forma y fondo desde las visuales de lo político hasta el horizonte de lo social.

Por ello, será siempre un reto tratar de descifrar, no solo los profundos misterios de su personalidad, sino las fronteras precisas englobadas en una producción teatral que apenas sumó catorce títulos, los cuales en su gran mayoría han sido representados en la escena nacional y seguirán generando una arquitectura de interpretación particularmente compleja. Cabrujas fue

—y seguirá siendo— referente inocultable. Ello queda expresamente determinado cuando se efectúa una mínima topografía de lo que su obra (prosa y teatro) generó en la sociedad académica y artística de este país. Curiosamente este mismo autor supo auto examinarse y exponerse ante los ojos ajenos cuando el historiador Rafael Arráiz Lucca, en una entrevista asentada en el libro *Venezuela en Terapia Intensiva* de la Editorial Alfa (2003) y citada en la compilación realizada por Ahumada (*El Mundo según Cabrujas*), le hace radiografiarse diciendo sobre el poder, la televisión y el teatro: “Pero el poder me ha enseñado. La televisión me ha enseñado a escribir teatro, me ha hecho un mejor escritor de teatro porque me ha enseñado a conocer a la gente, a la imagen de la gente”. En ese mismo tono se sinceró ante su entrevistador definiendo su mirada como autor: “Como dramaturgo me siento más cómodo. La televisión es un camino, es una costura, es demasiado amplia” o cuando coloca el logro más culminante que cimentó las columnas vertebrales de sus obras/personajes más notorios al expresar que: “A mí me gustan los pequeños fracasados, no los grandes fracasados. No me gustan los exitosos sino los que abordaron el fracaso como una profesión de la vida” (p. 308).

Y no hay que ser ratón hemerográfico o el búho devorador de libros para aproximarse al hombre que se definía a sí mismo, al intelectual que trataba de explicar (se) al país o, al observador ciudadano que sondeaba los vaivenes de lo socio político cultural cuando él se sabía que también era parte del complejo universo social de esta nación. Individuo pensante, artista comprometido y ciudadano actuante en la Venezuela cambiante del periodo de cierre de las tres últimas décadas del s. XX. Solo basta buscar aquí y allá, en algún estante de librería para que cualquier lector acucioso más que curioso se acerque sin trabas al dramaturgo-prosista y leerlo de forma directa con solo adquirir el trabajo de compilación generado por la paciencia investigativa de Yoyiana Ahumada de lo que fue ese vital *corpus* de prosa, delineado

en artículos que Cabrujas suscribiese durante los años setenta en la revista *Punto en Domingo*. Como *corpus* central del libro aparece una selección de los artículos de *El Diario de Caracas* en su columna El país según Cabrujas, desde 1988 hasta 1994, y uno adicional de *El Nacional* que recorre la democracia cuarto republicana y se asoma a las primeras trazas de la llamada quinta república. Un libro esencial para comprenderlo y percibirlo, para mostrarlo y revelarse de forma diáfana, gracias al esfuerzo gestado por la Editorial Alfa en su Colección Hogueras intitolado *El Mundo según Cabrujas*, lanzado al mundo de los lectores en el año 2009.

Buena parte de su dramaturgia logró ver vida impresa y estar al alcance de directores, actores, estudiantes y del mundo académico. Si bien se sabe que su producción aún está por compendiarse globalmente, el universo de la obra cabrujiana aspira a que se le pulse y se le unifique en un estudio cartográfico preciso a fin de situar donde está cada coordenada de sus escritos, sean éstos de obras de teatro, artículos de prensa o estudios de su vida y obra. Supone un esfuerzo titánico, demanda un examen pulcro y desinteresado capaz de auscultar con exactitud cada aspecto de su legado y de lo que de su legado se ha analizado y entendido. Todos estos ángulos hacen que la labor de pesquizaje implique saber que hay aún títulos inéditos difíciles de hallar, a fin de armar el rompecabezas general del pensamiento de este creador y artista. Lo cierto es que en las manos y mentes de otros intelectuales e investigadores se hallará la línea más aproximada al universo cartográfico de la obra esencial de un autor y “una de las inteligencias más complejas y brillantes del siglo XX venezolano” tal y como lo afirmó la propia Yoyiana Ahumada en la presentación de la compilación arriba indicada.

Nuestro presente necesita más que nunca todo el pensamiento de este José Ignacio Cabrujas ya que como Rafael Osío Cabríces, en su crónica dominical (publicada dentro del

encartado *Todo en Domingo* del diario *El Nacional* de fecha 11-07-2010), afirma: “Él quería mucho a este país, de hecho hablaba sobre cuánto lo quería, pero de un modo problemático como corresponde a una persona con valores, con independencia de criterio y con criterios sólidos sobre lo que le interesaba”. Este Cabrujas se nos ha ido revelando de a poco o de a mucho según el pasar del tiempo.

Su obra en ese presente habla y repercute sin que él mismo lo hubiese planificado. El futuro que él quizás imaginaba estaba cimentado en su visión de un presente concreto y en la comprensión de un pasado bien macerado. Y no es que el Cabrujas que llegamos a conocer nos hubiese abandonado físicamente aquella luctuosa tarde del año 1995 cuando pasaba unos días de descanso familiar en la Isla de Margarita, sino que la trascendencia de su pensamiento, la reflexiva vitalidad de su posición ante su país y sociedad aun sigue instituyendo esa potencia de hombre/individuo que supo auscultar a este país, de un intelectual que avanzó hacia la mejor de las comprensiones de futuros imperturbables, pero que no por ello aspiró jamás a que se le santifique como señal de poseer un grupo de verdades cerradas. Si él fue tan franco con su hablar y su pensar, ¿por qué endiosarlo?, ¿para qué colocar de forma críptica sus ideas sobre esta sociedad? Lo justo es percibirlo y aprehenderlo tal y como el se auto percibió diciéndonos: “Vivo en un mundo sucedáneo, donde las cosas en lugar de ser, se parecen: calles, edificios, códigos, constituciones, sistemas educativos y recetas de cocina” (p. 19). Ese Cabrujas íntimo que muy de fondo no quiso que lo ensalzaran en demasía, hacia 1996 expresaría en torno a lo político de este país:

(...) o al menos, lo que queda se ha liberado de sus redentores. El país que vivimos intenta ahora nada menos que su supervivencia inmediata después de pagar el vano esfuerzo de una síntesis (...). No somos reducibles, ni descifrables. No hay

civilización y barbarie, ni democracia y dictadura, ni socialismo redentor ni capitalismo malvado al menos como opciones de nuestras horas. No hay síntesis, porque hasta el momento hemos sido incapaces de escribir un buen libro capaz de analizar, no digo un siglo, una década de lo vivido (pp.265-266).

Quizás esas frases se puedan convertir en oportunas pistas para no construir de la figura de JIC una especie de parnaso extraviado y menos aun de erigirle algún acartonado monumento marmóreo que con el pasar de las décadas terminen por desfigurarlo a los ojos y entendimiento de la misma sociedad que él tanto hurgó.

Cualquiera que aspire a endiosar su personalidad o de tratar de colocar su *corpus dramaticus* en un cierto Olimpo áureo solo podría conseguir manchar ese firmamento radiante de las reflexiones que sostendría la personal clarividencia de ideas de Cabrujas, porque él mismo lo ratificaría muy subtextualmente cuando dejó hilado lo siguiente: “Somos barrocos porque somos incapaces de expresarnos y entendernos, y encontramos en esa manera amontonada de representar la realidad el símbolo de nuestra frustración. Somos barrocos porque no sabiendo relatarnos, la necesidad nos obliga a describirnos. Somos los fantásticos ilusos de la ideología, porque el día y la hora no nos dicen absolutamente nada. Nuestra trascendencia, es decir, aquello que hemos dejado atado, aquello que significa, es elusiva y sobre todo extraviada” (p. 266); por tanto ese Cabrujas que supo mirar su tiempo lega a este nuevo ciclo temporal la inefable sabiduría que uno podría ejercitar como pregunta para lo que se hila dentro de cada circunstancia socio política o socio cultural. ¿Acaso se hace necesario hacer trascendente ciertas explicaciones?, creo que no, porque si no estaríamos hollando la senda de seguir y proseguir haciéndole ese flaco favor a nuestra memoria de país. Quizás aquello que zahería más íntimamente a este hombre/creador/intelectual era su visión sobre el papel

jugado por los mitos y el Estado, inquietudes que plasmaría en frases que se pueden extraer de sus artículos “La viveza criolla. Destreza, Mínimo esfuerzo o Sentido del humor” y sobre todo, el preclaro escrito “El estado del disimulo”. En uno, nos dice: “Los venezolanos hemos generado mitos en relación con nosotros mismos, porque los venezolanos somos admiradores de los mitos, porque no entendemos nuestra historia” (p. 249), en el otro hace contexto y subraya eso de lo histórico para afinar el piso de esa potencial absurdidad de dependencia con la esfera del Estado al decir que:

Han pasado siglos y todavía me parece vivir en un campamento. Quién sabe si al campamento le sucedió lo que suele ocurrirle a los campamentos: se transformó en un hotel. Esa es la mejor noción de progreso que hemos tenido: convertimos en un gigantesco hotel donde apenas somos huéspedes. El Estado venezolano actúa generalmente como una gerencia hotelera en permanente fracaso a la hora de garantizar el confort de los huéspedes (...) El gigantesco hotel necesitaba la fórmula de un Estado capaz de administrarlo. (pp. 47-48).

José Ignacio buscó entender esa historia que tanto le dolía y que no esperaba de ella más de lo que le permitiese asimilar; para Cabrujas MITO y ESTADO (ambas en mayúsculas) fueron —y seguirán siendo— mónadas que tienen ese sello de ser inexpugnables en su sentido explicativo para la percepción/entendimiento práctico del día a día de esos ciudadanos de finales del s. XX como del actual.

El valor es sencillo: hay que proveernos de la mirada de alguien más perspicaz que maneje estos tótems de contenido y ver cómo evitar que de su síntesis hagamos ese falso acto cultural en que permanentemente parecemos obrar. La punzante crítica y la profunda visión de esta *polis* y los comportamientos de los habitantes hacen que pocos sean los elegidos para descifrarlas.

JIC fue uno de ellos. Que seamos consecuentes en saber vivenciar respuestas sensatas y generar preguntas inteligentes que nos hagan progresar, se podría decir que era la aspiración medular para lo que fue la dinámica de este escritor/creador y esto tiene al parecer, un dejo histórico que no resulta fácil de sacudirse:

Venezuela, en ese sentido, es un pueblo especial dentro de nuestro continente; es un país que no ha tenido la consciencia de su propia historia, es un país en gestación. Venezuela es un país no posicionado, nadie en el mundo sabe qué quiere Venezuela, qué proyectos, qué ambiciones, qué deseamos” (...) Aquí lo que hay es un lento, dramático y desesperado esfuerzo de una sociedad por asumirse a sí misma, en un territorio y dentro de unas costumbres y unos códigos que ni le corresponden, ni la expresan y, en ocasiones, ni siquiera la sueñan. (pp. 250-256).

Ese es el sentido de la urdimbre que ha marcado a este país, a esta sociedad y a sus instituciones en palabras más, palabras menos desde lo que se puede extrapolar de las reflexiones cabrujianas: ‘la ominosa densidad de la apariencia’. Cabrujas quiso evitar que lo percibiésemos sin caer el telón de una ópera bufa donde el público no sabe si reír, llorar o aplaudir, en todo caso, aparentar cualquiera de esas acciones, pero con el tino de aparentar una seguridad y disfrute bien colocada. Pero JIC nunca esperó que nos contentáramos con ser pasivos espectadores de una ópera bufa, ni que el llanto mojase la platea y menos aún, que la risa opacase las durezas de la realidad, sino que más bien al bajar el telón de cada ciclo de realidad, el estado del disimulo fuese cada vez menor. ¿Por qué no asumir la maravilla de rectificar? Si hay ese sentido de girar hacia algún grado de positividad social e individual resultaría bastante probable que en el horizonte se empiecen a dibujar criterios y dignidades más prístinas que a la postre podrían incluso dar el salto vital a una herencia de ciudadanos, hombres e individuos mucho más

comprometidos no con cualquier canto de sirenas para tratar de arreglar o compensar alguna transitoriedad sociopolítica o sociocultural, sino con pasar a convertirse en ese 'hombre honesto' que ya no tiene porqué disimular para evitar ser visto como un pendejo más.

Lo que sí importa es que la mirada cabrujiana se rastrea en la escena nacional y en las decenas de artículos y trabajos dedicados a su legado. Los últimos meses del 2010 podrían considerarse como una etapa notable tanto para su pensamiento, como para el rescate de las obras de quien una vez fuese inscrito como miembro de la 'Santísima Trinidad' de la dramaturgia venezolana. Su pensar curiosamente ha retomado un sentido y pertinencia que asombra al conocedor de lo que fue el verdadero hacer del Cabrujas artista. El neófito y el académico saben de él con menos o con más justicia, pero la historia de lo que él significó se asienta más allá de cualquier boom que se irradie de alguna representación de sus obras más conspicuas, por ejemplo, un caso ilustrativo se derivó de la escenificación de *Profundo* (en 1971 en la sala Alberto de Paz y Mateos con su propia dirección) y retomada en una producción enmarcada como trabajo de grado en la Sala "Anna Julia Rojas" por graduandos de la UNEARTE (junio de 2010), más el relevante hecho que la Editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar, en su colección Papiros Recorridos, hubiese retomado con un alcance denso algunas de las caras vitales para aprehender la base de la cual emergió este escrito teatral y como contextualizarlo dentro del universo cabrujiano. Dos montajes —distantes en épocas disímiles y por instituciones con distintas vocación, una artística, otra académica, pero ambas sintonizadas con el reto de provocar (y seguirlo haciendo) al público receptor en la decodificación de un ideario particularmente

...Cabrujas fue —y seguirá siendo— referente inocultable. Ello queda expresamente determinado cuando se efectúa una mínima topografía de lo que su obra (prosa y teatro) generó en la sociedad académica y artística de este país.

reconocible— que junto a la edición de la casi totalidad de sus obras teatrales permiten colocar un ladrillo más a la estructura de comprensión de este dramaturgo venezolano.

Sabemos que la obra de este insigne autor no es fácil de ver en las marquesinas y sin embargo cada lectura —correcta o no— permite que el ciudadano del aquí y ahora, el estudiante de secundaria, el profesor universitario o sencillamente, ese gran público/espectador/lector siga atento a lo que posiblemente sean las cartas y oráculos que destellan tras cada sentencia de lo que alguna vez aprehendió de su personal realidad este José Ignacio Cabrujas y trate de desentrañarlo detrás de su ácida prosa o a través de los eternos parlamentos de sus personajes más asombrosos. Bajo cualquiera de sus obras representadas está la rúbrica de su ideología y su sentir por lo nuestro. Su pensamiento e influencia para este nuevo tiempo socio cultural sigue siendo de interés para académicos o estudiantes universitarios; cada pieza cabrujiana es reto y osado intento para iluminarnos e iluminarle como pensador de un tiempo que parece seguir diciendo cosas al que se acerque desde la postura de director, actor o diseñador con el pretendido de otorgarle vida escénica a alguno de sus textos. Incluso, en el remontar las menos montadas o explorar las incógnitas de sus piezas inéditas estará la posibilidad de ese universo proverbial que reta al retador y para botón, sólo una muestra: *Venezuela barata* (1965-66) o *El tambor mágico* (1971).

JIC fue —y aun sigue siendo— ese autor/intelectual que sigue siendo palpado por nuestra sociedad que está marcada por el sino de lo olvidadizo. Pero su legado ha estado a la mano de todo aquel que desee proveerse de forma directa de su pensar/comprender un país y su sociedad y aquellos que

le siguen estudiando prosiguen gestando más y más análisis tanto de sus obras poco conocidas hasta de las rendijas más singulares de sus corpus de opinión. Es todo un abanico que abren compuertas y nunca cierran acotaciones. Ha sido una de las ofrendas intelectuales más rutilantes de los últimos treinta años en Venezuela y por tanto, cualquier estudio, artículo o reflexión sobre lo que fue su vida y obra, permitirá a futuros venezolanos entender con mayor diafanidad lo que JIC aportó en su existencia vital como creador.

Y sin embargo, tratar de abarcar de forma sistemática la dimensión del eterno Cabrujas es uno de los retos más excitantes desde cualquiera campo desde donde se coloque la lupa de análisis de sus obras; se puede afirmar que supera con creces el filo de todo buen escalpelo y también que incidir ese corpus dramático y de reflexiones en forma de artículos siempre estará ahí para estudiantes, académicos, críticos o sencillamente un desprejuiciado lector pueda detectarlo en fuente directa o indirecta, porque ¿quién con más de sesenta años de vida en este país no ha sabido algo particular sobre la vida José Ignacio Cabrujas? Creo que hasta los más novatos que hacen sus pininos en el mundillo de lo escénico lo presienten, no como una sombra eclipsada sino como fulgente estrella en el firmamento de los connotados del cosmos literario y mediático de esta Venezuela. ¿Qué hombre o mujer de esta nación en permanente transformación no habrá leído o entrado en contacto con la fuerza de sus opiniones asentadas en decenas y decenas de artículos que supo rubricar con agudeza? ¿Quién no ha oído la influencia que marcó sobre las telenovelas? ¿Quién en este 2010 no sabe que existe un personaje llamado Pío Miranda o Cosme Paraima aunque nunca haya leído sus amargos parlamentos de ‘fracasados’? ¿Quién en estos años no ha sido tocado en el horizonte de algún medio impreso, radial o televisivo con alguna mínima referencia de su nombre? ¡Pues, estoy seguro que casi todos! Hombres, mujeres y en especial, de estas nuevas

generaciones que se forman en distintos centros de arte teatral como la UNEARTE orientada a la formación superior para las artes. Todos sin excepción están teniendo la suerte de volver la mirada a lo que José Ignacio Cabrujas nos legó.

Eso es lo que hace al hombre trascender a su época, su tiempo e insertarse dentro del imaginario nacional, tal como era hecho verificable que quienes tuvimos la suerte de ser sus alumnos o trabajar con él comprendíamos que poseía un poderoso imaginario desde el cual irradiaba un dibujo con pocas enmendaduras de lo que era el cambio de esta sociedad, de sus individuos, del país y sobre todo, del concepto de la palabra nación. JIC fue espejo e imagen de su tiempo; para aquellos que lo miraban actuar desde y fuera de las tablas nunca fue un ser atormentado, ni menos aun anclado a un nostálgico pasado; supo prever el presente sin excesos de ironías, sarcasmos o de un pastoso cinismo. Siempre agudo con ácido humor y pres-tancia de ideas como si él hubiese entendido que desde estas coordenadas dependiese el futuro de armar la imagen del país que tanto amó.

Sus contradicciones siguen siendo un universo dentro de otro universo. Sus interrogantes de artista e intelectual tienen la gloria que buscaron interpretar el alma y consciencia nacional, sin que él haya tenido que ostentar los gloriosos títulos que otros detentan.

A Cabrujas se le puede considerar como hito insoslayable y referente para las letras nacionales del pasado y del presente siglo. No es cuestión de magnificarlo, sino tratar de colocar algunas coordenadas de referencias para acercarse a su obra y la comprensión de la misma. El creador fue hombre accesible y llano —le recuerdo cuando fui asistente de dirección de dos de sus piezas como lo fueron una reposición de *El día que me quieras* o en el estreno original de *El americano ilustrado*—;

nunca dejó que se le desfigurase su reputación de primero ser artista, ser hombre-ciudadano y después, prístino intelectual; asequible en la charla o al pedírsele tal o cual opinión sobre el acontecer nacional, cuando fumaba endemoniadamente y entre inhalación y exhalación su voz profunda e inaudible decía cosas puntuales y sin ambages.

Ese es el creador e intelectual que admiré y que me magnetizó; no el Dios áureo que situaba 'verdades' y enunciaba sentencias a diestra y siniestra. Fue hombre de tablas que supo ofrecer lo más auténtico de su comprensión y ofrecerse a los demás en ideas siempre atadas al mundo social del cual se nutría. Me atrevo a confirmarlo (desde mi óptica) como un verdadero 'animal de teatro' que imbuido de sapiencia, entrega y consciencia fue —y creo que lo sigue siendo— uno de los más penetrantes ojos de la venezolanidad que ha parido esta Caracas.

Pero, como siempre la figura y talante de JIC se debe saber estudiar a través de la luz de su propia obra y de quienes la analizaron. Este exiguo ensayo forma especie de mapa inconcluso que podría apoyar al lector sobre cuáles fueron y dónde están parte de sus obras, quién se ocupó de suscribir las y, sobre todo, dejar en negro sobre blanco que la presente entrega es solo un elemento más que aspira aportar una traza a su legado como dramaturgo. He ahí que se puedan mencionar los trabajos de grado rubricados por De Sousa V. Claudy y Pages G. Hugo Rafael, con su *Descubriendo a José Ignacio Cabrujas* (1999) y *Análisis del discurso ideológico en tres obras de José Ignacio Cabrujas* (1999) que se pueden consultar en la Multiteca de la UNEARTE. Están los referentes escritos por

Ingresar al universo dramático gestado por José Ignacio Cabrujas Lofiego... es indudablemente un reto fascinante para cualquier intelectual, lector o artista de la escena. Uno de los referentes más eximios de la dramaturgia venezolana entre 1959 y 1995 siendo para algunos académicos uno de los autores más singulares que ha producido el país cuya obra ha calado con honda huella dentro de la gran producción teatral de la nación...

el crítico y teatrista, Luis Alberto Rosas Aparicio, quien hacia 2004 presentó para la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la U.C.V., su trabajo de grado titulado *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia, de José Ignacio Cabrujas, y Otelo, el moro de Venecia, de William Shakespeare. Analogías y diferencias sobre un mismo tema: Análisis estructural*; el trabajo de grado efectuado en 2000 por Yoyiana Ahumada Licea para aspirar a su título de Magíster en literatura Latinoamericana de la U.S.B., Venezuela: *La obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*. De esta misma autora, unos años más tarde (2007) se puede consultar su impreso *Cabrujas: Ese ángel terrible* editado por la Fundación para la Cultura Urbana. Tenemos del catedrático Leonardo Azparren Giménez, su libro *Cabrujas en tres actos* (1983) publicado por la desaparecida editorial del El Nuevo Grupo.

Otro elemento cardinal de consulta estaría ubicable en el aporte dado por Gleider Hernández cuyo libro, del año 1979, *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud - J.I.*

Cabrujas - I. Chocrón, vio también luz impresa en las ediciones de El Nuevo Grupo.

En el número N° 100, 21 del año 1986, la extinta revista *Imagen* que publicaba el CONAC, se halla el aporte de Carlos E. Herrera con su artículo *El americano ilustrado*. El campo editorial también ofrece de la mano de Francisco Rojas Pozo, en el año 1995, su libro *Cabrujerías. Un estudio sobre la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas* que fuese impreso por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador de Maracay (Edo. Aragua).

Sobre la prosa suscrita por el propio JIC sabemos que está: *Prólogo a La Memoria de los inconfesables* y constatable por la editorial Tiempo Nuevo (1972). Su aguzada entrevista titulada "El estado del disimulo", publicada en *Estado & Reforma* de la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado (COPRE). Número especial "Heterodoxia y Estado" del año 1987. La publicación de la entrevista que le efectuase la periodista Milagros Socorro a través de la editorial Tres Voces de la Fundación para la Cultura y las Artes (Fundarte, 1994) bajo el título *Catia*. En el año 1988, la Fundación Polar editaría *La ciudad escondida* en su serie En Caracas. Como colofón, sería de alta utilidad para un lector investigador acercarse al texto *Y Latinoamérica inventó la telenovela* editada por la casa Alfadil Ediciones, en 2002.

Las obras de José Ignacio Cabrujas pueden ser rastreables desde *Juan Francisco de León* (1959) por Ediciones Pancho El Pájaro de la Sociedad Dramática de Maracaibo; *Fiésolle* (1967) publicada el año 1971, en *13 autores del nuevo teatro venezolano* con selección y presentación de Carlos Suárez Radillo para la casa editorial Monte Ávila Editores de Caracas. También se puede sumar, *La sopa de piedras* dentro de la *Antología de la Dramaturgia infantil venezolana 1951-2002* en el Tomo I y que fue recopilada por Armando Carías para el Fides, Caracas. Por otro lado, podría citarse *Profundo* en 1972 y 1982 por la Editorial Tiempo Nuevo, S. A. Caracas y Monte Ávila Editores, Caracas. Está *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* en *Los siete pecados capitales* que publicase en 1974 Monte Ávila Editores, Caracas. *Acto cultural en El teatro de Cabrujas* de la editorial Pomaire/Fuentes con prólogo de Orlando Rodríguez (1991). *El día que me quieras* por el Fondo Editorial Fundarte, Caracas 1979. *El americano ilustrado* de 1991 en *El teatro de Cabrujas* de la Editorial Pomaire.

Solo algunos títulos entre los varios publicados de algunas de la piezas más connotadas de este autor y sin embargo ya se

sabe que para 2011 posiblemente la Editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar tentativamente edite buena parte de las piezas inéditas de JIC entre las cuales cabría mencionar: *En nombre del Rey* (1963) y *Camino a Santiago* (¿?) aparte de textos performánticos de los años setenta. Sabemos que esta minúscula cartografía podrá ser ampliada; ya para el año 2011, saldrá bajo la luz editorial textos que se daban como perdidos, artículos que poco se conocen e, incluso, trabajos de catedráticos o preocupados estudiosos de su obra. Una cartografía que deberá siempre contar con esos textos puntuales de la obra dramática cabrujiana, donde su exquisita prosa seguirá siendo norte y brújula para cualquier lector/estudioso que entienda que de este autor se pueden expandir más y más coordenadas que apuntalen con precisión la justa dimensión de uno de nuestros más altos valores teatrales y literarios de la actual Venezuela contemporánea ■

Referencias

- CABRUJAS, J.I. (2009). *El Mundo según Cabrujas*. (Investigación y compilación de Yoyiana Ahumada). Caracas: Editorial Alfa.

La música en la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas

Einar Goyo Ponte

No fue un secreto para nadie la pasión por la música, y en particular por la ópera, que José Ignacio Cabrujas profesaba, sentía y convertía en devoción práctica diaria y rigurosa. Era pues, difícil, que tal afinidad y pulsión de vida quedara fuera de su escritura, de su vida creativa, de su imaginario escénico. La forma progresiva como la música iría llenando su dramaturgia y su manera de hacer arte es el objeto de este escrito.

Hasta hace unos meses no contábamos con una edición digna ni de su obra completa, ni del grueso de ella. Sus últimas obras, por ejemplo, desconocían la imprenta. Ya en el momento en que iniciamos estas líneas, la editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar (2010), bajo el cuidado del Prof. Leonardo Azparren Giménez, ha corregido esta ingratitud, por lo cual, gracias a ella y al trabajo del Prof. Francisco Rojas Pozo (1995), podemos hacer las referencias fidedignas a los textos de casi toda su obra.

Música brechtiana

Así, podemos testimoniar que en esa primera etapa, que muchos críticos han calificado de brechtiana, Cabrujas asume uno de los recursos distintivos del Teatro Social del autor alemán: la inclusión de la música en el texto teatral, como partitura que complementa y activa diversos niveles de representación, haciendo más eficaz el llamado 'Distanciamiento crítico', introducido por Bertolt Brecht en el teatro del siglo XX. Cercano al alemán, quien lo llevó a sus últimas consecuencias en *La ópera de tres centavos*, *Mahagonny* o *Los siete pecados capitales*, creando un nuevo género paródico-músico-teatral; Cabrujas lo utiliza en *El extraño viaje de Simón el malo*, con su carga satírica y corrosiva.

Desde las mismas acotaciones iniciales es notable una particular y muy concienzuda indicación acerca del uso que debe

dársele a la música, la cual fue compuesta, por cierto, nada menos que por Aldemaro Romero, según informa la edición crítica de Azparren Giménez:

Prólogo

Música. Temas festivos de profundo aire circense. Preferiblemente melodías de organillo destemplado que ubiquen al espectador en la atmósfera tragicómica de la pista. En el centro del espacio de acción un pequeño tíovivo gira al compás de su propia música. (...)

Esta primera secuencia de la acción durará breves segundos. En un principio la música general absorberá la del pequeño Tíovivo. Luego irá decreciendo hasta borrarse y dar paso a esta última. (2010, Tomo I: 191)

Más adelante la obra va desarrollándose en diáfano estilo brechtiano, con la inclusión de canciones. La primera de ellas, utilizada en forma quizás satírica, es la *Serenata*, de José Antonio Pérez Díaz, popularizada por Marco Tulio Maristany y Alfredo Sadel, entre otros, entre los años 40 y 50, y que se utiliza como parodia de un aria de ópera, mediante la cual el personaje de Simón 'expresa' su arrepentimiento, ya anunciado en los brechtianos carteles, y cuyo carácter paródico subrayan los comentarios 'doloridos' del personaje que interrumpen la canción a cada momento.

Más adelante, encontramos las canciones de típico corte brechtiano, es decir, canciones conceptuales, cuyo tema es una situación, una condición, un problema o una institución. Así encontramos la canción del matrimonio, la de la burocracia y la del arte de gobernar, de textos irónicos y burlescos, con rimas elementales e intención satírica.

Antes de la edición de Azparren Giménez, ya conocía, gracias a una compilación editada por el Prof. Efraín Subero,

bajo el título de *Teatro escolar*, de 1970, la “Farsa en un acto”, de José Ignacio Cabrujas, llamada *El tambor mágico*, la cual, como el nombre ya revela, está directamente relacionada con la música. Sigue habiendo en ella toques brechtianos, donde el tamborcito, que es el protagonista, sirve de instrumento de rebelión y desenmascaramiento a través de la magia de su música. Y aunque teníamos noticia de ella, no conocíamos la edición, hasta ahora, de otra miniatura del mismo corte escolar-juvenil, *La sopa de piedra*, registrada en la edición de marras, como procedente de la década 1960-1970, y desgraciadamente con un descuido editorial en el título pues se la presenta en el prólogo con su nombre correcto, pero cuando vamos al texto la encontramos como *La sopa de letras*. También en ella cumple la música un rol escénico y dramático, pues la estructura de la obra, breve en su propuesta de un acto, conserva su estilo brechtiano de contenido y compromiso social, así como la forma del ‘distanciamiento’, donde la música funciona como elemento casi extrateatral, que enfatiza la ruptura de continuidad y la introducción de elementos extradramáticos dentro de la dinámica del espectáculo.

Música inédita

Esta nueva edición de la obra dramática de Cabrujas nos confronta con obras que se creían perdidas o con nuevos hallazgos como la *Venezuela barata* (1965-1966), sin noticia de representación, circunstancia de la cual surgiría, años después una de sus obras cumbres, *El americano ilustrado*, pues esta primera obra contiene ya los personajes de Arístides Lander y su esposa María Eugenia, en la Caracas del gobierno de Antonio Guzmán Blanco, de quien Lander es, como en la obra posterior, un funcionario, atrapado de pronto en la coyuntura de la impagable deuda externa venezolana con Inglaterra. Pero, como

bien señala Azparren, en el prólogo a la edición, el rescate de esta obra plantea la revisión de su producción dramática, y reafirma la división de ésta en un primer período que llamaríamos ‘comprometido’, de teatro político-social, de corte brechtiano, y una segunda parte, donde domina el lenguaje personal, las inquietudes y ‘desesperaciones’ particulares del dramaturgo¹, con la temática del fracasado y de la distancia entre el habitante de esta “equivocación de la historia”, relumbrante frase de un personaje de *El día que me quieras*, y sus coordenadas sociales, culturales y, por supuesto, históricas.

En la búsqueda decidida de ese lenguaje personal se enmarca definitivamente Venezuela barata, y la música, también, comienza a aparecer con un sello especialmente cabrujiano, que ya no hará sino crecer y evolucionar como materia dramática hasta el final de su escritura.

Hay una tendencia, claramente operística, en la utilización autónoma de la música en esta obra. Las canciones que atraviesan la pieza no tienen el sentido de *Verfremdungseffekt* que apuntáramos en *El extraño viaje...*, sino una complementariedad dramática, que colabora a definir al personaje y a ilustrar la situación dramática, por sincronía o por ironía. María Eugenia Lander canta canciones del siglo XIX en español y en francés, que refieren al dilema interno de su esposo, y al mismo tiempo revelan la melancolía íntima de ella ante la imposibilidad de comprender las complicaciones de Arístides. Así, por ejemplo, la “Canción de Pierrot” que canta en el Cuarto cuadro. En el próximo hay una reproducción amoroso-paródica de una sensible escena de la ópera *El trovador*, de Giuseppe Verdi, aquella en la que los soldados del Conde de Luna, comandados por éste se aprestan a raptar a Leonora del convento donde ha ido a profesar los votos, desolada por la supuesta muerte del gitano

¹ El sustantivo es del propio Cabrujas. En la nota que escribiera para el programa de mano del estreno de *El americano ilustrado* señala que “Como otras piezas que he escrito [la obra] insiste en algunas desesperaciones que tienen que ver con nuestra particular historia” (1986).

Manrico. Sobre el coro de los soldados en *sotto voce*, se oponen los cantos tras bastidores de las religiosas, y terminan haciendo contrapunto. En *Venezuela barata*, el Obispo escucha el toque del Ángelus seguido del himno federal, y sentencia:

EL OBISPO: La música de Dios y la música del diablo. (*Ibid.*: 461)

Con lo cual se inicia la reproducción de la escena verdiana: las monjas cantan, y del otro lado van creciendo los cantos liberales que amenazan con colgar a los curas de los árboles. Arístides entra al convento en medio de esta escena mientras la misma va ascendiendo en intensidad, hasta que a los cantos de alabanza y ruego se opone el “¡Oligarcas, temblad!” y se anuncia a la multitud arremetiendo contra las puertas del convento. En *El trovador*, la escena concluye con la llegada de Manrico, sobreviviente, con sus tropas, que vienen a frustrar el rapto de De Luna, y a consumarlo ellos victoriosamente, por su lado.

El cuadro siguiente está estructurado como una gran escena coral operística. Se titula Escándalo en el Capitolio Federal, y lo protagonizan los diputados de los bandos liberal y conservador, cada uno con sus respectivas réplicas al otro. Al inicio del cuadro los diputados vocalizan incluso, como calentando la voz para el conjunto que les tocará interpretar de inmediato. En mitad del enfrentamiento polifónico, entra Arístides, con actitud de solista y dirigiéndose a los espectadores, ‘entona’ un aria suya, la cual da paso a un contrapunto violento entre sus antiguos partidarios y quienes recién lo acogen en sus filas. En algún momento álgido de la obra, llega a sonar una orquesta para ejecutar acordes de intención dramática o conclusiva. Son tres las intervenciones

de ésta, siempre con el mismo resultado: los diputados repiten sus parlamentos en tono cada vez más alto. Arístides hace una última intervención por encima de ellos, cual tenor en plena *cabaletta*, y entonces sobreviene un silencio, tras el cual suena el vals “El placer”, y la escena se calma, dando paso a la próxima donde se celebra un baile en el club El Gato Negro. Uno de los personajes que intervienen en este cuadro tiene apellido de compositor de zarzuelas: Sorosabal.

Y la escena final tiene un acendrado aroma al Mozart de *La flauta mágica* (1791), ópera inspirada en los misterios masónicos, y llena de sus simbolismos. En ella, como aquí, al iniciarse el Acto II hay una reunión entre los Hermanos y el Gran Maestro Sarastro, quienes elevan un canto místico “O Isis Und Osiris”, dioses egipcios del culto solar, preparándose para una ceremonia de iniciación, la misma a la que someten a Arístides en *Venezuela*... Este insiste en sus obsesiones y desasosiegos y los Hermanos repiten letánicamente “Sol, Sol, Sol, Sol”. La obra resulta así un extraordinario ejercicio de estilo para lo que vendrá a continuación, y para la cada vez más incisiva presencia de la música en la escritura cabrujiana.

No fue un secreto para nadie la pasión por la música, y en particular por la ópera, que José Ignacio Cabrujas profesaba, sentía y convertía en devoción práctica diaria y rigurosa. Era pues, difícil, que tal afinidad y pulsión de vida quedara fuera de su escritura, de su vida creativa, de su imaginario escénico...

Música hipercultural

De allí pasamos a *Fiésole*, de 1967, una obra que marcaba, hasta ahora, un viraje expresivo en la dramaturgia cabrujiana. Escrita a partir de una experiencia carcelaria, de ribetes políticos, la obra tiene resonancias beckettianas, pero remitidas a una realidad muy particular, que aunque nunca tiene una referencia local objetiva, revela por contraste de ausencia un

desarraigo, una alienación y un sentido de asfixia, representado en la ensoñación desesperada de los dos personajes por paisajes lejanos en tiempo y espacio. Es una de las piezas más crípticas y personales de su autor, y quizás del teatro venezolano, por la referencialidad cultural tan vasta, erudita y diríamos exquisita. Un ejemplo de ello lo da la escogencia de la intertextualidad musical de la pieza, la cual se especifica fundamentalmente en las didascalias, las cuales, en las ediciones existentes (Nuevo Grupo, 1977; Equinoccio, 2010), se transcriben como 'Notas para la representación'. Entre todas las referencias cosmopolitas e hiperculturales de las que rebosa la obra, la musical principalmente es la de *El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini. Sin embargo, en una extraña y hermética selección, lo que se transfiere de la popular ópera rossiniana no son sus famosas y encantadoras arias o cavatinas, sino un par de incidentales recitativos, o sea aquellos fragmentos musicales de la ópera que representan los diálogos, ergo el avance dramático de la acción, por contraste con las arias, dúos o concertantes, donde ésta suele congelarse o autorreferenciarse.

Aparecen en el último tiempo de la obra cantados por un solo personaje, a cuyo actor se le exige reproducir los tonos de voz de los dos personajes (uno masculino y otro femenino) de la escena de la ópera. Allí podría insinuarse una suerte de subtexto reflejo de la misma obra cabrujiana, compuesta solo de dos personajes, quienes alternan parlamentos o monólogos, cuyo desenlace solo conduce a un final cerrado, sin solución. Por lo demás, la relación entre la naturaleza o psicología de Rosina y Fígaro (tales son los personajes del *Barbero*, aquí implicados) o la acción de la escena en la que intervienen con la trama de *Fiésole* es prácticamente nula.

Sigue cronológicamente *La soberbia milagrosa del general Pío Fernández*, la cual forma parte del espectáculo *Los siete pecados capitales*, que por encargo del director Antonio Constante, escribieran a siete manos Cabrujas, Chocrón, Chalbaud, Lemer, Monasterios, Britto García y Trujillo, estrenada en julio de 1974, en Caracas.

La obra es una joya en miniatura, sobre todo porque revela a un Cabrujas absolutamente dueño de su idiolecto. Son múltiples las referencias e intromisiones musicales: la pareja del general se llama Eurídice, como la heroína del mito más versionado en la historia de la ópera, el de Orfeo. No más se inicia la obra, Pío Fernández pide a la orquesta tocar el Preludio de *El oro del Rhin*, de Richard Wagner; Crisótemis, la otra concubina del General tiene el nombre de la hermana de Electra, que si bien es una tragedia de Sófocles, es también una famosa ópera de Richard Strauss, y la referencia más entrañable es la de su padre, el fagotista de la banda municipal, iniciador de José Ignacio en los misterios de la ópera. Al final de la obrita Pío Fernández dice:

Jean Carlo Simancas clavado allí en el dintel de la puerta de la casa en gesto entre sacramental y estatuario... y la hermosa canción del cantante argentino se expandía por la sala, y aunque tantas veces escuchada, en aquel contexto, en aquella magia, resonaba de una manera absolutamente inédita, y prometía una esperanza, que ninguna de las obras de Cabrujas pudo transmitir —deliberadamente— jamás.

Pídele al maestro Cabrujas que toque el fagot. Es un catalán experto en los vientos. (*Ibid.*, Tomo II: 103)

Ravel, la ópera y un fagot

La próxima obra con inserciones provenientes del mundo musical y de la ópera es *Acto cultural*, de 1976. De nuevo, el problema de la cultura y su real y genuina influencia en la vida cotidiana de una idiosincrasia como la latinoamericana y en particular la venezolana.

La música aparece en la retahíla de alusiones e imágenes que trae a colación el personaje de Herminia Briceño: con menciones a Maurice Ravel, a armonías, partituras e instrumentos musicales:

Petit, Petit era el arte, de origen francés, por supuesto. Petit, tan recordado, tan imprudente en eso de morirse, íntimo de Maurice Ravel. Todo es arte Herminia...era él hablando así y llamándome Herminia²... todo es arte y ritual... ¡Los rituales de Petit! La ablución, el despojo, la partícula... porque no era tomar *champagne* que cualquiera toma... era el manejo de la presión, el dedo, la cultura. ¡Y yo encontrándome a cada momento del día! ¿Cómo no va una a llorar a un hombre así? Encontrándome como un documento perdido en cada rincón de Petit y especialmente en las axilas de Petit. La vida entera se me hizo un escondrijo, una vida japonesa en los detalles de Petit. Me habló de armonía, pero más que hablarme, me orquestó como una partitura seca que se llena de oboes, de clarinetes y violas de gamba y arpegios... (Primer Tiempo) (*Ibid.*: 107)

Luego es la ópera la que se cita en un parlamento de Cosme Paraima, quien relata un pintoresco y pecaminoso episodio de la vida íntima del poblado de San Rafael de Ejido:

¡La presidenta del Ateneo de Escuque! Cada vez que el Gobernador se la lleva a los matorrales de la laguna ella canta un aria de Lucia di Lammermoor, justamente cuando están a punto de llegar a una conclusión más o menos definitiva. Una noche, sin embargo, se encontraron en el Departamento de Ornatos y Festejos Populares de la Gobernación y toda la gente que estaba en la Plaza Bolívar pensó que había ópera. (Segundo Tiempo) (*Ibid.*: 151)

Los personajes, en un momento de la obra, entonan un *Stabat Mater*, “dulcemente”, según la didascalia. Y entonces vuelve a insertar la referencia musical a su padre, esta vez en la voz del personaje de Francisco Xavier:

Y de pronto, Reina... Antonieta, es llorar lo único que se me ocurre. Llorar por estas pequeñas repugnancias. Por ti, por mí. Por nuestros muertos y nuestras iniciativas. Por mi padre el sastre de Ejido. Por las mínimas equivocaciones que aquí se cometieron, por el olor de los panes y el fagot de la Banda Municipal. (Primer Tiempo) (*Ibid.*: 145)

Música de alucinación dirigida

A *Acto cultural* y su éxito en la escena criolla les siguió *El día que me quieras* (1979), quizás la obra teatral de mayor impacto emotivo en el público venezolano de toda la historia del teatro nacional, fenómeno que se repite cada vez que se repone, y ello viene directamente asociado a la inserción de una figura venida del imaginario y la fonografía más arraigadamente popular: Carlos Gardel y su asociación con un momento particularmente neurálgico de la historia cotidiana (o culinaria, según la expresión de Azparren Giménez³) venezolana: el contenido, congelado, expectante, agobiado 1935, último año de la dictadura gomecista y según la famosa frase de Mariano Picón Salas, el último de nuestro siglo XIX. La música aquí no solo interfiere o comenta o enmarca la acción, como vimos en los ejemplos anteriores, sino que estructura la obra.

Los dos tiempos que dividen la pieza llevan sendos títulos de dos *shimmys* de Gardel: ‘Rubias de New York’ y ‘Tut-ankh-

² En la edición de Equinoccio (2010), suprimen el acento sobre el nombre del personaje, el cual se lee en todas las ediciones anteriores (El Nuevo Grupo, 1976; Monte Avila, 1990 y Pomaire, 1991), con el cual se estaría representando el habla francesa del personaje referenciado de Petit.

³ En *Cabrujas en tres actos* (1983).

amón'. Luego, a medida que la anécdota se va desarrollando, la música gardeliana va sembrando significaciones, creándolas, apropiándose de la resonancia de estas canciones y tangos tan entrañables para el sentir latinoamericano.

Matilde (A *Elvira*): Entonces, la locomotora se movió y él cerró los ojos y cantó "Lejana tierra mía"... y todos los que estábamos allí queríamos convertirnos en una cadena muy larga, desde La Guaira hasta el Río de la Plata, una cosa completamente panamericana e infinita y que él caminara sobre nuestras espaldas y regresara a su lejana tierra suya para abrazar a su madre, y a Rosita Moreno, y al presidente Justo y, en general, a la vida. (Primer tiempo)⁴ (1990: 26)

Más adelante, para desviarse y curarse de los malos recuerdos que asaltan a *Elvira*, y de la tristeza que las acecha ante la inminente partida de María Luisa con su novio Pío Miranda, *Matilde* evoca e instaura las imágenes y el avatar fílmico de la película gardeliana, cuando éste canta "Sus ojos se cerraron":

Matilde (*Describiendo el decorado*): A la derecha había un Cristo... a la izquierda...

Elvira: ...un armario de caoba...

Matilde: ...y junto al armario, el colchón de Moreno...

Elvira: Nunca lo ví...

Matilde: Porque él cantaba: "Sus ojos cerraron"...

Elvira (*Llora*): Y el mundo quedó ausente... (*Breve pausa*)
¿Qué traje vas a ponerte esta noche?

Matilde: El blanco de organza con lacitos negros... (*Insiste*)
Todo era tan sacrificado... como si Rosita Moreno cumpliera una orden bolivariana... como una paloma que va a transformarse en sopa... sin preguntas... como si ella te dijera: "Así como nosotros... así es nuestra ley, nuestra alegría... ahorrar tomate en la cocina... creolina en el piso y dolor en el hombre"...

Elvira: Deberías ir de negro. Ese empeño tuyo en vestirme de blanco. Ya tienes veintisiete años.

Matilde: Y él miraba por la ventana... ¿Te acuerdas, tía *Elvira*?

Elvira (*Llora*): Sí.

Matilde: Y hablaba de las alas...

Elvira (*Recuerda*): "¿Por qué tus alas tan cruel quemó la vida...?"

Matilde: "¿Por qué esa mueca siniestra de la muerte...?"

Elvira (*Llora*): ...de la suerte... no de la muerte... Ahí está el disco. (*Ibid.*: 37)

Y las dos cantan el tango, mientras ponen el disco. *Elvira* sale y *Matilde* se queda cantando con el gramófono. A una indicación concertada con la canción, entra el cuarto de los Ancízar, Plácido.

⁴ También encontramos discrepancias textuales entre la edición Equinoccio y las demás en *El día que me quieras*, en desmedro de la primera, por ello continuamos citando desde la edición Monte Ávila.

Hacia el final del Primer Tiempo, justo después de la gran *anagnórisis*, en la que Pío Miranda confiesa que jamás ha enviado ninguna carta a su supuesto benefactor Romain Rolland para que les gestionara su feliz incursión en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, tras el estupor decepcionado de Elvira, vuelve la música a funcionar como catarsis, que comienza siendo irónica pues la jocosidad del número musical contrasta con la tristeza del personaje, pero va elevando a los protagonistas de su marasmo, de su rutina, de su culinario apocamiento para animarlos y devolverles la esperanza.

Elvira: María Luisa va a ir y esta noche será una gran noche. Pasarán cincuenta años y será una gran noche. Yo estaré muerta, y seguirá siendo una gran noche...

Matilde: ¿Cómo "Rubias de New York"...?

Elvira: Como Mary, Peggy, Betty y Julie...

Matilde: ...Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor...

Elvira: Dan envidia a las estrellas...

Matilde: Yo no sé vivir sin ellas...

Plácido *(Entra Plácido)*
(Canta): Mary, Peggy, Betty y Julie, Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor...

Matilde: ¡Dan envidia a las estrellas!

Elvira: ¡Yo no sé vivir sin ellas...!

Plácido: Mary, Peggy, Betty y Julie de labios en flor.

Matilde: ¡Pon el disco, Plácido! ¡Esta noche, en la sexta fila del Principal, van a estar sentadas las tres rubias de New York!

Plácido *(Mientras dispone el disco):* Es como el cristal la risa loca de Julie... Es como el cantar de un manantial.

Elvira: Turba mi soñar el dulce hechizo de Peggy, su mirada azul, honda como el mar.

Plácido: Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas.

Elvira: Frágiles muñecas del olvido y del placer, ríe su alegría... como un cascabel.
(“Rubias de New York” se escucha a todo volumen en el salón de las Ancízar). (Ibid.: 48-50)

Y los personajes empiezan a cantar con Gardel para concluir una escena deliciosa, donde los personajes cantan y montan un espontáneo número musical, que obtiene siempre un invariable aplauso del público, y contribuye a crear la atmósfera precisa para el mágico final del Primer Tiempo, la aparición del propio Gardel en el jardín de las Ancízar.

Sin embargo el clímax envuelto en un aura verdaderamente hechizante, verdadero milagro escénico, excepcional en el teatro venezolano, por aquello de la “alucinación dirigida” de la que hablaba Ibsen Martínez⁵, es el final de la obra. Luego de la noche que Gardel brinda con las Ancízar en su casa, luego de la confesión y renuncia de Pío, Gardel ‘canta’ “El día que me quieras”.

⁵ En el Prólogo a la edición de Monte Ávila (1990), p. 12.

Nunca olvidaré el efecto de aquellas primeras representaciones dirigidas por Armando Gota, en el que la hermosa escenografía de Gómez Frá, y la iluminación detenían literalmente el tiempo. Jean Carlo Simancas clavado allí en el dintel de la puerta de la casa en gesto entre sacramental y estatuario, y los demás personajes congelados viéndolo u oyéndolo; un par de ellos en gesto de abrumación, lloraba, y la hermosa canción del cantante argentino se expandía por la sala, y aunque tantas veces escuchada, en aquel contexto, en aquella magia, resonaba de una manera absolutamente inédita, y prometía una esperanza, que ninguna de las obras de *Cabrujas* pudo transmitir —deliberadamente— jamás.

Bolero forzado

De este hallazgo que significó *El día que me quieras*, *Cabrujas* siguió con *Una noche oriental*, donde vuelve a unir el mundo de la música popular, con un ícono un poco más local, y otra coordinada histórica nacional. Esta vez son Felipe Pirela y el fin de la dictadura de Pérez Jiménez. La inclusión de Pirela en esta obra luce un poco forzada. Solo haciendo un empeñoso ejercicio de imaginación podemos ubicar al que después fuera llamado El bolerista de América en la Caracas del 23 de enero de 1958, que es exactamente cuando tiene lugar la pieza. Para ese entonces su desempeño se limitaba a cantar con grupos de mediana fama entre Maracaibo y la capital. No sería sino hasta 1960 cuando la Billo's Caracas Boys, reconstituida ella misma después de la dictadura, lo reclutaría en sus filas, y que comenzaría su estelar carrera. Es verdad que en *Una noche oriental* no hay ninguna mención directa a su fama o trayectoria, pero el número musical estelar de la obra, el bolero "Por la vuelta" (originalmente un tango de Tinelli y Cadícamo,

versionado al ritmo caribeño), no sería popularizado por Pirela hasta después de separarse de la orquesta de baile, exactamente en 1966. Por lo tanto es un amable anacronismo, que deshace un poco el efecto heredado de *El día que me quieras*, donde historia y ficción engranaban extraordinariamente.

Las referencias musicales, como se entenderá, en este marco, son numerosas. Beethoven, Tchaikovsky, Mozart, Ravel y hasta un presumible Sibelius entran a través de la radio, en precisa alusión a lo que fue una práctica de la industria de la Radiodifusión venezolana hasta inicios de los años 70: emitir música clásica en ocasiones 'especiales' como muertes de presidentes o personalidades, Semana Santa y golpes de estado.

La música popular tiene un protagonismo mayor. El personaje de Happy, animador emigrado de la dictadura de Batista en Cuba hace mención de los Lecuona Cuban Boys, de María Grever y la canción "Júrame", como ilustración del golpe del sátrapa isleño.

La música popular tiene un protagonismo mayor. El personaje de Happy, animador emigrado de la dictadura de Batista en Cuba hace mención de los Lecuona Cuban Boys, de María Grever y la canción "Júrame", como ilustración del golpe del sátrapa isleño.

La segunda intrusión de la música culta en la obra es de la *Scheherezade*, de Nikolai Rimsky-Korsakov, pues como los personajes —dueños, socios y artistas de un cabaret caraqueño—, están ensayando el espectáculo musical con el que inaugurarán al día siguiente, el cual da nombre a la obra, utilizan unos compases del inicio del poema sinfónico del ruso para comenzar.

Más adelante Pirela canta el bolero de Juan Bruno Tarraza, "Alma Libre", sin mayor incidencia dramática. Es como un número musical sin los contenidos ni de *El extraño viaje...*, ni de *El día que me quieras*. Mucho más impacto tiene la inclusión de "Vieja luna", de Orlando de la Rosa, pues al terminar de ser

cantada por el personaje de María Regina, suena el teléfono en la barra. Pirela lo atiende y se lo pasa al Coronel Vergara, el dueño del local, quien apenas escucha lo que le dicen del otro lado de la línea, “anonadado” comunica que oficialmente “el gobierno acaba de caer”. Y termina el Primer Acto.

En el Segundo Acto, el personaje de Happy declama un parlamento atravesado de referencias musicales que alude a la necesidad de continuar la vida a pesar de la inestabilidad política, pero con un color local caribeño:

Entonces, ¿no digo “sáquense las manos de los bolsillos”, Coronel...? ¡Pezuña!, digo. Vaya, ¿qué pasa? ¡Aquí está el hijo predilecto de Cienfuegos...! (Con actitud de animador) ¿Qué tienen? ¿Qué está sucediendo? El trópico tiene la misma vereda y el mismo cocotero, el mismo arrullo de palmera, el mismo arrebol de tus mejillas, el mismo rubí de fresa, las mismas perlas en la misma boca. ¿O es que vamos a cerrar el local? ¿Alguien lo está pensando?⁶ (2010, Tomo II: 308)

La pieza deriva hacia una manifestación de esperanza ante el horizonte de la democracia que se vislumbra, y hasta el Coronel Vergara, conectado con el gobierno, se solidariza con los sentimientos de sus compañeros. En ese marco de concordia y buenos augurios es que Pirela se decanta por el bolero “Por la vuelta”, en un intento del dramaturgo por repetir el efecto de la obra anterior con la canción que le da título. Más allá del anacronismo y del hecho de que en puridad se trata de un tango, transcribimos aquí parte de su letra para que podamos apreciar la sincronía buscada con la situación anímico-dramática:

Afuera es noche y llueve tanto./Quédate siempre, me dijiste./
Hoy tu mirada es como un manto,/ un manto tibio de amistad
(...) La historia vuelve a repetirse,/ mi muñequita triste y rubia./

El mismo amor, la misma lluvia,/ el mismo, mismo loco afán
(...)/ Después de un tiempo nuevamente/los dos brindamos
por la vuelta... (Ibid.: 316-317)

Y luego el final de la obra gira en torno a una ejecución coral del bolero “Somos”, de Mario Clavel, bordado por las declaraciones principistas y personales a propósito de la hora histórica:

María Regina:...A mis maricos presentes y, ¿por qué no?, también ausentes..., también lejanos...

Somos
Después que nos besamos,
con el alma y con la vida...

Eugenio: ¡Firmo al pie! ¡Y otorgo...!
Te fuiste por la noche
de aquella despedida...

Happy: ¡Y declaro...!
Y yo sentí que al irte...
mi pecho sollozaba...

Vergara: ¿Por qué no?
La confidencia triste
de nuestro amor así...

Benito: Nadie ha dicho la última palabra...
Somos un sueño imposible
que busca la noche...

Leonor: Y, en general, el día y la víspera del día...
Para olvidarnos del mundo
del cielo y de todo...

⁶ Volvemos a las referencias a la edición de la editorial Equinoccio.

D'Arcy: En un concepto de absoluta densidad, tengo una vida enterrando la cabeza en la almohada... ¡Y quiero, por lo menos, vislumbrar el techo...!
Somos en nuestra quimera ardiente y querida...

Patricio: (*Grita*) ¡Enano...!
Dos horas que el viento juntó en el otoño...

Flor de Fango: ¡El Motivo de mi princesa. Manejaba un autobús...!
Somos dos seres que en uno amándose mueren...

María Regina (*Comenta*): Y llamo la atención a los especialistas...
Para guardar en secreto lo mucho que quieren...

Happy: ¡Iniciativa cultural!
Pero qué importa la vida por esta separación...

Eugenio: Y por la otra, y por la otra, y por la otra...
Somos dos gotas de llanto en una canción...

Todos: Nada más eso somos... Nada más...
(*Ibid.*: 324-326)

Porque acaso la historia latinoamericana se interpreta adecuadamente a ritmo de bolero.

Ópera cumbre

Entonces, en 1986, estrenó *El americano ilustrado*, que es la obra más operística de cuantas escribiera, y en diferentes niveles: Arístides, el personaje principal, silba y evoca la obertura de la ópera *Tannhäuser* de Wagner, como marco de su cortejo a María Eugenia, quien se convertirá en su esposa; pero unos parlamentos antes de su aparición el mismo personaje de Arístides cita al *Otello*, de Arrigo Boito y Giuseppe Verdi, en la frase: "¡Son las seis! ¡Venus resplandece!", que es lo último que dice el personaje titular de la ópera en el Acto I, como frase clímax del dúo de amor. Más adelante, en la segunda escena, convienen una cita ella y el hermano de Arístides, el cura Anselmo Lander en una función de ópera del *Ernani*, de Verdi, cuyo argumento versa sobre triángulos pasionales, los cuales como se verá constituyen una de las subtramas de la obra, de parte de los dos hermanos y María Eugenia.

Los títulos de los tiempos y cuadros de la obra son tomados de los títulos de la *Sinfonía Fantástica*, del compositor francés Héctor Berlioz, concretamente del primer, cuarto y quinto movimientos. "Reveries, passions", del primero, para titular el Primer Acto; y "Marche aux supplices" y "Sogne d'une nuit de Sabbat", en los dos cuadros del epílogo. La sinfonía de Berlioz plantea un programa narrativo en el cual asistimos a los delirios de un artista, en pleno éxtasis de opio, cuando en las visiones que se le suscitan ve a su amada transformarse en imágenes seductoras y diabólicas, mientras se ve testigo de su propia ejecución en la guillotina, para después asistir a la noche de *sabbat*, al aquelarre infernal en el que se disuelve su alma. *El americano ilustrado* nos relata la historia de alguien que se traiciona a sí mismo al cumplir sus cuarenta años, vendiendo su alma por un cargo de prestigio en el gobierno de Antonio Guzmán Blanco.

Cuando aparece el personaje de Guzmán Blanco, en el Acto II, las referencias se redoblan: Arístides y él se saludan con los versos iniciales de un aria de *Hamlet*, del compositor francés Ambroise Thomas. Y en esa misma escena Cabrujas intenta una de sus más audaces sincronías con la estructura operística. La base es, a nuestro criterio, la ópera *L'italiana in Algeri*, de Gioacchino Rossini, la cual hace concluir su Primer Acto con un delirante septeto, en el que los personajes, que van acumulándose progresivamente, terminan cantando monosílabos onomatopéyicos, como expresión de la locura o perplejidad en que los sume la situación que viven. Otro referente podría ser *Las bodas de Fígaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart, cuyo *Finale I*, también representó en su momento un alarde compositivo: hacer evolucionar la acción a lo largo de más de veinte minutos, sin interrumpirla con recitativos, sino con música cantable, en sucesión de dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos hasta llegar a un septeto final, sin solución de continuidad.

En *El americano ilustrado*, Acto II, van entrando los personajes de Eloy, quien conversa con el criado hindú de Guzmán Blanco en el Salón del Sol de Junín. Entra enseguida Arístides y de inmediato Guzmán Blanco. Después de una larga conversación el Presidente hace entrar en el salón al diplomático inglés y a su intérprete trinitario, que vienen a tratar el asunto de la deuda de Venezuela con Gran Bretaña. Sin embargo, la incipiente conversación es interrumpida por la llegada del Monseñor Anselmo Lander, quien ha sido invitado de sorpresa al nombramiento de su hermano como Ministro plenipotenciario de Asuntos Exteriores. La supuesta negociación prosigue y en el momento cumbre, o

sea cuando Inglaterra exige el territorio de Guyana como pago de la deuda, ingresan a reunirse con los ya siete personajes, la esposa y la hermana de Arístides, quienes también han sido invitadas por Guzmán, con lo cual, momentos después, el Presidente da por concluida la conversación diplomática. Todos salen a ver unos fuegos artificiales, menos Anselmo y Arístides, quienes discuten acerca del nombramiento, el cual Anselmo considera una traición al partido liberal, en el cual Arístides ha militado toda la vida, contra lo cual éste replica que conoce la pasión secreta de su hermano por su esposa. El desenlace, otra vez, con los nueve personajes en escena es que Monseñor se despoja de sus hábitos para escándalo de los presentes, como arenga sobre la decencia y la honestidad incluidas.

Autorretrato de artista con barba y pumpá, representa un viraje tremendo en la dramaturgia cabrujiana... Este bellissimo texto también se encuentra amparado por la música, aunque de manera distinta a las ya conocidas o desarrolladas por el dramaturgo. De hecho la obra contempla la ejecución de música en vivo por un ensamble de seis instrumentistas...

Los silencios imprevistos

Autorretrato de artista con barba y pumpá representa un viraje tremendo en la dramaturgia cabrujiana. No solo se aleja de sus personajes constantes, obsesivos con los cuales había auscultado, y hasta diríamos que hasta

traducido el alma idiosincrática nacional, sino que se plantea una renovación de su propio lenguaje al tiempo que propone un modo de hacer teatro, inédito en Venezuela. Un teatro psicológico profundo que explora el mundo interior de uno de los artistas más geniales y rompedores de nuestra historia estética: Armando Reverón. El lenguaje, la propuesta escénica, el ritmo dramático, la secuencia de las acciones y situaciones están condicionadas por la psique alterada del pintor y la aparición y desaparición de sus fantasmas y obsesiones, en un alegato singular, y hasta el momento irrepitido en el teatro venezolano, sobre la libertad y el tormento de la creación artística.

Este bellissimo texto también se encuentra amparado por la música, aunque de manera distinta a las ya conocidas o desarrolladas por el dramaturgo. De hecho la obra contempla la ejecución de música en vivo por un ensamble de seis instrumentistas, sobre una partitura compuesta por William Blanco, que sin embargo no revela mayores especificidades de interpretación con respecto al texto. Un viejo danzón ambienta varias de las escenas como en representación del recuerdo de antaño de Reverón. La obra contempla la proyección de varias películas mudas, las cuales son amenizadas por el piano que toca el personaje de Pimentel Recorte. Otra escena exige la recreación de la parodia de una corrida de toros. Allí la música debe aludir a un pasodoble o paseíllo. A esto se limita la música en *Autorretrato...*, una obra en la que el dramaturgo mortificó su propio estilo al extremo de casi desterrar la música o las menciones a ella como texto y subtexto a los que nos tenía acostumbrados.

En esa misma línea aparece *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia*, la obra que cierra la producción dramática cabrujiana. Y este final, en lo que refiere al tema que estamos a punto de culminar tiene visos de paradoja, pues esta obra, inspirada o escrita a partir de la célebre tragedia shakesperiana, fue también origen de, por lo menos dos famosas óperas italianas: la una, no demasiado popular hoy en día, pero sí rescatada por los críticos filológicos, es el *Otello*, de Gioacchino Rossini, estrenada en 1816, y la más reputada de todas, la versión verdiana, con libreto de Arrigo Boito, la cual data de 1883. Ambas eran harto conocidas y deleitadas por José Ignacio Cabrujas, como puede dejar constancia la memoria de sus programas radiales emitidos por Radio Nacional de Venezuela en los años ochenta del siglo pasado.

De tal manera, que en esta obra de tan evidente filiación operística pudiéramos esperar quizás la mayor incidencia de la

música, y del género lírico, de toda la dramaturgia cabrujiana. Pero no es así, y a nuestro juicio, tal elección es absolutamente deliberada. Cabrujas quería su versión de la tragedia shakesperiana. No quería relanzar las óperas italianas a través de ella, no quería tampoco a Verdi resonar a través de su texto, ni mucho menos a Rossini. Todavía en 1995, quería Cabrujas experimentar, hacer ejercicios dramáticos y de estilo, no escribir desde sí, ni exhibirse en sus personajes ni tramas. Apostaba a una visión honesta, muy personal de la figura de 'el moro de Venecia'. Para ello tenía que despojarse hasta de sí mismo, de sus gustos, de sus obsesiones, de sus inclinaciones. La lectura cabrujiana ubica a su *Otelo* en La Guaira venezolana, y todo transcurre en un ambiente de boxeadores, *sparrings* y *seconds*, popular y arrabalero como lo promueve la realidad de ese deporte en nuestro país.

No obstante, ni la música ni la ópera están totalmente ausentes de la obra. Como detalle excepcional, es el único drama cabrujiano que cuenta con una música original compuesta por su hermano Francisco, y contempla en su didascalia numerosas acotaciones donde la música juega un papel importante. Valgan un par de ejemplos: La pelea de Sonny contra el campeón cubano que abre la obra solicita ser representada por una música para cada round, salvo el primero. El segundo está marcado en ritmo de mambo, el tercero es un adagietto, y la victoria del protagonista está ribeteada por una "estrepitosa guaracha de la victoria sudamericana y del Caribe". En una segunda instancia tendríamos la presencia de un 'hombre orquesta' que plena la segunda escena del Primer Acto introduciendo fragmentos del "Danubio Azul", acordes de 'remate' y una marcha nupcial.

La música popular atraviesa todo el Primer Acto y desaparece en los dos siguientes: la guaracha de la victoria deriva en comparsa cuando la acción se traslada al barrio

guaireño, luego hay una charanga bordeando el rapto de la Inmaculada/Desdémona por parte del Otelo/Sonny; el tango “Madreselva” llora la muerte de Anastasia Contreras, cuyo lamento oculta el escape de los amantes; Olga Guillot es la referencia del despecho de Rodrigo por la Inmaculada nunca obtenida; la boda de la pareja protagonista es iluminada por un guaguancó clásico. El Segundo Acto abre con la ceremonia oficial de honores de la prefectura y la alcaldía al nuevo campeón. Ello es inaugurado con un danzón, que se baila con todo y coreografía. Leo Marini y “Maringá” son el argumento central de las disculpas del Yago/Santiago con su Emilia; la fiesta del barrio por la boda y el reconocimiento a Sonny abarca desde un Cha-cha-cha, con chancleterías cubano-guaireñas hasta nuevas intervenciones del ‘hombre orquesta’ cada vez más entrometidas en la historia. Después de la “Guaracha del alacrán”, en la mitad del Segundo Acto, la música desaparece misteriosamente.

Hay sin embargo unas alusiones importantes a las óperas que se ocupan del tema de Otelo dispersas a lo largo de la obra, pero no son directamente musicales, salvo la última. La primera sucede en el primer encuentro entre Sonny e Inmaculada, y es compartida también con *El americano ilustrado*: Sonny señala una estrella en el cielo y dice, como su hipotexto verdiano: “Es Venus. Y resplandece.” En otro parlamento amoroso del Segundo Acto hay otra cita del libreto de Boito. Sonny dice ante la declaración de amor de su esposa: “Entonces, que venga la muerte y me hable en francés.” En la ópera Otelo responde: “Venga la morte! e mi colga nell’estasi di questo amplesso il momento supremo”. (¡Que venga la muerte! Y me coja en el éxtasis de este abrazo el momento supremo). La última referencia agrega la música pero se aleja en el texto. Es la famosa “Canción del Sauce”, que canta Desdémona en el original shakespeariano, y que recrearán genialmente con melodías y patetismo arrobador tanto Rossini como Verdi,

siendo fieles al texto inglés. Cabrujas conserva la procedencia de la criada Bárbara que le enseñara la canción a Inmaculada, pero se desvía completamente en el texto. El sauce desaparece, y el dolor de la doncella abandonada se transforma en una nostalgia de antigua felicidad entre dos amantes que ya solo son recuerdo. Lamento de un amor sin huellas, sin recuerdos, sin historia. Inmaculada como todas las Desdémonas, lo canta. “El Ave María” que ora en Verdi también desaparece.

Así, sin un aria, sin un último acorde, como el del *Otello*, sin un trémolo infinito, como el de *La forza del destino*, ni un anatema en do, como el del *Trovatore*, todos ellos tan verdianos y queridos, terminó la sinfonía inconclusa de la dramaturgia cabrujiana.

Lejos de Brecht y al lado de Shakespeare. Pero no de ‘el moro de Venecia’ que quizás buscó homenaje, sino sobre los labios inesperados del príncipe Hamlet.

Estas líneas buscaron desmentir ese inadecuado silencio y subrayar la multitudinaria sonoridad de una muy pequeña parte de la obra escénica de José Ignacio Cabrujas ■

El contenido de este trabajo forma parte de una ponencia presentada en el marco del homenaje a J. I. Cabrujas, UPEL 2008.

Referencias

- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (1983) *Cabrujas en tres actos*. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo.
- CABRUJAS, J. I. (1990) *El día que me quieras / Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2010). (Compilación y estudio preliminar Leonardo Azparren Giménez). *Obra Dramática*. Tomos I y II. Caracas: Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.
- _____ (1986) Programa de mano de la obra *El americano ilustrado*. Caracas: Teatro Alberto de Paz y Mateos, El Nuevo Grupo, Conac, Fundarte.
- CABRUJAS, J.I., Chalbaud, R. y Chocrón, I. (1977) *Teatro*. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo.
- ROJAS POZO, F. (1995) *Cabrujerías*. Maracay: Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hugo Obregón Muñoz.
- SUBERO, E. (Comp.). (1970) *Teatro escolar*. Caracas: Ediciones Tricolor.

Testimonios



DE: Nicolás Curiel

PARA: José Ignacio Cabrujas

Vía Air Mail

Cuando naciste en la escena venezolana prendido de mi mano con tu *Juan Francisco de León*, no pensaste que tu escritura dramática no seguiría después los criterios de Jean Vilar y Gordon Craig, que evidentemente estaban detrás de esa puesta en escena mía.

Como en Chaplin o ahora en Woody Allen, que para realizar sus encuadraturas en la pantalla no se ocupan de *Viva México*, tu teatro no toma en cuenta la estética eisensteiniana que me preocupaba a mí. Tu reino es el de la palabra justa para pintar a tu gente, y el marco de tus personajes es el de un sainete prodigioso de creatividad y sabiduría con el corazón por delante.

Siempre fue esa tu tendencia a pesar de que en el Teatro Universitario (T.U.), lo primero era el espectáculo y el director-regista lo primordial. Era el reino del Director. Era mi reino.

No fuiste nunca ortodoxo ni en política ni en arte, ni siquiera cuando pretendiste ser brechtiano en la época de *Simón El Malo*, cuando te pones pantalones largos y te vas con Román Chalbaud y el Teatro-arte, y formas tienda aparte después con El Nuevo Grupo e Isaac Chocrón, instaurando con ellos el teatro de texto.

Quiero decir, en ti la visión del dramaturgo fue más decisiva que la del regista, pero en cambio fuiste regista a tiempo completo en tus creaciones operísticas y te vi hacer T.U. en tu puesta en escena del *Don Juan*, de Mozart.

Nunca fuiste brechtiano ifelizmente! Yo quería para ti más Chéjov que Brecht y creo que resultó, solo que en una forma muy original y con el hecho de por medio de que eres venezolano e hijo de canario.

Necesitamos un biógrafo acucioso y amoroso para que cuente quien eres. Nadie sabe todavía toda tu importancia. Tú eres, evidentemente, más importante que tu teatro que yo considero —y conmigo muchos— el más alto legado del teatro venezolano de esta época.

Alguien comentó incluso —a pesar de la variedad de obras tuyas llevadas a escena— que tu producción dramática no era prolífica y eso me hace pensar en Juan Rulfo, quien con un solo librito universalizó la literatura latinoamericana contemporánea.

Pero tú, repito, eras más importante que tu teatro e ibas a madurar, aún más, esos tejidos increíbles de tu inteligencia. Algunos textos tuyos lo anunciaban ya y podrían ser bíblicos en su sabiduría decantada y en ir mucho más allá de la mentalidad del venezolano y su comportamiento de este fin de siglo.

No hay nada más entrañable para mí que tu Pío Miranda. Era yo, todos nosotros, más nosotros que tú, que no pretendiste jamás ser un bolchevique. Era como yo, que en mis 20 años guanteaba los rostros de mis compañeros venezolanos asombrados, porque yo —decía— era miembro del Partido Comunista Francés y sí conocía personalmente a Romain Rolland y me tuteaba en mi célula de partido con Joliot-Curie, el inventor de la pila atómica.

Cuando la plenitud de la utopía de nuestra generación comenzaba ya a resquebrajarse, contribuiste a poner las cosas en su sitio y hacer más entrañables los recuerdos y la memoria con ese clásico del teatro venezolano que es *El día que me quieras*.

Asombraste también con tu maravillosa voz oscura, 'colocada', como decimos en la profesión y tuviste tus arrestos de primer actor en un *Ricardo III* inolvidable, y luego actuaste en tus propias obras como en el personaje de Pío y en otros, y en el cine y conmigo desde el personaje del hijo de Juan Francisco de León o el José o el maldito número mil de *Los fusiles de la Madre Carrar* o el villano gerente de las compañías que maniobraba el sindicato obrero de *Pozo Negro* o el joven gemelo de *Noche de Reyes* y tantos otros.

Detrás y delante del escenario hasta como apuntador en oportunidad del *Arlequín servidor de dos patrones*, en donde yo interpretaba el Arlequín y perdía continuamente la letra.

Con una destreza natural pasabas de uno a otro desempeño en los oficios principales del teatro. Luego te descubriste director en teatro dramático y en teatro lírico, en lo que descollabas porque eras un erudito en el arte de la ópera y el *bellcanto*.

Si había que presentar o defender alguna causa del teatro en una tribuna —escrita o hablada— eras tú el escogido porque eras tú quien decía mejor.

Siempre afirmabas que tus mejores momentos fueron los que compartiste con nosotros en el T.U. Y andabas por allí diciéndolo hasta hacernos pensar que éramos una especie de Escuela, porque reaccionábamos en forma parecida ante ciertos estímulos en el arte de vivir y en el de hacer teatro. Siempre traías a cuento con orgullo que yo tenía que ver contigo y la expansión de tu vocación y que yo era tu único y gran maestro.

Hoy sería necesario recurrir al biógrafo tuyo, ese que deseamos, para que analizara hasta dónde yo lo fui contigo. Pero la verdad de todo es que cuando llegaste a mí al T.U. ya traías ese talento especial que, conmigo o sin mí, iba a rebotar contra el cielo tarde o temprano.

Cuando te di la tarea de escribir *Yo, William Shakespeare* ya yo estaba convencido. Tu primer *a coté* del texto, al abrir era: “Tres toques de clarín. Entran los actores a ocupar un asiento que los denuncia como gente provisoria. El servidor de escena iza una bandera. El resucitado Gower elige sus palabras”.

Tenías 20 años. Dejemos al tiempo lo que sigue —me dije—, pero ya se reconocía la elegancia del decir para ejecutar en escena.

Y después vino aquello de que te convertiste, con el pasar del tiempo, en la conciencia de todos nosotros los venezolanos y, a través de tus columnas de prensa siempre en clave de humor y con mucho amor, tronabas sobre las injusticias y las torpezas de nuestra manera de vivir y convivir en esta sociedad inmersa en un ridículo equívoco histórico.

Y bien, termino aquí. Quiero que recuerdes hoy a tus compañeros para quien escribiste tus textos de los primeros tiempos, pensando en la voz ronca del uno o el timbre sonoro del otro... y que pienses también en los otros que no subían a la escena pero que eran esenciales:

El Rector de la U.C.V., Francisco de Venanzi, Israel Peña —ausentes—. La Federación de Centros Universitarios, los médicos, ingenieros, arquitectos y otras profesiones universitarias, que fueron del T. U. —presentes—. Alberto de Paz y Mateos, Carlos Augusto León, Santiago Magariños —ausentes—. Guillermo

Feo Calcaño, Antonio Aparicio, Arturo Uslar Pietri, Adriano González León, Rubén Monasterios —presentes—. José Ratto Ciarlo —ausente—. Lorenzo Batallán —presente.

Todos los otros. Políticos, académicos, poetas, pintores, hombres de Estado, ministros, diplomáticos, hombres y mujeres del teatro venezolano, hombres y mujeres del común, amigos del T. U. —presentes.

Los pintores: Luis Guevara, Jacobo Borges, Pedro León Zapata, Perán Hermini— presentes.

Los del dispositivo escénico y decoradores: Isabel López, José Salas, Omar Granados, Víctor Valera, Hernández Guerra —presentes—. Los músicos de escena: Lucía Guiltitz, Miguel Ángel Fúster, Adriana Moraga —presentes—. Vinicio Adames, Raimundo Pereira —ausentes.

Los técnicos y tramoyistas: Antonio Sabater, el maestro Luis Lara, Chalita el inefable, Efraín Marcano, Segundo Sánchez, Tito Graffe, Julio Balan, Pedro Oliver, Elías López —presentes—. Los amigos: Belén Lobo y Rodolfo Izaguirre, Antonio Constante (por afecto a Álvaro de Rossón y a Rita Aloisio del T. U.), Hernán Vallenilla, Ovidio Rodríguez, es decir, Napoleón Bravo —presentes—. Las mujeres sobre la escena y detrás de ella: Eva Ivanyi (por afecto a ti José Ignacio), Anayansi Jiménez, Adela Inserpi, Yolanda Avendaño, Mercedes Garbizu, Zoraida Bello, Isaura Corrales, Evelyn Maneiro, Isabel Torres, Sonia Hecker, Rebeca Torres, Teresa Contreras, Clara B. Revis, Corina Pérez, Gerardi Trocones, Ligia Pastori, Lesbia Delgado, Mireya Delgado, Areane Hecker, Romelia Agüero, Elisa Reymi, Ksenia Tregubov, Nirma Prieto, Arausi Rodríguez, Justa Eva Smith, Irma Salas, Sonia Gómez —presentes—. Conchita Rossón —ausente.

Los protagonistas sobre la escena: Herman Lejter, Elizabeth Albahaca —presentes—. Álvaro de Rossón —ausente—. Alberto Sánchez, Juan Catalá —presentes—. Eduardo Mancera —ausente—. Enrique León, Asdrúbal Meléndez, Gustavo Rodríguez —presentes—. Álvaro Velazco —ausente—. María Cristina Losada, Democracia López, Alicia Ortega, Nelly Barbieri, Lucio Bueno, Eduardo Gil, Yolanda Quintero, Haydee Balza, Antonio Llerandi, Erubí Cabrera, Eduardo Serrano —presentes—. Ricardo Salazar —ausente—. Gianfranco Inserpi, Augusto Dugarte, Ildemaro Torres, Pío Rodríguez —presente.

José Ignacio Cabrujas... ¿Ausente?... Presente hoy, José Ignacio... Presente siempre **■**

Nicolás Curiel
Octubre 1998

Así me contaron a Cabrujas

Hugo Pagés

Han pasado ya casi 11 años desde que junto a mi compañera de estudios Claudy De Sousa tuviera el honor de iniciar una investigación maravillosa que nos permitió descubrir el lado humano de un personaje extraordinario, un señor de las letras, un intelecto recordado hoy por hoy como pilar de nuestra sociedad. Un pensador necesario en estos tiempos convulsos que vivimos, un personaje que tuvo a bien dedicarle una columna semanal al país, José Ignacio Cabrujas, el Maestro Cabrujas.

Esta investigación nos llevó a conocer a maravillosas personas que hoy en día recuerdo con respeto y aprecio, algunos ya desaparecidos, otros aún con nosotros, pero todos con algo en común, un eslabón de amor que los unirá por siempre, un amor respetuoso, un amor común por el Maestro. Cuando se hizo manifiesto el deseo poco convencional de hablar de José Ignacio el hombre, el padre, el hijo, el hermano, el amigo, algunos lo recibieron con beneplácito, otros con extrañeza, pues sucede que casi siempre al hablar o investigar sobre grandes personajes de la historia, pretendemos saber del genio, de su obra, de su formación, pero pocas veces conocemos sus gustos, sus temores, sus complejos, sus caprichos, pocas veces conocemos lo que en esencia hace al ser humano. Sabemos que fue un hombre de letras, un hombre culto, leído, sabio en muchos sentidos, pero pocos estamos al tanto de que comenzó a escribir sus primeras ideas en la azotea de su casa de Catia, en un cuaderno rojo bermellón que hacía las veces de diario y confidente, en ese lapso que antecede a la adolescencia. Fue en esa azotea donde leyendo *Los Miserables* lloró por primera vez a causa de una lectura y comprendió el poder emocional de las palabras y de una historia bien contada, fue allí donde, a muy temprana edad, decidió que sería escritor.

En el patio de la casa había una mata de guayaba, que solía ser utilizada por José Ignacio como medio de acceso para subir

a la azotea, (...) Iba en busca de la soledad de ese sitio, para leer, meditar, soñar, y escribir en su cuaderno rojo bermellón, cuanto se le ocurriera en sus momentos de desahogo. Desde allí, sentado, bajo un techo improvisado, podía mirar a la gente que iba y venía... (p. 27)

Pocos sabemos que en los años cincuenta, con apenas 16 años y siendo estudiante del Liceo Fermín Toro, estuvo detenido por la Seguridad Nacional (S.N.) por más de tres meses y que fue torturado por su supuesto vínculo con los movimientos clandestinos contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y que en ese capítulo de su joven existencia fue ejemplo de sus compañeros de detención y líder nato del grupo, según contó su entrañable amigo Julio César Mármol en la sala de su cálido apartamento de Colinas de Bello Monte una tarde nostálgica abarrotada de recuerdos.

“En esa época estudiábamos los dos juntos el 5º año de bachillerato, fue una pasión protestar contra las disposiciones del Ministerio de Educación, estaba en el poder Pérez Jiménez, éramos dos muchachos inquietos, de ideales liberales, pero sobre todo, la protesta se inició por un problema de evaluación de exámenes, de la manera de examinar una materia... (...) ...se mostraron muy feroces en la represión de lo que no era más que un bochinche estudiantil, con peinillas nos pegaron mucho, muy fuerte, incluyendo a las mujeres... En toda esa situación con la S.N., José Ignacio siempre demostró una dignidad impresionante, indomitable, indoblegable, un valor a toda prueba, mientras muchos fanfarrones que hablaban de valentía, de lucha por el país, de ‘¡abajo la dictadura!’, allí, en esa situación, hasta lloraron del miedo; José Ignacio fue muy firme, muy valiente, sereno, digno, muy ‘no bajo la cabeza jamás’, fue el mejor ejemplo para todos”, recuerda Julio César Mármol. (p. 28)

Muy pocos conocen la suerte que tuvimos como aprendices de biógrafos al poder entrevistar a la única persona que lo recordaba de niño, su madre, la inolvidable Doña Matilde Lofiego, su “admiradora número uno”, como gustosamente se proclamaba. Quien además tuvo a bien recordar con nosotros la infancia de su hijo mayor, ante la mirada adusta de Martha Cabrujas, su hija, quien al ver la nostalgia que nuestras preguntas provocaban en su madre, fruncía el ceño y nos recordaba celosa la delicada salud de la señora, quien desapareciera físicamente al año siguiente de nuestra aventura y que, según supimos luego, se sintió muy feliz al leer nuestro humilde pero sentido trabajo *Descubriendo a José Ignacio Cabrujas. Un hombre... Un artista... Una Conciencia...*

Descubrimos también que hablar de José Ignacio era más bien una necesidad para muchos. Era como si estuvieran esperando que alguien viniera a preguntarles acerca de él, de cómo era, de qué le gustaba hacer y con quién; era como si todos y cada uno se sintieran íntimos, mejores amigos, hijos; todos parecían estar tocados por una nostalgia que rayaba en lo mágico, una nostalgia que convierte al recordado en algo casi mítico en la mirada de quien cuenta lo que sabía de él. Se sentían libres de hablar de un amigo y no de un genio, se sentían privilegiados de contar que a José Ignacio le gustaba cocinar pasta para los amigos un domingo por la tarde escuchando a Pavarotti.

Recuerda su querido amigo Román Chalbaud: “Una vez estábamos en mi casa y José Ignacio estaba preparando una carne bastante complicada, que iba acompañada de una salsa, que debía estar bastante tiempo al fuego. Entre conversaciones y tragos José Ignacio iba y venía, hasta que en una de esas tantas charlas, escuchamos una explosión en la cocina; todos salimos corriendo a ver qué sucedía. Era que la olla de presión donde hervía la salsa con la carne, había estallado, se le había pasado

el tiempo y el techo estaba cubierto de salsa al igual que el resto de la cocina, por todo el lugar había llovido asado, fue muy gracioso; nos divertíamos mucho”. (p. 68)

Son inolvidables los ojos verdes de Orlando Urdaneta llenos de lágrimas —en su camerino de la Sala Doris Wells de la Casa del Artista, minutos antes de salir a escena— hablando de su amigo, contando anécdotas jocosas. O la mirada perdida en quien sabe qué momentos de Elba Escobar, en la sala de su casa en una montaña cercana a Los Teques, una tarde hermosa llena de lágrimas bonitas e historias contadas con amor. No se hablaba del ‘escritor’, del ‘erudito’, se hablaba de un amigo incomparable. Con Jean Carlos Simancas nos tocó reírnos, pues es de un humor exquisito y recordó situaciones especialmente graciosas en su apartamento de la Alta Florida, cerca del que habitaba para ese entonces Mimí Lazo, quien entre lágrimas nos habló de un amor incomparable y de una admiración casi divina.

Lo rico de este asunto fue romper las barreras de la entrevista común y compartir la complicidad de los entrevistados que con mirada pícaro nos pedían muchas veces que apagáramos el ‘aparato ese’ (la grabadora), para que no quedara constancia de alguna verdad incómoda. Así nos pasó con su viuda Isabel Palacios, quien al principio de esta aventura estaba reticente a conversar de todo lo que se podía conversar, guardando con celo, historias del hombre a quien amó profundamente y a quien le dio un hijo. Isabel tuvo momentos difíciles, dudas e incomodidades que estuvieron a punto de suspenderlo todo, pues en su rol de Tutora de Contenido, podía o no aprobar lo que se narrara; mucho trabajo nos costó convencerla de que solo queríamos contar a José Ignacio y no desfavorecer lo que él en sí mismo significa para la historia de este país. Así pues del recelo pasamos a la complicidad y en su hermosa casa “Pepelito”, supimos del romántico, del soñador, del padre, del amigo,

del apasionado. Supimos de los amores que marcaron su vida, Ofelia Suárez, Eva Ivanyi e Isabel Palacios, quienes tuvieron a bien abrir sus corazones para contarnos cómo las amó a cada una en su momento y, según ratifica la misma Isabel, cómo jamás olvidó a ninguna de las tres mujeres más importantes de su vida. Con ellas vivió casi la misma cantidad de tiempo: una decena de años de amor para cada una. Nos tocó enterarnos que con Democracia López, vivió en dictadura y su corto matrimonio de apenas cuatro años, dejó un hijo, hoy desaparecido, llamado Juan Francisco. Supimos de amores secretos que no se cuentan, pero se descubren en los ojos de quien los sintió. Supimos que amó a Diego como un papá abuelo y disfrutaba de él tanto como podía, con un orgullo grandote que se le colaba en los ojos.

Entre relaciones laborales en La Ópera de Caracas, fue naciendo una relación romántica, según recuerda la Señora Isabel, ella estuvo mucho tiempo dudando el hecho de asumir una relación seria con quien para ella era una eminencia, un imposible; según sus propias palabras. "A mí me tocó decidir, y decidí que sí; entonces viví con el Maestro Cabrujas, a quien aún siendo novios, lo llamaba así y él a mí, Señora Palacios. Para conquistarme, José Ignacio se valió de su verbo, de sus conocimientos, de su romanticismo. Así pasaron algunos meses y ya estábamos en mi casa rodeados de discos de ópera y música clásica, haciendo un inventario y contando las más de 2.000 copias que ambos teníamos. Siempre he pensado que José Ignacio era un ser encantador, y apasionado, solía hablarme del mucho amor y respeto que sentía por sus anteriores parejas. Adoraba contarme sobre Adela, sobre su vida con Ofelia y lo mucho que amó a Eva; él decía que ella era una mujer muy especial. Siempre las recordó como las mejores amigas". (p. 77)

Quienes lo amaron como ser humano, sufrieron su inoportuna partida de manera descarnada; para aquel entonces

cuando hablábamos habían pasado menos de 4 años de su despedida y el dolor era reciente. Unos culparon al cigarrillo, que parecía ya una extensión de su mano, pues como supimos preguntando, él lo consideraba en su vida, un personaje más, un personaje que adoptó siendo apenas un adolescente tímido de anteojos grandes y voz encantadora. Otros culparon al trabajo, a su entrega desmedida al teclado para crear, a ese exceso de ideas que necesitaban salir, y que a veces diez dedos no eran suficientes para plasmarlas todas en las hojas de la máquina de escribir o en el disco duro de una computadora. Otros dijeron que fue demasiado amor lo que lo hizo excederse en eso de escribir, pues de hecho andaba en ello cuando la muerte se presentó, apenas terminando el primer episodio de su última idea para televisión: *Nosotros que nos queremos tanto*. Luego de culminar su primer capítulo y enviarlo por fax a su amiga entrañable Mimí Lazo, decide relajarse con un baño de piscina, que sería el último de su prolífera vida creativa.

Elba Escobar, recuerda: "Era el velorio de un escritor, de el escritor... en el ambiente hubo algo como lorquiano, sí, algo mágico. Éramos todas plañideras, todas nos sentíamos viudas. Las actrices y las mujeres que lo amaron como hombre. Era un dolor con respeto, no hubo excesos... a José Ignacio nunca le gustaron los excesos... Lo hemos llorado mucho... aún lo lloramos..." (p. 101)

La gente que lo leyó durante años en su columna semanal *El País según Cabrujas* suele decir: '¿Qué opinaría Cabrujas de esto?', refiriéndose a cualquier evento de la actualidad, sobre todo en lo concerniente a lo político y lo social. De verdad se hace necesaria su opinión Maestro, de verdad se añora leerle. Hoy cuando la televisión de nuestro país dejó de marcar la pauta en el género de los dramáticos se le extraña Maestro, porque hay quien lo imita, pero se queda en eso, en un fútil intento de contar la vida como la contaba usted. Hace falta su teatro, su manera

de decir, menos mal que nos dejó un *Acto Cultural*, y siempre hay alguien que se atreve a interpretar *El día que me quieras*, menos mal que dejó su letra para que quienes lo admiramos, podamos refugiarnos en algo que nos recuerde a ese país que se quedó atrás.

“José Ignacio nombraba a Diego en sus artículos como si todo el mundo lo conociera, se preocupaba por el país que iba a heredar su hijo y así lo publicaba. Toda Venezuela se enteró del nacimiento de Diego, de sus cumpleaños y de qué quería José Ignacio para su hijo cuando él ya no estuviera...”, recuerda la Señora Isabel. (p. 93)

Siempre estaré agradecido con la vida por la oportunidad que me dio de vivir esta experiencia. Aún recuerdo con nostalgia aquella tarde cuando, caminando por Montalbán, Claudy y yo, discutíamos sobre un posible tema para un futuro trabajo de grado, fue allí que alguien me sopló al oído: “Escribe sobre José Ignacio”, y menos mal que lo escuché, menos mal que le hice caso a ese ‘no sé qué’ cuando me susurró, menos mal que se lo dije en voz alta a mi compañera sentimental para la época, y a los dos se nos erizó el cuerpo de inmediato y la magia nos tocó para siempre. Gracias Claudy una vez más por acompañarme a escribirle al Maestro. Gracias.

En ocasiones los amigos bromean y me dicen: “Tú sabes más de Cabrujas que los que lo conocieron”, nada más lejos de eso, nada más desacertado, yo no tuve el honor de conocerlo, a mi nada más me lo contaron.

Mis respetos Maestro 

Referencias

- PAGÉS, H. y DE SOUSA, C. (1999). *Descubriendo a José Ignacio Cabrujas. Un Hombre... Un Artista... Una Conciencia...* Tesis de grado. Instituto Universitario de Teatro. Caracas.

Textos



Biografía cabrujiana

En la edición de mis obras de teatro figura una pequeña biografía. Muy poco podría agregar. Nacer en Caracas, en 1937, es en el fondo un punto de vista. Nunca hice de manera sistemática estudios que tuviesen que ver con el escenario. Es este sentido soy un empírico. Me creía brechtiano en 1959, pero en el fondo no lo era. Me he creído esto o lo otro, hasta entender que deseaba escribir un teatro real, parecido a las cosas que me importan. Real, en cuanto a mí mismo y no realista ni nada por el estilo. El tema que me importa es el fracaso. Un hombre se refugia en una idea, la proclama como parte de sí mismo y se adhiere a ella. Al hacerlo cree pertenecer, cree hacerse cierto. Pero esa idea jamás lo explica ni lo hacer pertenecer a nada, porque en el fondo no tiene nada que ver con su vida. De eso he escrito casi todas mis obras, por lo menos aquellas que van más allá de *Profundo*, estrenada en 1971. Nunca he sido nacionalista, ni me interesa lo 'latino-americano' como una característica distintiva. Me importa Latinoamérica solo como consecuencia de una historia no decidida por sus habitantes. Me resulta fascinante saber que nuestras maneras de sociedad, nuestras ideas, provienen de otras partes del mundo y fueron vividas por otros hombres, de primera mano. Vivo en un mundo sucedáneo, donde las cosas en lugar de ser, se parecen: calles, edificios, códigos, constituciones, sistemas educativos y recetas de cocina. Mis personajes son la consecuencia, a veces extrema, de una imitación: una familia que busca un tesoro y debe hacerse religiosa, fanática, 'ideológica', debe suspender sus deseos, su propia vida, para encontrarlo (*Profundo*). Una sociedad cultural en la provincia festeja sus cincuenta años de existencia, sin saber por qué existen ni qué sentido tienen como representantes de la cultura. Descubren así que sus vidas nada tienen que ver con lo que representan (*Acto cultural*). Un comunista no logra resolver una relación, una situación amorosa con su prometida desde hace diez años (*El día que me quieras*). Un intelectual vacía

todos sus significados y se descubre incapaz, estupefacto ante lo que lo rodea (*El americano ilustrado*). Un pintor genéticamente psicótico convierte su locura en compañía (*Autorretrato de artista con barba y pumpá*).

No suelo definirme como un escritor de teatro, sino como un hombre de teatro. Allí he sido director y actor durante treinta años. Parte de los cuales fueron dedicados a El Nuevo Grupo, una entidad teatral que fundé junto con dos importantes dramaturgos latinoamericanos: Isaac Chocrón y Román Chalbaud. En la actualidad dirijo el Teatro Profesional de Venezuela, destinado a los trabajadores organizados.

Mis obras han sido representadas, casi siempre para mi sorpresa, en diversos países, *El día que me quieras* en muchos países de América Latina, en España, en Portugal, en Inglaterra y en Alemania. *Acto cultural* en Brasil, en Estados Unidos y a partir de noviembre de este año, en París, *Autorretrato de artista con barba y pumpá*, en Berlín y próximamente en Estocolmo. No sé muy bien qué es lo que ha sido representado de ellas, puesto que las escribí en términos absolutamente regionales. Nunca he creído en un teatro universal. El teatro me parece un arte fundamentalmente regional, dirigido a unos hombres en particular, escrito en un idioma determinado, pero sobre todo en una manera de hablar y gesticular determinada.

También he escrito cine y televisión de manera sistemática. La televisión en América Latina determina casi exclusivamente la comunicación en esta parte del mundo. No se trata solamente de una cuestión de cantidad. La televisión representa en estos pueblos una calidad de comunicación única.

Esto es lo que hago. No sé si lo que soy **I**

1 Carta enviada por José Ignacio Cabrujas a la Señora Olivia Gordones. Bonn, Embajada de Venezuela en Alemania, 1991. Extraída de: Cabrujas, J.I. (2009). *El Mundo según Cabrujas* (investigación y compilación de Yoyiana Ahumada). Caracas: Editorial Alfa.

EL teatro en Venezuela¹ (extracto)

Primera parte

J. I. Cabrujas: Probablemente sea el escenario el mejor sitio para contar una historia. Cuatro tablas y una pasión, dijo alguna vez el gran Lope de Vega. Queremos hablar con pasión de esas cuatro tablas en una ciudad de cuatrocientos años. (Sonido de voces, risas)

Con España llegó el teatro, pero como en España perseguían al teatro, se puede decir que con España llegaron los enemigos del teatro. Sobró el tiempo para hacer teatrillos, tablados cercanos a las plazas, sitios de feria y diversión. Entonces se continuó escuchando al gran Lope como si nada hubiera cambiado, porque el teatro era un invento español que no buscaba a América ni entendía a América. Las luchas municipales personificadas en los alcaldes ultrajados, las bravuconadas de Don Juan, y las disquisiciones teológicas entre la justicia y la culpa y el orgullo, y la caridad y la gula, continuaron siendo temas del día. Teatro era cosa de gran fiesta, con el permiso de Monseñor el día del Santo Patrono, el día de Corpus, el día de la Victoria, el día del Rey. Lo cotidiano era provisional y el escenario es un lugar difícil mientras resulte provisional.

Por otra parte, los indígenas realizaron ceremonias teatrales de extraño sentido. Maquillajes de onoto, gritos destemplados e invocaciones al sol, pero a esto se le llamó herejía, cosas de infieles, nada. A ratos se habló del teatro, cuando discutían el Capitán General y el Obispo. A partir de allí hay un espacio en los archivos; por eso resulta difícil hablar de un tablado donde la representación de algún Jerusalén o de algún nacimiento, de los teatrillos desmontables alrededor de la Plaza Mayor, del tablado permanente al oeste de la plaza, del tablado de El

Conde donde se representaron autos sacramentales. Después comenzó Prieto el Grande —era actor, hacía finales de 1700— y cuando representaba *Fuenteovejuna*, decía “Gobernador” en lugar de “Comendador”. Pero en *El burlador de Sevilla*, frente al fantasma de Don Gonzalo, Prieto lucía sus enormes facultades, emocionando a la modesta población.

Rafael Briceño: – ¡Válgame Dios, todo el cuerpo se ha bañado de un sudor, y dentro de las entrañas se me huela el corazón! Cuando me tomó la mano, de suerte me la apretó... que un infierno parecía. ¡Jamás sentí tal calor! Un aliento respiraba organizando la voz, tan frío que parecía infernal respiración. Pero todas son ideas que da la imaginación. El temor y temer muertos es más villano temor, que si un cuerpo noble, vivo, con potencias y razón, y con alma no se teme, ¿quién cuerpos muertos temió? ¡Mañana iré a la capilla donde convidado soy, porque se admire y espante Sevilla de mi valor!

J. I. Cabrujas: Y nada más. La guerra. Antes, el barón de Humboldt dejó constancia del asunto escénico en Caracas: las mujeres a la derecha y los hombres a la izquierda, como en los colegios mixtos; la plebe al descubierto recibiendo sol. Los espectadores comen hallacas mientras ven teatro, se toma aloja, una especie de cerveza. Humboldt comenta algo acerca del tono histriónico, la falsedad de los actores y el pésimo gusto del público. Pero, por lo demás, el ilustre viajero no comprende el problema. No podía exigirse a los habitantes de aquellos corralones otra cosa que levantar la imagen del teatro. Solitarios, penados de soledad, bohemios de calles tristes, músicos, artesanos, actores de la pequeña noticia. Gente que al fin y al cabo aceptaba lo ínfimo como norma de vida. Allí se quedaron porque no pretendieron otra cosa, pero fieles a su estatura.

¹ Cabrujas, J.I. (texto, narración y dirección) (1967). *El teatro en Venezuela* (grabación en disco). Colección Caracas 400 años. Disco n° 6. Caracas: Ediciones especiales del Círculo Musical. Transcripción de Acarantair Escalona.

Pero el teatro era también un producto del salón. En las casas de patio amplio se representaban los grandes dramas: *Hamlet*, *Atalíe*, *Fedra*. Representaciones privadas con un vestuario sorpresivo elaborado por las abuelas.

Se jugaba a la cultura los sábados por la noche.

(Sonido de campanas de iglesia. Toque de muertos)

Los comienzos del drama nacional son absolutamente profilácticos. Con motivo del homenaje a Balmis, introductor de la vacuna antivariólica en Venezuela, Andrés Bello escribe y estrena un juguete escénico llamado *Venezuela Consolada*. Oigamos el epílogo:

Bertha Moncayo: –Y yo, que el testimonio más brillante debo hacer de ternura al Soberano, ¿qué mejor alabanza puedo darle, qué monumento más precioso y grato levantará sus ojos, que su nombre con inefables letras estampados en los amantes pechos de mis hijos?... ¡Sí! ¡Yo te ofrezco, yo te juro, Carlos, que guardarán los pueblos tu memoria, mientras peces abrigue el mar salado, cuadrúpedos la tierra, aves el aire y el firmamento luminoso los astros! ¡Yo te ofrezco cubrir estos dominios de celosos y dóciles vasallos que funden su ventura y su alegría al prestar obediencia a tus mandatos! ¡Yo te ofrezco derramar sobre estos pueblos, que tus leyes respetan, prosternados, fecundidad, riqueza y lozanía, dorados frutos, nutritivos granos! Yo te juré también, que con perenne aclamación repetirán sus labios: ¡Viva el digno monarca que nos libra de las viruelas! ¡Viva el cuarto Carlos! Hombre, mujer, infante; todo mortal que pise estos confines cante a Carlos bienhechor. ¡Publique Venezuela que quien de nuestro clima lanzó la atroz viruela fue su paterno amor!

(Sonido de ráfagas de rifles)

J. I. Cabrujas: Los dramas serios, escritos por Heraclio Martín de la Guardia, por Eloy Escobar, por Aníbal Domínici, Félix Soublette, José María Manrique, Eduardo Blanco, Elías Calixto Pompa, Manuel Antonio Martín, etc., tendían a desarrollarse en París, o en Roma o en Venecia. Y si acaso utilizaban un decorado nacional, el ambiente era tan falso como la tela del escenario. Dramas de ocasión, podríamos llamarlos, representaciones sabatinas de mediana existencia. En el fondo es como hablar del mismo autor.

Y después... Después comienza la crisis. El general Páez, por ejemplo, representa *Otelo*. La noticia es sorprendente, pero, después de todo, nada tiene de particular ver al Presidente en un escenario; la situación tiene su lógica. Cuando se comenta este hecho surge siempre una especie de reserva: ¿Por qué? ¡Un hombre tan serio...! Y en este camino nos privamos de un análisis. El general Páez representó el papel de *Otelo* en la ciudad de Valencia, haciendo el general Soublette la difícil caracterización de Yago, simplemente porque el teatro carecía de sentido. No se trata de un delirio, no se trata de una particularidad especial; se trata de un irrespeto cónsono con el sentido de la escena que para ese entonces poseíamos.

La representación tiene lugar, como se ha dicho, en la ciudad de Valencia. Se realiza a beneficio de algo, y esta escena, particularmente, levanta un singular “¡Bravo!” mientras desciende una modesta sábana que hace las veces de telón.

Rafael Briceño: – ¿Qué? ¿Qué es eso? ¿Crees que habría siempre una vida de celos, cambiando siempre de sospechas a cada fase de la luna?... ¡No! Una vez que se duda, el estado del alma queda fijo irrevocablemente. Cámbiame por un macho cabrío el día en que entreguen a mi alma sospechas vanas y en el aire, semejantes a las que sugieren tu insinuación. No me convertiré en celoso porque se me diga que mi mujer es bella,

que come con gracia, gusta de la compañía, es desenvuelta de frases, canta, toca y baila con primor. Donde hay virtud, estas cualidades son más virtuosas. Ni la insignificancia de mis propios méritos me hará concebir el menor temor o duda sobre su fidelidad, pues ella tenía ojos y me eligió. No, Yago. Será menester que vea antes de dudar; cuando dude, de adquirir una prueba; y adquirida que sea, no hay sino lo siguiente: dar en el acto un adiós al amor y a los celos.

(Suenan los vals "Las brumas del mar")

J. I. Cabrujas: Don Adolfo Briceño Picón escribe diversas obras históricas que al ser publicadas en 1903 reciben el título de Teatro Andino: "El tirano Aguirre", "Ambrosio de Alfinger", que lleva como subtítulo "Los alemanes en la conquista de Venezuela", "Sacrificios por la Patria" y "El amor filial" componen el volumen. Hemos seleccionado este monólogo correspondiente a "El amor filial". Se queja en él don José, un hombre pobre enfrentado a vicisitudes regionales:

Rafael Briceño: – Estamos frescos. Mi mujer tan juiciosa, mi buena Juana, se ha vuelto loca. Estoy confundido. ¿De dónde ha salido mi esposa con tales ideas? Ella siempre tan sumisa, acatando mi voluntad, que era la suya... *(Suspira)* Ay... La paz de esta familia se ha trastornado. ¿Quién ha podido infundirle semejantes ideas tan contrarias a su manera de pensar? Reflexionemos. Ayer estuvieron aquí algunas visitas de señoras, sí. Una ellas fue doña Gertrudis de Solozo. Mujer extranjera de esta tierra que tiene ocho hijas, y pasadas la mayor parte. De un carácter muy complaciente, así como su marido; que no faltan en todas las fiestas y reuniones con sus hijas, y que escurren hasta el último valse de los bailes. Y dicen que cuando un baile no amanece no estuvo bueno. Su pobre marido, que es un Juan de Lanas, da risa verlo a las cuatro de la madrugada muerto de sueño como un pavo echado en los

sofás. Porque cuando ha propuesto a su mujer o a sus hijas el separarse, le han dicho con imperio: "¡Alto allá, que ahora no más empezamos a gozar!" Y sin embargo esas niñas, que no son feas, se van quedando para tías. Pues como no, ninguno es tan tonto que se case con bailarinas de profesión.

La otra visita fue doña Ramona del Collazo, otra insulsa, que tiene siete hijas no muy bonitas, pero en fin, regulares. A ésta le ha dado por lo mismo, y además no sale de la iglesia rezando rosarios y haciendo promesas a los santos para que se les casen sus hijas, y éstas... ¡pobrecitas!, valiéndose de las pobres mendigantes a quienes socorren, exigiéndoles que se cuelguen de los santos, y de San Antonio especialmente, para que les dé el marido. Miren que sistema. Esto de día, y de noche los bailes a escurrir. De día beatas y de noche ¡jum!

La otra fue... Ay, pues no recuerdo... ¡Ah, sí! Doña Chiquinquirá Otalora. Ésta sí que bien baila. Notando que hay pocos matrimonios y muchas niñas solteras, y siendo madre de tres hijas muy jovencitas aún, y teniendo muchas riquezas, ha resuelto echar el mundo a volar. ¡Ah! ¡Qué trajes, qué adornos! ¡Qué prendas las que carga! ¡Qué lujo tan estupendo! Esto, señores, a mi pobre entender, solo sirve para desarrollar en las demás la envidia, el odio, y a exponerse a la calumnia. ¿Quién se atreverá a proponerles matrimonio para sostenerles semejante tren? Pues algún tonto, no me queda duda. Esas tres madres locas han pervertido a mi pobre Juana. ¿Y ahora qué hago? ¿Cómo hacerla volver a sus buenas ideas?

(Suenan música cañonera)

J. I. Cabrujas: Entramos ahora dentro del sainete. Allí estaba en Briceño Picón. Por ejemplo, esa referencia al baile que no es baile si termina antes de la madrugada, o esa otra a San Antonio casamentero. Allí está; ése es el sainete. Definido en el diccionario

como pieza dramática jocosa y popular. Pero claro está, esta definición del diccionario no es acertada, porque *El burgués gentil hombre*, por ejemplo, es una pieza dramática de carácter jocoso y popular. No. Diríamos mejor: “una pieza dramática, jocosa, popular y agresivamente parroquial”. El sainete nace de la necesidad exterior de vestir, comer, tener dinero, justificar el arte en la relación compra-venta. ¿Cómo puede el teatro modificar la realidad? De ninguna manera sería. La realidad es independiente del hecho escénico que la capta, pero sentirse un fragmento de la vida social, andar por la calle y decir: “esa gente es mi relación y yo los invito, y ellos pagan por lo que yo hago”, ser un servicio público de risa o de emociones justifica al escenario. El sainete lo consiguió, a su manera, claro está, pero lo consiguió. Jocoso, popular y agresivamente parroquial. Lo pagó la parroquia que se vio reflejada; lo pagó el hombre que de pronto tuvo la necesidad de emplear un sábado por la noche en verse a sí mismo, verse epidérmico, verse ligero, verse simplemente. No fue un arte según el criterio desinteresado y comercial en segunda instancia del concepto. Fue comercial en primera instancia, y no disimuló la intención. Se dirigió a consumidores. El sainete es un producto, tiene su etiqueta, su marca de fábrica, su mercado.

(Suenan música cañonera: “Flora”)

J. I. Cabrujas: Podemos precisar determinadas fechas. Escojo, por ejemplo, 1879 como punto de desarrollo del sainete. En ese año Manuel María Fernández escribe: “El que despabila, pierde”. Es el inicio.

(Sigue sonando música cañonera)

J. I. Cabrujas: Hablemos ahora de los actores. Funciona en Caracas la denominada Cátedra de Canto y Declamación. “Declamación” es el nombre que recibe el arte del actor. Pasan

las compañías españolas que hacen obras de Antonio García Gutiérrez y se ríen de la pomposa Cátedra de Canto y Declamación. ¡Qué estupidez, academias, qué tontería! ¡Chíspsa, talento como el torero! ¿Quién ha visto una cátedra de toreo? La cátedra se lleva por dentro. El que es, es, y el que no es, no es. ¡A dónde vamos a parar! ¿Quiere usted actuar? ¿Cómo, ha estudiado usted? ¿Y qué ha estudiado, teatro? ¡Por Dios, si el teatro no se estudia! ¡El teatro se lleva en la sangre! Gracia, mucha gracia. Derroche gracia, improvise. Sea astuto, sea zorro, sea viejo, sea mañoso. Nunca se termina de aprender este oficio. Resabioso como el gran actor Don Pepe Ortal, a quien no le descifraba usted la obra sino cuando se levantaba el telón, porque ensayaba el papel como si se tratase de un secreto de alta política. Esos sí eran actores.

Las frases hechas de esta profesión de frases hechas, donde la palabra mediocridad quiere a veces confundirse con la palabra experiencia, llovían sobre aquellos primitivos estudiantes obligados a recitar poemas tontos, enmarcados en normas, algo parecido a esto:

Rafael Briceño: –“Oriental”, de José Zorrilla. *(Suenan música de pianola)* Corriendo van por la vega / a las puertas de Granada, / hasta cuarenta gomeles / y el capitán que los manda. / Al llegar a la ciudad, / parando su yegua blanca, / le dijo éste a una mujer / que entre sus brazos lloraba: / Enjugue el llanto, cristiana... / Enjugue el llanto, cristiana... / Enjugue el llanto, cristiana, / no te atormentes así, / que tengo yo, mi sultana, / un nuevo Edén para ti. / Tengo un palacio en Granada, / tengo una fuente dorada / con más de cien surtidores, / y en la vega del Genil / tengo parda fortaleza, / que será reina entre mil / cuando encierre tu belleza.
Chas, gracias.

(Suenan música cañonera)

J. I. Cabrujas: Pero cada año, el día 24 de diciembre, había una cena en el escenario del Teatro Nacional, por ejemplo. Y allí se reunían los estudiantes de declamación y se dedicaban al extraño juego de recitar un 'absurdo'. Una pieza improvisada en el momento, donde se hablaba de caballos verdes y de patas de camas voladoras. Era un desahogo. Cuando ingresaron al teatro fueron sometidos a un proceso de burla. Se comenzaba por lo que esa antigua generación de actores llamaba: 'lo denigrante', y por supuesto conseguían dar una idea de esto al decir: "la mesa está servida" o "el chocolate está listo".

Mientras tanto, el público acudía a la taquilla. Y para aquel entonces, comenzó a preocupar la diferencia entre teatro y espectador, o dicho en forma más general, entre teatro y pueblo. La misma definición del escenario exige de lo popular como intención, y si agregamos la existencia del empresario detrás de la taquilla tendríamos claro el cuadro. La gente de teatro comenzó a distinguir entre escritores serios y espectadores como los que acudían a ver el juguete escénico "Jugar con dos cartas".

(*Suena música cañonera*)

El actor y la crítica. El pentagrama, El laurel, El entreacto, Sonrisas y flores, La serpentina, El teatrino, El binóculo, Flores y sonrisas, Carcajadas y flores, nombres de semanarios teatrales de la época sainetesca. Hagamos ahora un entreacto crítico. Reseñemos distintas actuaciones en el Teatro Municipal, Teatro Nacional, Teatro Calcaño y Teatro Caracas.

El actor y la crítica (*Anuncia*).

El actor:

Rafael Briceño: – ¡Oh, veleidosa! ¡Oh, ingrata! ¿Cómo pudiste comprometerme?

La crítica:

J. I. Cabrujas: – Don Rafael Villasmil nos lució un tanto exagerado en la representación.

El actor:

Rafael Briceño: – ¡Vámonos, hijo, aquí no nos quieren!

La crítica:

J. I. Cabrujas: – Queríamos sugerirle al actor Fernando Álvarez que en los mutis utilice una voz más convincente.

El actor:

Rafael Briceño: – Carato de acupe. ¡Ay, vieja, cuántos años!

La crítica:

J. I. Cabrujas: – Estas reminiscencias folklóricas deben ser actuadas con más sinceridad. Ángel Insáiz se entretiene mirando a sus amigos en los palcos.

El actor:

Rafael Briceño: – Ser o no ser. He allí el dilema.

La crítica:

J. I. Cabrujas: – ¡Qué obra tan maravillosa! ¡El estreno de *Hamlet* nos deja pasmados!

(*Suena música de pianola*).

J. I. Cabrujas: – Tampoco puedo dejar de referirme al teatro sainetesco del interior, fenómenos extraños en Valencia y Maracaibo, ciudades de afición. El teatro de Puerto Cabello recibe cuadros de ópera y en Valencia y en Maracaibo existen actores para representar obras francesas del señor León Bouden (?), por ejemplo: *Los dos sargentos franceses* o *Las dos huérfanas francesas*, o *Amor astuto*, *Puñalada en el alma*, *La malhecha* (?), *Risotada sangrienta*. Todo esto es el teatro zuliano de fin y principio de siglo. Curiosa constancia, el viejo ejemplo de Rafael Prieto había encontrado aquí una extraña aplicación; por ejemplo en *Los dos sargentos franceses*:

Rafael Briceño: – ¡Oh, noche fascinante! ¡Oh, árboles de espectrán (??) ¡Oh, tierra soleada! ¡Oh, amigo! ¡Oh, plazoleta de mis dulces días infantiles! ¡Oh, recuerdos amontonados como las páginas amarillentas del álbum familiar! ¡Oh, aquellas manos rugosas que acariciaron mis carrillos! ¡Oh, madre!...

Ahora que te traigo a mi memoria cual visión juvenil que me hizo partir y olvidar el hermoso color de la arena lacustre. ¡Oh, sueños nunca realizados! ¡Oh, aroma inconfundible de las fritangas preparadas por manos rústicas! ¡Oh, luna solitaria, mulita de agua ardiente para cultivar despechos! ¡Aquí estoy, he llegado!

J. I. Cabrujas: Parroquial, sí. El teatro popular es en Venezuela un producto de la parroquia. Preocupó siempre la diferencia entre teatro y espectador. Y lógicamente se distinguió entre la llamada gran literatura y la necesidad de vivir con los ingresos de la taquilla. Asociarse a la fama literaria podía resultar fatal. De allí que se establecieron las siguientes conclusiones: Primero, los poetas no pueden escribir teatro; segundo, el escenario es una cosa, y la cultura es otra cosa. ¿Qué pide el espectador? Su presencia en el escenario: sus muebles, sus trajes, sus calles, su casa y por supuesto, su comida.

Román Chalbaud: –Misia Nicasia, ¿me trajo por ahí el quesito' e mano?

Rafael Briceño: – Sopa andina pa'l que se enfría.

Román Chalbaud: – ¡Ay, dígame aquellos papeloncitos de Ño Leandro!

Rafael Briceño: – Caracha, misia, ¿y por qué no embotella usted ese carato?

Román Chalbaud: –Regreso de la Ciudad Luz, doctor Mendizábal, y sigo insistiendo que una buena empanada de caraota no tiene comparación.

Rafael Briceño: – ¡Ay, papá! Como si en tu vida no hubieras visto una catalina...

Román Chalbaud: – La comida española es buena, pero comparada con una refrita criolla...

Rafael Briceño: – ¡Jaleíta, jaleíta, jaleíta! ¿Quién quiere jaleíta?

Román Chalbaud: –Jaleíta, ¡jum!, seré yo gobierno.

Román Chalbaud: – ¡Nicasio, pásame pa`ca ese cortao!



Portada de programa de la colección Carlos Salas. Tomado de: Cabrujas, J. I. (texto, narración y dirección). *El teatro en Venezuela* (grabación en disco). Colección Caracas 400 años. Disco n° 6. Caracas: Ediciones especiales del Círculo Musical. 1967.

Rafael Briceño: –Ese señor Bismark, ¿cómo que no come completo?

Román Chalbaud: – ¡Caray, misia, esto es lo que se llama un mondongo por cuotas!

Rafael Briceño: –El Presidente me da una beca para ir a Alemania y estudiar la técnica de los motores de compresión.

Román Chalbaud: –Felicitaciones. (Aplausos).

Rafael Briceño: – Sí, pero yo no voy.

Román Chalbaud: – ¿Por qué?

Rafael Briceño: – Porque, ¿qué me hago yo sin mi carne frita? Porque musió lo que come es salchicha.

(Suena un pasodoble criollo)

J. I. Cabrujas: Era una corriente de teatro popular determinado por la explotación de la costumbre, el producto de los sainetes españoles. Recordar es algo amable y al fin y al cabo todo hombre folklórico tiene su problema y deja su lección. Ésta es la historia de un teatro y de unas fronteras. La cuestión central era identificar al sitio como apenas era y necesitaba encontrarse inmediatamente. Y si el escenario refleja los pueblos, puede decirse que aquel escenario reflejaba a aquel pueblo. Lo demás es cosa de siglos.

Segunda parte

Rafael Briceño: – ¡Ayayay!... ¡A que me rasco voy, caray, y con agua'e'coco! ¡Caray! Está amaneciendo. Yo me tomo un cafecito. ¡Caray! ¡Estoy de a pulla! ¡Ayayay! ¡Pedazo de bicha! Caray, malhaya un cigarro. (Bocina de carro) ¡Jupa! ¡Mucha vista, mucha vista, ¡chauffer! ¡Caray! ¡Si no me aparto me pisa ese trueno! ¡Palo de trueno, carrizo! ¡Ayayay, Caracas, la ciudad de los paisajes y la ciudad de puentes. Bella como las flores campesinas. Adiós, negra, ¿pa' dónde vas tan sola?

- ¿A dónde voy a ir? Pa'l mercado.
- Ponme a fumar, mijita, y te canto una melopea.
- ¡Zapatea pa' otro lado que a mí no se me acerca ningún hombre, y menos un arrastrao como tú!
- Ah, bueno, pues, no te calientes. ¡Ayayay! Dame una locha y no te digo más nada.
- Tome, pero no siga bebiendo.
- ¡Gracias princesa! Mira, debido a tu generosidad voy a abrirme una cuenta en el banco.
- Adios, y que te nazcan plumas.
- ¡Ayayay! La dona inmóvil cuar piuma ar vento... ¡Oye, cafetero, dame de...
(se difumina el sonido)

J. I. Cabrujas: La actitud culinaria admite a veces una referencia a lo patriótico elaborada con el mismo sentido. El fervor por la historia, la referencia a los héroes y a la geografía local produce escenas de difícil interpretación. *Amor por amor* es un buen ejemplo. Leopoldo Ayala Michelena persigue, a veces con desesperación, el color ambiental y el optimismo ante el futuro del país. Quiere sentirse el habitante de un cine. Necesita un pasado y persigue una constancia:

Román Chalbaud: – Hola, don Lucas.

Rafael Briceño: – Allá adentro, robándoles un poco de café y mucho de ambiente de hogar que me es tan necesario...

Román Chalbaud: – ¿Tiene rato aquí? Yo estuve por su casa buscándole. Quería viera esto antes de enviarlo.

Rafael Briceño: – ¡Ya lo vi! y estoy entusiasmado. ¡Déjame abrazarte! (*Palmadas*)

Román Chalbaud: – Gracias, don Lucas.

Rafael Briceño: – Éxito seguro.

Román Chalbaud: – ¿Lo cree usted?

Rafael Briceño: – Lo aseguro.

Román Chalbaud: – Si la fe atrae el triunfo, y si fe es esta armonía entre la obra terminada y uno mismo, que produce alborozo, que parece mano que calma la fatiga del esfuerzo, ¡presiento que triunfaré!

Rafael Briceño: – Fe, tienes una: ¡la verdadera en ti mismo!

Román Chalbaud: – Acrisolada por Laura, don Lucas. La plenitud de virtudes de esa mujer ha sido inspiración de mi espíritu a colmarse en ideales hasta ella.

Rafael Briceño: – ¡Lo has conseguido!

Román Chalbaud: – Todavía me falta. Cuando me complete será un inmenso ritmo de alma el nuestro.

Rafael Briceño: – Si ya ese ritmo rebasa de ustedes hacia el ambiente de esta casa. Y en todas esas líneas serenas y audaces has reflejado tu voluntad de infatigable luchador.

Román Chalbaud: – Son fervor de admiración por los forjadores de la Patria; aunque en pequeño quiero parecérmeles; devolver en obra sus enseñanzas. Desde muy niño recibía las lecciones de nuestra historia en suspenso, como algo religioso. Aquellos hombres, sobre todo Bolívar, plasmado con poderosa voluntad y radiante de heroísmo en realidades épicas; sus ideales de adolescente. Esos ideales que casi todos tienen en la época del fuego y del entusiasmo, y que después cobardemente dejan tronchar por la vida, me han hecho sentir siempre la deuda de un canto, de una oración. De esto que hago hoy, don Lucas.

Rafael Briceño: – ¡Ay, muchacho! Veo que has tenido magnífico profesor espiritual de fortaleza.

Román Chalbaud: – Dos, don Lucas: Bolívar y el Ávila.

Rafael Briceño: – ¡Eso!

Román Chalbaud: – Meditando en época de su vida me he abismado contemplado la serena cumbre de ese monte.

Rafael Briceño: – ¡Y quién sabe si también él, caraqueño, mirar desde la cumbre de ese monte le hizo nacer la necesidad de hacer una cumbre de su vida!

J. I. Cabrujas: Después, Ayala Michelena hace memoria del asunto local y remata la escena con este parlamento de Don Lucas, sumamente interesante por lo que tiene de doloroso:

Rafael Briceño: – ¡Hija, por Dios! ¡Válgame la memoria 'e Ña Telésfora, la artista de (...¿?) y mondongos! ¡En el hotel, para darle gusto a los pindongos extra civilizados, la han dado por musiar todas las comidas. Las oyeras enfatuarse pidiendo sopas en francés, carnes a la inglesa... Y como yo no he aprendido lenguas porque no me ha dado la gana, pues me basta con la mía criollamente venezolana, resulta que no sé traducir los condimentos musiu... y me quedo sin saber lo que estoy comiendo.

(Suena música de pianola)

J. I. Cabrujas: El éxito es una consecuencia de lo popular. Esta afirmación puede aplicarse a cualquier historia de cualquier teatro, pero en Venezuela no puede hablarse de una diferenciación de espectador. Acá los cultos, los de drama serio; allá el gran público que quiere divertirse simplemente. El hombre habituado al teatro buscaba, como es lógico, una identificación en cualquier nivel. Prefería el sainete, porque el sainete tenía que ver con él, y así entendía el escenario como una prolongación de lo cotidiano, aún cuando se hablara de Bismark. Al fin y al cabo existían relaciones.

Rafael Briceño: – La cosa con Bismark se está poniendo bien fea.

Román Chalbaud: – ¿Y eso por qué, General?

Rafael Briceño: – Bueno, porque ese hombre no sabe na'e guerra. Yo dije una vez, y pongo de testigo al Mocho Barrios, que general con casco de hierro no es general. Y menos con esa pullita que se pone ese hombre en la cabeza. A mí no me parece serio, por más que tenga ese bigotote.

Román Chalbaud: – ¿Así es la cosa, Mariscal?

Rafael Briceño: – ¡Así es la cosa! ¡Y hágame el favor de no elevarme, porque según creo nunca he hecho campaña con usted! ¡Prosiguiendo! ¿Cuándo vio usted a Crespo con esa pazguatá, jum? ¿Cuándo se puso pullita el catire Salazar. Como base y principio, general que es general no se retrata. Pero toda la facha del tal Bismark la tiene la lengua enredá que habla. ¡Jeje! Si Crespo hablara esa cosa, otro gallo habría cantado en Verdún.

Román Chalbaud: – ¿Cómo es eso, General?

Rafael Briceño: – Mi amigo, el general criollo no será de academia, pero le sobra de aquello que en ciertos hombres machos se multiplica por cuatro. ¿Usted cree que yo cojo por el norte del mentado río Loira? ¡Qué va! Porque como dijo Napoleón, "está bien ser macho, pero con

tatora". Yo, para mí, que ahí intervino la masonería, porque si no, ¿de qué otra manera se puede explicar?

Román Chalbaud: – Si usted lo dice...

Rafael Briceño: – ¡Cómo que si yo lo digo! Mire, mi amigo, esa toma de Verdún es, aquí entre nos, igualita a la batalla del Mato Rabipelado. Sólo que el Mocho estaba más lejos, pero ahí está. Yo que me le acerco, y el hombre ¡que se me espabila! Bueno, te estoy hablando de una tropa recién formada.

Román Chalbaud: – ¡Claro, claro!

Rafael Briceño: – Lo que pasa es que Dios sabe lo que hace. Jum. Póngame usted al venezolano en Alemania, para que vea a esos musiús atarantados. Dígame a este servidor con un cañonzote Crú (¿?).

Román Chalbaud: – Ja, dígame eso, pues...

Rafael Briceño: – Me vería usted de un solo trancazo en París, montado en la llamada torre infiel...

Román Chalbaud: – Eiffel, Coronel, Eiffel.

Rafael Briceño: – Bueno, eso traduce, y ¡no me degrade ni me enmiende la plana porque sino le disparo un verazo! Óigame mejor esta estrategia. ¿Usted conoce Verdún?

Román Chalbaud: – No, General, no.

Rafael Briceño: – Bueno, yo tampoco. Pero eso no viene al caso. Yo estuve echándole el ojo al mapa de mi sobrino para darme cuenta de la tipografía del asunto.

Román Chalbaud: – ¿Y cómo encontró esa tipografía, General?

Rafael Briceño: – Oiga, no se dice tipografía, ¡se dice topografía! Aprenda mejor a hablar.

Román Chalbaud: – ¡Ta bien. ¿Cómo encontró la topografía?

Rafael Briceño: – Bueno. ¿Usted conoce al Bau (¿)?

Román Chalbaud: – Tengo allá un primo...

Rafael Briceño: – Bue... Igualita al Bau, pero sin el cerro de más acáíta. Y ahí está la cosa. Usted entra por la derecha callaíta, callaíta, y se recuesta al río. ¡Al que hable se

afusila! Más allá está la tropa de ese cabeza'e'ñame, al que mientan Mariscal Puchi, y por la izquierda se va a encontrar con otro colorado inglés. Y como buen inglés, vendedor por cuota. ¿Pa' donde va usted?

Román Chalbaud: – A meteme debajo'e la cama, porque eso debe ser una plomazón muy fea.

Rafael Briceño: – ¡Civil!

(Suenan música de pianola)

(...)

J. I. Cabrujas: Esto ha pretendido ser una visión superficial de lo que no quiere ser superficial. El producto de una angustia, una emoción, una identificación. Manifestamos una vez más que cualquier estudio, cualquier necesidad, cualquier posición frente al escenario debe partir de una verdad. Verdad en el teatro no es justicia. Verdad en el teatro no es tesis. Verdad en el teatro es sinceridad. Nuestro pasado de pájaro, de maulas, de platillos típicos, abordó lo sincero. Pero uno en uno los actores, los directores y fundamentalmente los autores hemos esquivado este riguroso planteamiento, y ahora comenzamos a sentir temor... ahora cuando los asientos comienzan a llenarse. ¿Qué vamos a ofrecer?

(Pasos que se alejan) ■

Entrevista



Una amistad, una pasión y una despedida: Entrevista a Román Chalbaud sobre José Ignacio Cabrujas

Carlota Martínez

Tras dejar el carro de contrabando en el estacionamiento de un supermercado cercano, con la intención de ser puntuales, nos dirigimos a paso de garzón soldado al edificio donde vive Román. Ubicada a media cuadra de la conocida Plaza La Estrella de San Bernardino, la edificación ya treintona, nos recibe acogedoramente. El vigilante desde la casilla pide nuestros datos con amabilidad y luego nos invita a esperar hasta que alguien venga por nosotros. Sentados en los bancos de piedra ubicados en la planta baja disfrutábamos del verde refrescante de un hermoso jardín que se nos brindaba generosamente en una mañana suavemente soleada, cuando aparece una señora bonachona y entrada en años que nos conduce hasta el apartamento.

Camino a la biblioteca donde Román nos espera para la conversación que sostendremos en torno a José Ignacio Cabrujas, la mirada recorre brevemente la abigarrada geografía con que el maestro ha ido construyendo un universo propio e idéntico a sí mismo, en el que se mueve con destreza como se desplazaría un niño sabio y ciego. Libros, fotografías, objetos significativos, y cientos de películas de todas las épocas y rincones del mundo nos pican la curiosidad. Un poco más allá, desde un patiecito aledaño, nos observan silenciosamente un par de perros que son los ángeles guardianes del lugar.

Con el ánimo de ir entrando en materia le reitero a Román —lo que ya le había adelantado telefónicamente— que la revista *Theatron* será re-editada por la Universidad Nacional Experimental de las Artes y que los números 20 y 21 serán dedicados a José Ignacio Cabrujas, con quien él tuvo una larga y fructífera amistad. Al iniciara nuestra conversación formulo una pregunta obligada:

CM. ¿Román, cuándo conociste a José Ignacio?

RCh. En un festival de teatro. El Teatro Universitario presentó en el Teatro Nacional una obra de José Ignacio. Él actuaba como Juan Francisco de León. Era un joven dramaturgo y en ese momento estaba muy influenciado por Bertolt Brecht, evidentemente. A mí me gustó muchísimo la obra, y cuando terminó fui a los camerinos a conocerlo, y allí inmediatamente, empezó nuestra amistad.

CM. ¿Estamos hablando de qué época? ¿Qué estaba sucediendo en ese momento?

RCh. Comenzaba la década del 60, y todos los que pensábamos de manera liberal (que éramos de izquierda) fuimos separados de nuestros trabajos. Por mucho tiempo yo había desempeñado una labor en varios canales de televisión...

CM. ¿O sea que ¿ya tú venías trabajando en la televisión?

RCh. Desde el año 53, cuando empezaba la televisión, porque yo había hecho primero cine ya en el año 51.

CM. ¿Y José Ignacio?...

RCh. No, todavía no. Recuerdo que yo llegaba a las puertas de Radio Caracas y me decían: “¿Viene a poner una bomba?” (*risas*). No había manera de trabajar. Lo primero que fundamos fue el TAC, el Teatro Arte de Caracas en los altos del Cine Radio City. Eso lo hicimos con las uñas. Si a mí me llamaban para hacer una obra de teatro yo metía a José Ignacio como actor, a Herman Lejter y a Eduardo Mancera a quienes no nos daban trabajo...

CM. La gente del T.U...

RCh. Yo dirigí *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, en la sala Juana Sujo que estaba ubicada en el Teatro Los Caobos y llamé a José Ignacio que cuando empezó era malísimo actor, era Frankenstein... (risas) caminaba así, tieso por el escenario (risas). Esa foto somos José Ignacio y yo —nos señala una foto de dos payasos que custodian el lugar desde la pared posterior al escritorio.

CM. ¡No me digas! ¡Qué maravilla! ¿Y eso? —indago.

RCh. ¿Qué por qué estamos vestidos de payasos? porque pidieron para un comercial de televisión que necesitaban dos payasos, y nosotros necesitábamos plata. Fuimos y nos ofrecimos y nos dieron el trabajo. Cuando el director de la cuña del comercial llegó y vio que éramos José Ignacio y yo le dio una vergüenza enorme porque eran dos payasos que se tenían que pegar bofetadas...

CM. Claro, como todo número de payasos... pero

RCh. Recuerdo que era una señora que estaba sentada en su casa en un gran plano general y en el televisor se veían los payasos, el televisor se veía chiquitico y los payasos más pequeños todavía. No teníamos primeros planos, pero tuvimos que caer nos a golpes, y darnos las típicas bofetadas de los payasos. Eso fue a finales de los años sesenta. Pero lo cómico fue que después en la cuña, cuando estábamos todavía vestidos de esta manera llegó José Antonio Gutiérrez (Telaraña), que lo habían nombrado Jefe de Producción en Radio Caracas Televisión, quien vino a decirnos que ya ellos estaban convencidos de que uno no iba a poner una bomba (risas) y que iban a abrir las puertas para que nosotros entráramos a trabajar allá,

a terminar *La Tirana*. José Ignacio y yo escribiendo junto con Jarnés. Ya el canal estaba cansado de Jarnés y Muñoz Rico que eran los que habían estado escribiendo *La Tirana* durante año y medio. Bueno, terminamos la novela y yo la dirigía. Nos contrataron, eso fue lo que se llamó durante el gobierno de Rafael Caldera el período de la pacificación. Pero tú no te imaginas, en los pasillos de Radio Caracas cuando la gente nos veía nos decían: “¡Y ustedes van a trabajar aquí! ¡Los comunistas!”

CM. Si, había un anticomunismo muy fuerte durante todos esos años. A esa década se le llamó la década violenta.

RCh. Bueno el mismo odio que hay ahorita contra la gente de izquierda se suscitó en aquel momento. Lo veían a uno con terror. En toda esa etapa de los años sesenta fue pues cuando se generó nuestra gran amistad, la cual con el tiempo fue creciendo enormemente.

En el año 63 Abigail Rojas, que era un director de fotografía quien tenía equipos para hacer comerciales, documentales y cuñas, un día nos dijo: si ustedes escriben un libreto yo pongo todos mis equipos y 30.000 bolívares (que era algo de plata en aquella época) para hacer una película. Y así escribimos *Cuentos para mayores* que se realizó también durante ese año. Nosotros no cobrábamos ni un centavo, pero igual, el asunto era hacer la película porque uno ama lo que hace. Como en esos años José Ignacio y yo no teníamos trabajo, pensando que iba a salir otra gente que nos iba a dar dinero para hacer una película, escribimos seis guiones de cine, y uno de ellos *Días de poder* lo acabo de filmar. Tenía cincuenta años de escrito. Lo habíamos escrito en 1961 y yo lo conseguí cincuenta años después, y dije: “pero esto merece la pena filmarse”. Lo mandé a la *Villa del*

Cine y fue el primero que aprobaron. Porque el guión es realmente bueno, tanto que después de cincuenta años tiene vigencia. Pero, nosotros escribimos cinco guiones más que por ahí los tengo. También escribimos una adaptación de *Las memorias de Mamá Blanca*, de Teresa de La Parra, para cine, que yo la tengo; una adaptación de *Chuo Gil* que se la leímos a Uslar Pietri y otro guión para cine sobre una novela original de José Ignacio que se llamaba *Musiú*, y que él nunca terminó de escribir.

CM. José Ignacio no era propiamente un escritor de novelas, no parece ser que se interesara por ese género literario...

RCh. Exacto, y así entramos en la televisión, en el mundo de la televisión. Bueno, y yo me hago una pregunta: ¿De qué va a vivir uno? Uno tiene que vivir... y uno sabe que está haciendo concesiones porque, desgraciadamente, en la televisión, y usted lo sabe muy bien, uno no puede hacer lo que uno quiere y lo que uno opina que se debe hacer pues lo rechazan los señores que están detrás de los escritorios que son lo que mandan...

CM. ¿José Ignacio, era un poco más joven que tú?

RCh. Ocho años.

CM. Ocho años más joven que tú y ¿cómo percibía él, que era también un hombre de izquierda en aquel momento, el tener que trabajar en la televisión?

RCh. ...Bueno, José Ignacio escribía. Yo en cambio nunca acepté escribir. Bueno, al principio yo escribí una telenovela cuando los programas los hacían las publicidades, y no los canales como ahora. Por ejemplo, Colgate Palmolive me contrató y yo escribí una novela que la dirigía Juana Sujo. Entonces eran corticas, duraban un cuarto de hora a la una de la tarde (*risas*)... Cuando empezó todo aquel boom de la novela larga a mí, por supuesto me dijeron que escribiera, pero yo nunca acepté escribir porque yo sabía que eso, durante todo el tiempo era una cosa terrible. Bueno, yo ponchaba todas aquellas novelas y a veces, le quitaba el audio a lo que estaba ponchando porque me parecía espantoso. Y a veces protestaba pero, era inútil. Sin embargo, había que trabajar y te pagaban por hacer aquello.

CM. ¿Y José Ignacio? Háblame un poco de su experiencia.

RCh. Luchamos desde adentro para mejorar la televisión... Eso sí hicimos. Aprovechamos la llegada del presidente Herrera Campins que habló de la televisión cultural... ¿Me entiendes?... para lograr por fin en Radio Caracas imponer que se hiciera una televisión cultural. Pero, esa lucha no la hicimos solamente José Ignacio y yo, la hizo Doris Wells junto con nosotros, la hizo Salvador Garmendia, Fausto Verdial, la hizo Ibsen Martínez que estaba empezando...

CM. ¿Ibsen Martínez?

RCh. Ibsen era un dialoguista de José Ignacio cuando comenzó. Nosotros luchamos y entonces, se empezaron a comprar todas las novelas de Rómulo Gallegos. A mí

me mandaron a casa de Guillermo Meneses que era muy amigo mío, y se le compraron *La balandra Isabel* y *Campeones*. Y de esa forma hicimos aquella televisión cultural que fue una etapa maravillosa ¿verdad?... Un día nos llamó, a José Ignacio y a mí, Luis Guillermo González quien era la mano derecha de Pérez Belisario y nos dijo: “¡Ya ustedes no van a seguir haciendo eso, porque ustedes son muy intelectuales, hemos contratado —y abrió una puerta— ¡a Arquímedes Rivero!” Venía de Venevisión con todas las novelas de Delia Fiallo que se habían hecho en blanco y negro, y se le habían pagado millones para hacerlas en colores. Pero, entonces nosotros éramos intelectuales, así dicho con un... Con un desprecio... Hoy en día, ellos dicen que hacían programas maravillosos, pero programas maravillosos porque nosotros insistimos en hacerlos.

CM. ¿Ya había comenzado José Ignacio a escribir la telenovela cultural?

RCh. ...No, porque es que antes de la telenovela cultural tuvo que escribir *La Tirana* y otras cosas que no eran telenovela cultural. ¿En qué año llegó Herrera Campins?

CM. En el 83 fue el Viernes Negro...

RCh. Exacto.

CM. Él llega en el año mil novecientos ochenta y uno...

RCh. Por eso... entonces fueron muchos años de escribir cosas que no eran realmente culturales. Pero José Ignacio, la pluma de José Ignacio era mucho mejor que las cosas que generalmente se hacían. Él sí trató de mejorar el género. Trató de mejorarlo y lo logró...

CM. Te refieres a una mejora o renovación del género. ¿En qué sentido?

RCh. ...Bueno, *La señora de Cárdenas* que se hizo justamente en esa misma época, cuando salió *Doña Bárbara*, y yo hice *Boves el Urogallo*... Estaban mejor escritas. Estas novelas no eran excesivamente melodramáticas, no eran cursis...

CM. Dices que no eran cursis...

RCh. ...No eran disparatadas, no las escribías para subir cerro, como decían ellos (los directivos del canal): “¡No, pero eso no sube cerro!”, ¿me entiendes?, lo decían con desprecio. Por supuesto pensando que esa gente no puede pensar y no puede apreciar una cosa que pueda estar bien escrita... La prueba está en que cuando empezamos a hacer las películas, en la televisión les daban un *rating* enorme: *La quemada de Judas*... *El Pez que fuma*... *Sagrado* y *Obsceno* tenían un *rating* asombroso, que le ganaba a Radio Rochela que era lo que más *rating* tenía. Pero no nos dejaban a nosotros tomar las riendas para mejorar la televisión. Porque hay un ‘Dios’ que no sé en qué país está, que impide que la gente mejore: “¡No, a la gente le gusta la porquería, y hay que tirarle porquería, pues que se agachen y se revuelquen en el fango!”

Román ha mandado a traer para todos café y agua. Entre comentarios al margen hacemos una breve pausa en nuestra conversación. Una vez más me detengo a mirar la fotografía donde Román está con José Ignacio vestidos de payasos. Le sugiero que la saquemos en la revista, y está de acuerdo. Es realmente de antología.

Para continuar le pregunto a Román sobre El Nuevo Grupo. Allí tuve la fortuna de disfrutar de obras como *El día que*

me quieras, *Acto Cultural*, y *El americano ilustrado* de José Ignacio. También una obra de Román, *Los Ángeles Terribles* y una de Isaac Chocrón, *La Revolución*. En la primera José Ignacio fungía de director y en la segunda de actor.

RCh. Toda esa etapa de los sesenta, bueno, para mí fue el nacimiento de esa maravillosa amistad. Después yo llevé a José Ignacio a El Nuevo Grupo...

CM. ¿Ya existía El Nuevo Grupo? ¿En que año exactamente se funda este grupo?

RCh. El Nuevo Grupo se fundó en el 67 y cuando yo lo llevé, a alguna gente de El Nuevo Grupo no le gustaba porque decían: "¡Esa gente de izquierda!", tú sabes...

CM. ¿Ya tú tenías contacto con la gente de El Nuevo Grupo?

RCh. Bueno imagínate, yo había estudiado con Isaac Chocrón en la primaria, en la Experimental Venezuela... Pero Isaac se fue a Londres y después a Estados Unidos y cuando él vuelve ya nosotros éramos conocidísimos, José Ignacio y yo. Y él aquí (Chocrón) en Venezuela había escrito la novela *Pasajes*, había escrito también una obra de teatro, *Mónica y el florentino* que la dirigió Romeo Costea. Pero, nadie lo conocía como Isaac Chocrón. Él empieza su carrera aquí realmente es con *Asia y el lejano Oriente*. Para ese momento todavía no estaba José Ignacio. Cuando estrenamos *Asia y el lejano Oriente* se ganó una platica "y ¿qué hacemos con esa platica?" "Fundemos un grupo". Yo fui el que le puse el nombre, yo dije "El

...yo diría que primero fue un gran amigo que era lo más importante y después, un gran ciudadano, en el sentido de que a él le importaba mucho el país y la gente. Eso lo movía, una gran preocupación por el país, por su país.

Nuevo Grupo". En ese entonces, todos montábamos en El Ateneo porque era lo único que había. Pero nosotros decidimos buscar un lugar como sede y estaba el teatro que en esa época se llamaba Teatro de Cámara, que las Contreras habían construido allá en esa cosa que ellas tenían en comodato y nos habían alquilado carísimo, ocho mil bolívares de aquella época. ¿Tú sabes lo que eran ocho mil bolívares?, más los avisos de prensa, más la escenografía y lo que nosotros recibíamos del INCIBA era una cifra que no era mucho... bueno no era tampoco que no nos alcanzaba para todo eso. Y sin embargo, estuvimos ahí veinte años y después alquilamos la casa de enfrente de oficina y en el garaje hicimos la Sala Juana Sujo donde se estrenó *Acto Cultural* de José Ignacio.

CM. ¿Entonces posteriormente, tú invitas a José Ignacio a entrar a El Nuevo Grupo?

RCh. Entró, y bueno, éramos los tres dramaturgos que estrenábamos nuestras obras ahí. Pero llamábamos a otros dramaturgos y directores que estrenaban sus obras en la sala también. Hicimos concursos, que ganaron muchos dramaturgos nuevos, y todo eso.

CM. A ustedes se les denominó La Santísima Trinidad...

RCh. Ese fue Lorenzo Batallán...

CM. ¿Lorenzo Batallán...?

RCh. Él inventó eso en *El Nacional*...

CM. La Santísima Trinidad estuvo unida por cosas esenciales, pero también debió haber habido unas diferencias entre ustedes, no diferencias en términos de conflicto. Me refiero a las características particulares que identificaban a cada uno de ustedes ¿Qué identificaba a José Ignacio? ¿Qué los unía esencialmente y qué los diferenciaba?

RCh. Yo pienso que lo interesante de José Ignacio en El Nuevo Grupo era que escribía unas maravillosas obras que se estrenaban ahí. Él no participaba mucho en el asunto ése de las reuniones de directivas o en discusiones sobre todas esas cosas burocráticas. Yo tampoco participaba mucho, porque acuérdate que yo también trabajaba en televisión que era una cosa muy absorbente. Yo me desaparecía y buscaba las horas para poder ensayar... Los aspectos burocráticos muy necesarios los llevaban un poco Isaac y Miriam Dembo. Ellos eran quienes llevaban y buscaban compañías, que si la Leche Silsa pagaba la escenografía, por ejemplo. También estaba después Esther Bustamante, que era la hermana de Isaac. Pero José Ignacio era el escritor fundamentalmente.

(...)

Bueno y además era un gran amigo. Íbamos juntos al cine. Y un día él me dijo: "Yo quiero aprender a escribir guiones de cine", y entonces yo le dije: "Es muy fácil, tú pones a la izquierda todo lo que se ve y a la derecha todo lo que se dice. Eso es todo, ¿qué más te puedo enseñar? (risas). Porque lo demás ya tú lo tienes adentro". Y, bueno es verdad. Hay unas crónicas donde José Ignacio habló de que yo y que le había enseñado a escribir guiones, y yo no le enseñé a escribir guiones. Eso es inherente a la persona que escribe. Porque esa cosa de que a la izquierda y a la derecha es mentira.

Hoy en día hay guiones que no lo ponen a la izquierda sino que son todos como guiones literarios y después el director hace el guión técnico. Pero lo interesante de José Ignacio es que en las adaptaciones que trabajó conmigo de *La Quema de Judas*, *El Pez que fuma* y *Sagrado y Obsceno* era maravilloso. Cuando fuimos a adaptar *La Quema de Judas*, donde él hacía el papel del periodista, ya habíamos hecho doscientas representaciones, cien en el Ateneo y las demás en el interior del país. Nos sentamos; José Ignacio fumaba un cigarro aquí, otro cigarro allá, otro en el cenicero; se desaparecían los fósforos; yo ponía cuatro cajas de fósforos, porque yo fumaba también, y al rato no estaban y era que él se las metía en los bolsillos (risas), o un yesquero, tú sabes. Finalmente, José Ignacio me dijo: "Cuéntame *La Quema de Judas*". Claro, fue muy inteligente porque él lo que me quería decir era que teníamos que escribir un guión sobre *La Quema de Judas* que no era la obra de teatro.

CM. Eso es importante...

RCh. Súper importante. Y entonces me dijo: "Aquí está la obra de teatro, vamos a botarla en el pipote". Y se preguntaba: "¿Por qué escribimos? ¿De qué se trata? Ah, se trata de esto y de aquello. Y los personajes son éstos. Ahora vamos a escribir un guión de cine sobre eso". Y cuando tú ves *La Quema de Judas* y ves *Sagrado y Obsceno* y *El Pez que fuma* no tienen los diálogos de la obras de teatro. Está todo re-escrito, bueno, tienen algunos diálogos originales, pero en general está todo re-escrito para cine. Las referencias, digamos, son las mismas, los mismos personajes, la misma historia, pero son películas. Es otra cosa, ahí puedes ver la diferencia. Esa es una 'clase de cine' sobre la adaptación de una obra teatral a la pantalla.

CM. José Ignacio también fue actor, ¿no?

RCh. Sí, yo fui testigo de cómo se hizo actor: Briceño estaba ensayando *Los Ángeles Terribles* y lo metieron preso, por cosas políticas...

CM. ¿Así se inicia José Ignacio como actor?

RCh. Bueno, no. El se inicia como actor en El Teatro Universitario. Después yo lo empiezo a llamar para papeles pequeños dentro las cosas que me llamaban a mí para dirigir. Y también llamaba a Herman Lejter, a Mancera, a Luis Salazar, a Hilda Vera, a todos los que estaban sin trabajo. Pero, yo no veía que él tuviera un gran talento como actor y la sorpresa fue cuando meten a Briceño preso y había que montar *Los Ángeles Terribles*. Había que estrenar porque ya estaba anunciado y todo. Faltaban tres semanas para el estreno. Había que estrenar a como diera lugar. Y no sabíamos si Rafael Briceño salía o se quedaba allá un año preso, acuérdate cómo eran las cosas... en los años sesenta. Entonces yo dije: "José Ignacio, tienes que hacer el papel, tienes que hacer el papel", y él: "¿Yo? Sí, vamos, vamos a ensayar". Aquello fue con América Alonso, Luis Abreu y Eduardo Serrano. Aquello fue sensacional. José Ignacio se convirtió en actor en *Los Ángeles Terribles* y se ganó el premio al mejor actor. Porque esa composición que él hizo de Zacarías, y después en *La Revolución* de Isaac Chocrón que yo también dirigí, fueron trabajos excelentes.

(...)

Yo fui testigo también de la última vez que trabajó José Ignacio Cabrujas como actor. Llevamos *La Revolución* a Nueva York; la presentamos en *La Casa de las Américas* en Madrid con mucho éxito y fuimos a Barcelona a un teatro que no me acuerdo exactamente cómo se llamaba, un teatro como El Municipal. Acuérdate que José Ignacio fumaba muchísimo, de eso murió...

Y entonces, en el segundo acto de *La Revolución* con el teatro lleno, en Barcelona de España, José Ignacio se quedó afónico en la mitad de la obra. Tuvimos que bajar el telón, y regresarle el dinero al público. Y fue la última vez que José Ignacio trabajó como actor por culpa del maldito cigarro. Porque a José Ignacio, nosotros le decíamos: "No sigas fumando" y él decía que había dejado el cigarrillo, pero venía aquí a almorzar y, de pronto, en pleno almuerzo se paraba y se iba para el baño. Y a mí un día se me ocurrió seguirlo y vi salir humo, o sea. Entonces yo le dije: "¿A quién estás engañando tú? ¿Por qué nos

dices que no fumas y te paras de la desesperación?" Y de eso murió ¡una cosa terrible! ¿Tú sabes lo que es haber perdido ese actor?

CM. ¿Y se sentía José Ignacio bien haciendo cine, le gustaba...?

RCh. Le gustaba muchísimo. Y trabajó como actor en *Sagrado y Obsceno* y en *La Quema de Judas*, también hacía un petejota, uno de la policía.

CM. Por lo que se puede apreciar toda la primera etapa de José Ignacio fue mucho el teatro, la dramaturgia, la

actuación ¿no? Después él transita por el medio televisivo, y hace cine. Era versátil como creador. Y hacia el final se da a conocer como un excelente cronista. Es este hombre reflexionando sobre el país a través de la crónica periodística ¿Qué era José Ignacio realmente para ti? ¿Cuál es ese espíritu que lo mueve? ¿Qué sientes tú, que esencialmente movió a José Ignacio durante su vida? ¿Qué lo conduce, incluso a ese periodismo, a esa crónica por la que lo recuerdan actualmente una gran cantidad de venezolanos quienes incluso ni han leído sus obras?

RCh. Primero, era un gran amigo y además un hombre de un talento enorme. Yo lo vi crecer, porque yo lo vi nacer, vi a ese muchacho universitario que escribía teatro, y cómo fue ascendiendo, ascendiendo y convirtiéndose al final en lo que llegó a ser. De tal manera, que yo diría que primero fue un gran amigo que era lo más importante y después, un gran ciudadano, en el sentido de que a él le importaba mucho el país y la gente. Eso lo movía, una gran preocupación por el país, por su país.

CM. Y ya para cerrar esta conversación Román, yo creo que los venezolanos estamos atravesando un tránsito histórico que obliga al venezolano a mirarse, y a mirar el país. Más allá de la polarización, es difícil que el venezolano se pueda sustraer a esta necesidad de mirarse, de mirar el país y se murió José Ignacio, y nos dejó huérfanos y hambrientos de su columna periodística, de su mirada y su pensamiento en *El país según Cabrujas*. Entonces te pregunto ¿en qué forma crees tú que hace falta este hombre de la cultura y el pensamiento que fue Cabrujas?

RCh. Bueno, yo creo que primero, hacen falta sus obras. Ya en la madurez hubiese escrito sus mejores obras, evidentemente. Y después, a mucha gente le hace falta leer las crónicas de los domingos y lo que él escribía. Porque era un poco el pulso de lo que estaba viviendo el país, bien en contra o bien a favor, como tú dices. Entonces hace mucha falta eso. José Ignacio nos pertenece a todos, a la derecha, a la izquierda y al centro. Su inteligencia no le hubiera permitido mentir **T**

Galería Fotográfica





José Ignacio Cabrujas (Cesario) y Freddy Marco Chacín (Don Tobías). *Noche de Reyes* de William Shakespeare. Director: Nicolás Curiel. *Teatro Universitario UCV*, 1959. Tomado de: Cabrera, E. Nicolás Curiel. *Tiempos de teatro*. Fedeteatros, Caracas, Venezuela. 1993.



América Alonso, Eduardo Serrano, José Ignacio Cabrujas y Luis Abreu. *Los ángeles terribles* de Román Chalbaud. Director: Román Chalbaud. Teatro Universitario UCV, 1967. Tomado de: Gracia, M. *El teatro venezolano visto por Miguel Gracia. 1966 - 2001*. CELCIT, Caracas, Venezuela. 2004.



Destacan: José Ignacio Cabrujas (en primer plano) y Enrique Porte (detrás, a la izquierda). *La ópera de los 3 centavos* de Bertolt Brecht. Director: Hermán Lejter. Teatro Universitario UCV. 1970. Tomado de: Gracia, M. *El teatro venezolano visto por Miguel Gracia. 1966 - 2001*. CELCIT, Caracas, Venezuela. 2004.



De pie:
José Antonio Gutiérrez,
José Ignacio Cabrujas y
María Cristina Losada
Sentados:
César Díaz,
María García y
Rafael Briceño
En el suelo:
María Eugenia Domínguez
Tío Vanya de Antón Chéjov
Dirección:
José Antonio Gutiérrez
El Nuevo Grupo,
1970
Fotografía:
Samuel Dembo



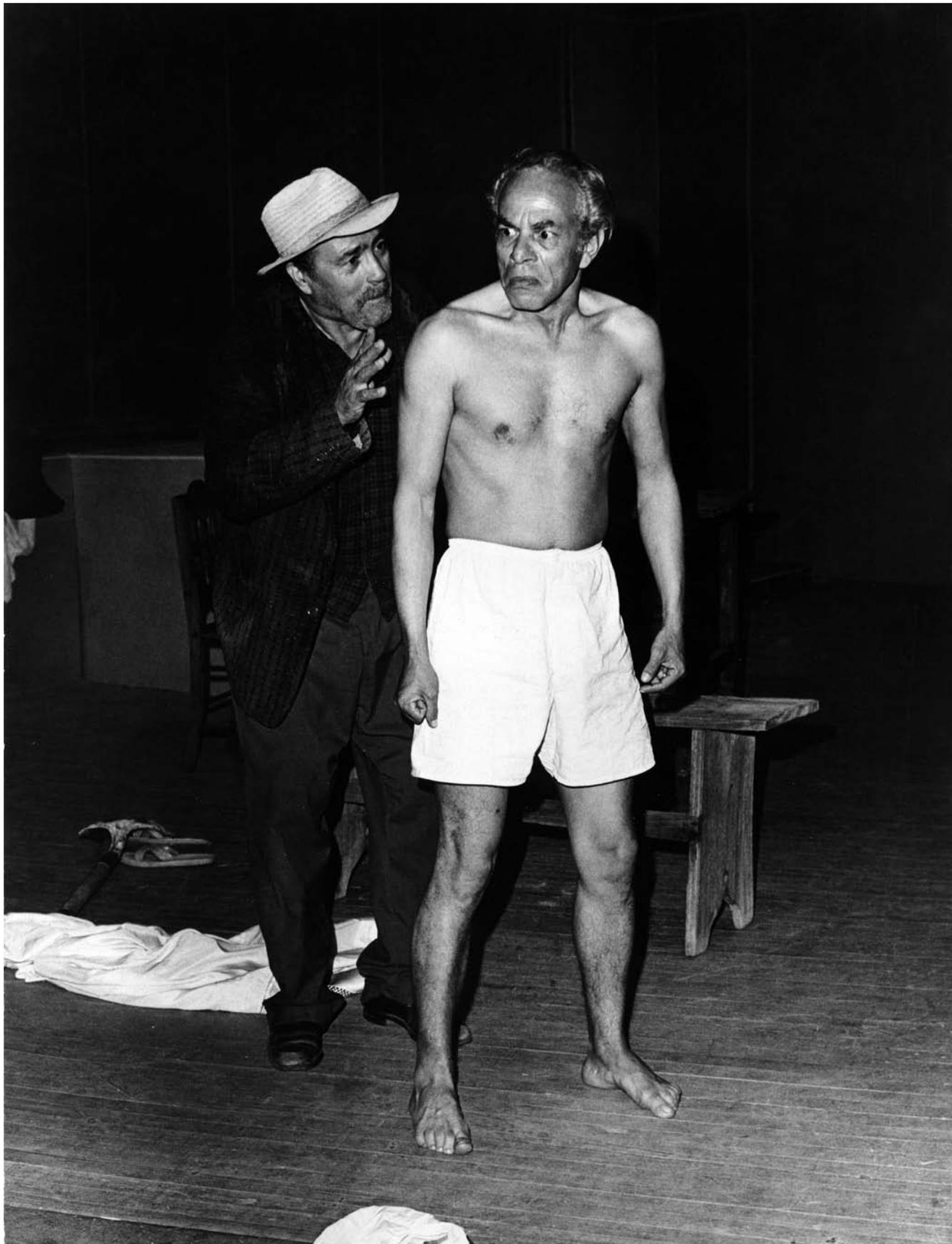
De pie:
José Antonio Gutiérrez
Sentados:
María García y
José Ignacio Cabrujas
Tío Vanya de Antón Chéjov
Dirección:
José Antonio Gutiérrez
El Nuevo Grupo
1970
Fotografía:
Samuel Dembo



José Ignacio Cabrujas
y María Eugenia Domínguez
Tío Vanya de Antón Chéjov
Dirección:
José Antonio Gutiérrez
El Nuevo Grupo
1970
Fotografía:
Samuel Dembo



Rafael Briceño
y José Ignacio Cabrujas
La Revolución
de Isaac Chocrón
El Nuevo Grupo
1971
Fotografía:
Samuel Dembo



En primer plano:
Arturo Calderón
Profundo
de José Ignacio Cabrujas
El Nuevo Grupo
1971
Fotografía:
Samuel Dembo



Sentados:
Gustavo Rodríguez
y María Teresa Haiek
De pie:
José Ignacio Cabrujas
La máxima felicidad
de Isaac Chocrón
El Nuevo Grupo
1974
Fotografía:
Samuel Dembo



Rafael Briceño
y María Cristina Losada
Acto Cultural
de José Ignacio Cabrujas
El Nuevo Grupo
1976
Fotografía:
Samuel Dembo



De izquierda a derecha: Tania Sarabia, Perla Vonasek y María Cristina Losada. *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1976. Fotografía: Samuel Dembo



De izquierda a derecha: Perla Vonasek, Rafael Briceño, María Cristina Losada, Fausto Verdial y Tania Sarabia. Acto Cultural de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1976. Fotografía: Samuel Dembo



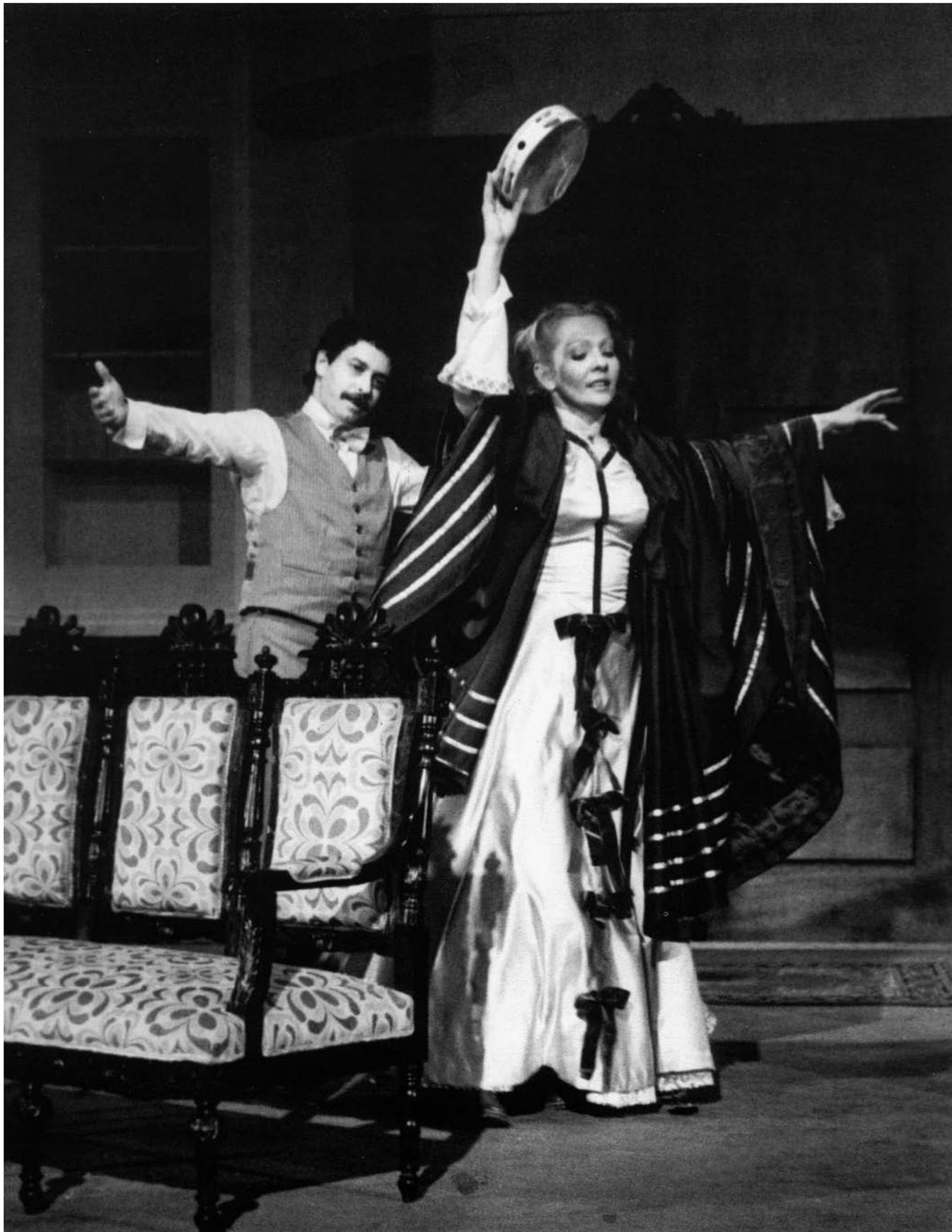
Gloria Mirós y Fausto Verdial. *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1976. Fotografía: Samuel Dembo



Tania Sarabia, Freddy Galavis y Amalia Pérez Díaz. *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1976. Fotografía: Samuel Dembo



Jean Carlos Simancas (de pie al centro) y Luis Rivas (a la derecha). Sentada: Amalia Pérez Díaz. *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1976. Fotografía: Samuel Dembo



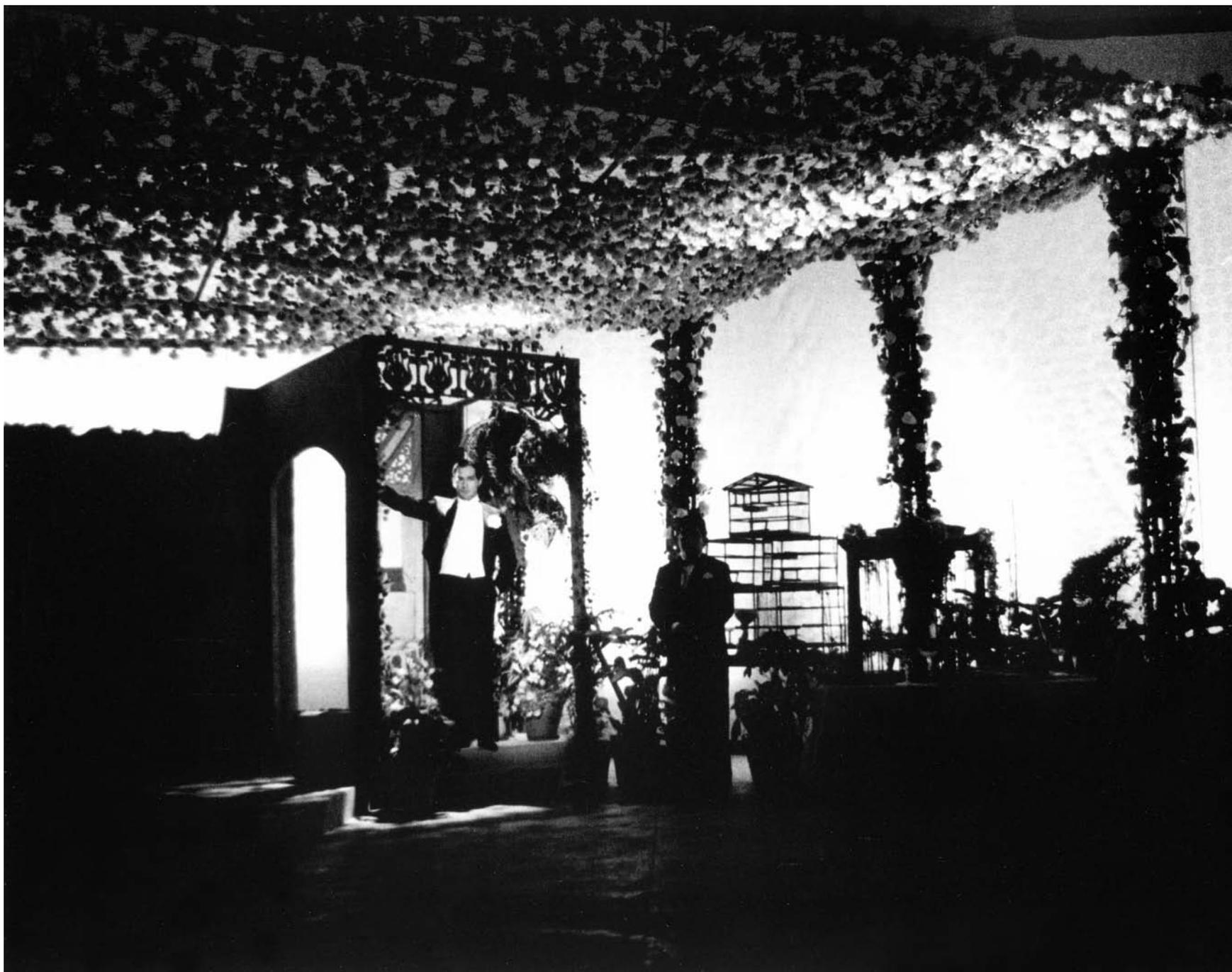
José Ignacio Cabrujas
y Doris Wells.
Casa de muñecas
de Henrik Ibsen
El Nuevo Grupo
1979
Fotografía:
Samuel Dembo



José Ignacio Cabrujas
y Doris Wells.
Casa de muñecas
de Henrik Ibsen
El Nuevo Grupo
1979
Fotografía:
Samuel Dembo



José Ignacio Cabrujas
y Doris Wells.
Casa de muñecas
de Henrik Ibsen
El Nuevo Grupo
1979
Fotografía:
Samuel Dembo



Jean Carlos Simancas y Luis Rivas. *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas. Director: José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1979. Tomado de: Gracia, M. *El teatro venezolano visto por Miguel Gracia*. 1966 - 2001. CELCIT, Caracas, Venezuela. 2004.



Homero Montes
y Marlenis Torcatis
Profundo
de José Ignacio Cabrujas.
Director: Enrique León
Sociedad Dramática de Aficionados
de Maracaibo
1982
Tomado de: Gracia, M. *El teatro
venezolano visto por Miguel Gracia.*
1966 - 2001. CELCIT, Caracas,
Venezuela. 2004.



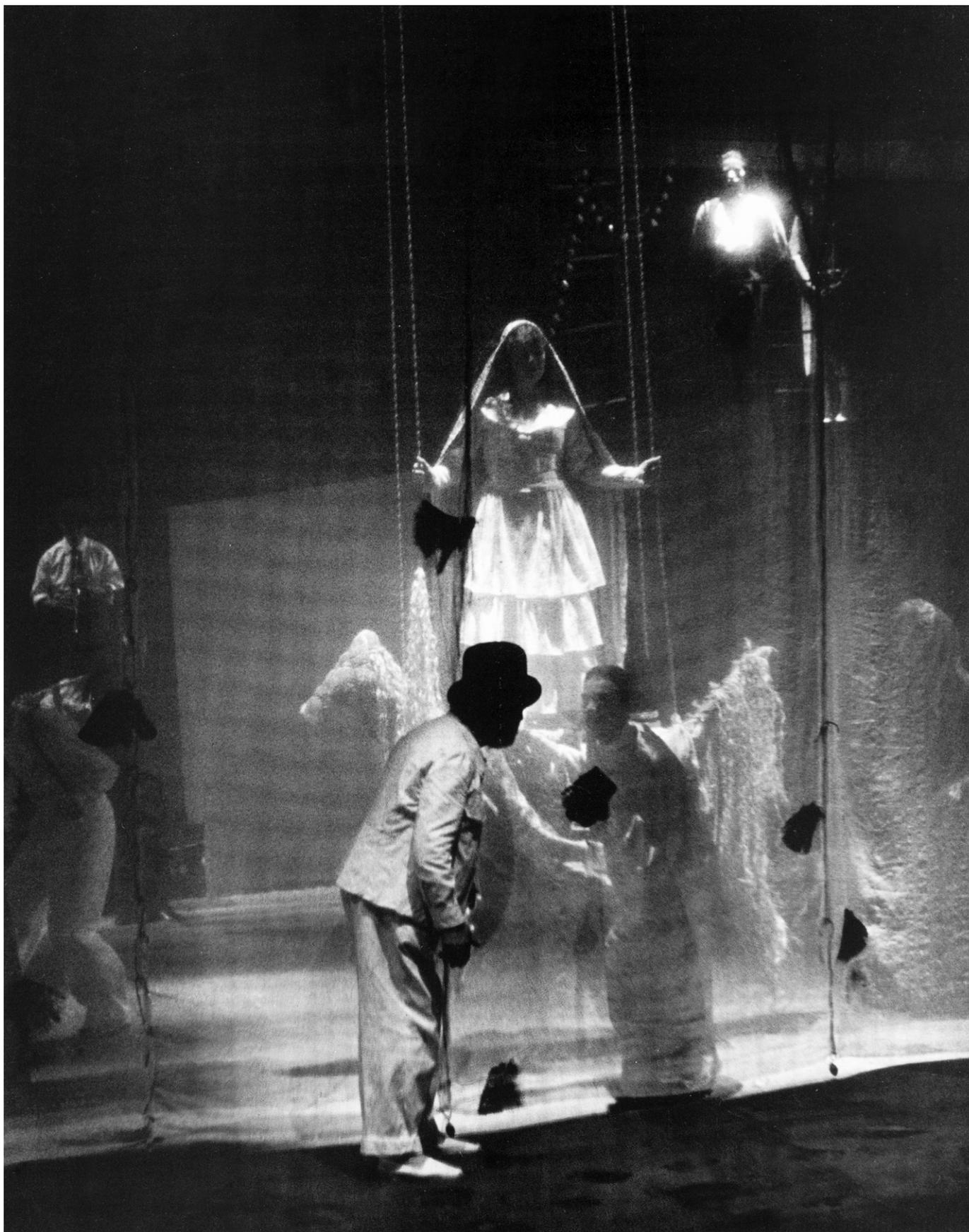
Armando Zambrano, Yolanda Ahumada, Javier Paredes, Ricardo Salazar, Julie Restifo y Francis Rueda. *Acto cultural* de José Ignacio Cabrujas. Director: Ugo Ulive. *Compañía Nacional de Teatro*, 1986. Tomado de: Gracia, M. *El teatro venezolano visto por Miguel Gracia. 1966 - 2001*. CELCIT, Caracas, Venezuela. 2004.



Fausto Verdial y Héctor Myerston. *El americano ilustrado* de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1986. Fotografía: Samuel Dembo



Fausto Verdial y Freddy Galavis. *El americano ilustrado* de José Ignacio Cabrujas. *El Nuevo Grupo*. 1986. Fotografía: Samuel Dembo



Fernando Gómez,
Aura Marina Larrazábal,
Luis Fernández, Guillermo Suárez
y Manola García Maldonado
*Autorretrato de artista
con barba y pumpá*
de José Ignacio Cabrujas.
Director: José Simón Escalona
Grupo Theja
1990
Tomado de: Gracia, M. *El teatro
venezolano visto por Miguel Gracia.*
1966 - 2001. CELCIT, Caracas,
Venezuela. 2004.

UNEARTE por dentro





Un año de nuestro arribo a Plaza Morelos

Un balance de la presencia en Plaza Morelos no permite ofrecer esta pequeña reflexión donde ofrecemos logros en la captación de nuevas audiencias y beneficios a nuestra ciudadanía.

Llegando a los 100.000 espectadores en nuestros espacios nos percatamos de los logros obtenidos y de la responsabilidad que tenemos ante las artes en nuestro país. La programación de las salas en el CECA de Plaza Morelos han permitido generar un espacio catalizador y de confrontación de las artes.

Desde que iniciamos este camino se han atendido en casi un 100% las solicitudes artísticas, institucionales y comunitarias que han llegado a la Universidad. La programación ha estado sustentada en las Compañías Nacionales de Teatro, Danza y Música; en las muestras de las cátedras en las áreas de música, danza, teatro y plástica generadas en la UNEARTE; en agrupaciones independientes, y en distintas escuelas de artes del país, todo ello sumado a los múltiples proyectos institucionales que permanentemente visitan nuestros espacios.

Ha sido un reto y aún continúa siéndolo. Estamos en permanente revisión

y la idea es capacitarnos para cada vez mejorar nuestra vocación de servicio ante nuestra sociedad.

En este artículo ofrecemos una breve reflexión de algunos de los eventos programados durante el año **T**

Miguel Issa
Vicerrector del Poder Popular

Compromiso perpetuo

En 1959 José Ledezma descubrió el arte del movimiento al presenciar en el Teatro Nacional una representación de *Medea*, de Grishka Holguín. En ese momento, el joven químico industrial nacido en Maracay decidió seguir con convicción los postulados de la danza contemporánea que desde ese entonces orientaron su vida.

La conmemoración del 50 aniversario de vida artística de Ledezma tuvo lugar la semana pasada en la Sala Anna Julia Rojas de UNEARTE, con la presentación de una muestra coreográfica que reunió algunas de sus obras de los años setenta y ochenta, así como una exposición documental sobre su vida y obra artística, todo bajo la significativa denominación de *Movimiento Perpetuo*.

Intérprete destacado en los desconcertantes inicios de la danza moderna en



Venezuela, coreógrafo reconocido y esencialmente maestro de varias generaciones de bailarines, Ledezma ha transitado durante medio siglo por los laberintos de la danza experimental con personalidad y perseverancia.

Los proyectos institucionales de la Escuela Venezolana de Danza Contemporánea, Fundación de Danza Contemporánea, Danzas Venezuela, Sonia Sanoja Danza Contemporánea, Teatro de la Danza Contemporánea, Ballet Nacional de Venezuela Ballet del Inciba, Compañía Nacional de Danza, Taller Experimental de Danza de la UCV, Ballet Arte y Taller de Danza Contemporánea, hoy conocido como Taller de Danza de Caracas, hicieron sólida su labor de bailarín, creador y docente.

El Taller de Danza de Caracas es por todas las razones su más grande obra. Fue un invaluable tiempo dedicado sin desvíos a un ideal superior. Está claro que el movimiento exhaustivamente tratado es lo único fundamental en la danza de Ledezma. Como autor de formas corporales no le interesa el 'arte por el arte', pero tampoco al servicio de algo que no sea el arte.

Con frecuencia se discute sobre la pertinencia de la danza contemporánea como lenguaje estético. Para Ledezma



se trata de una manifestación sin límites y solo hay que conocerla y vivenciarla para poder expresarla a plenitud. La danza es la secuencia de movimientos armonizados que comunican y proyectan algo y la sabiduría en la utilización de sus elementos es lo que determina su vigencia o agotamiento como vocabulario.

Movimiento Perpetuo incluyó la reposición coreográfica a cargo de Rafael González, discípulo de Ledezma, de cinco de sus más significativas obras, representativas de distintos períodos y aproximaciones al hecho coreográfico: *Al final de la tarde* (Rachmaninov, 1977), *Amarillo, azul y rojo* (Alfredo del Mónaco, 1981), *Vértigo erótico* (Tangerine Dream, 1982), *Incidente dramático* (Henry Purcell, 1984) y *Acertijo* (Alberto Roberts, 1988). Un dispositivo audiovisual concebido por el video artista Reinaldo Guédez a partir de viejos registros filmicos y fotográficos, intervino con efectividad el desprovisto espacio escénico.

La referida exposición documental ofreció una visión integral a través de fotos pertenecientes a Miro Anton, Bárbara Brändli, Nelson Garrido, Miguel Gracia y Víctor Levinson, así como de materiales de prensa, programas de mano, catálogos y videos, sobre la presencia de Ledezma durante 50 años en la danza venezolana, además

de algunos indicios de sus tempranas y desconocidas incursiones en las artes plásticas y el teatro.

El trayecto de José Ledezma por la danza cuenta ya medio siglo. Las consecuencias de este compromiso son palpables y trascendente ■

Carlos Paolillo

La ruta de los precursores

La llegada de la modernidad a la danza venezolana a principios de los años cincuenta del siglo pasado, supuso un cambio radical en la consideración del arte del movimiento en el país, hasta ese momento orientado por incipientes formas clásicas y gestos tradicionales populares escenificados.

Las primeras evidencias en Venezuela de un lenguaje corporal alternativo, en sintonía con las tendencias mundiales, trajeron estupor en las escasas audiencias de la danza e incluso en los propios bailarines, apartados de estos influjos transformadores.

Unas décadas atrás, Caracas había presenciado con ojos reservados a Tórtola Valencia, la bailarina española de danza libre que interpretaba bajo el signo revolucionario de Isadora Duncan y Ruth

St. Denis. También al Ballet de Kurt Jooss con su obra *La mesa verde*, creada en medio de las dos guerras mundiales, portadora de un agudo alegato contra la violencia.

Ambos hechos representan antecedentes lejanos de la danza contemporánea nacional, movimiento que estaría llamado a trascender su propio ámbito y convertirse en referencia dentro del contexto latinoamericano. Las informaciones iniciales traídas por Grishka Holguín sorprendieron a muchos y fueron rechazadas por otros tantos. Significaron, sin embargo, las bases de una actividad que alcanzó sus mayores niveles de desarrollo y diversificación durante los años 80 y 90.

Las remotas clases de biomecánica que Holguín impartió a un curioso grupo de estudiantes de teatro, se convertirían en el punto de partida de una verdadera gesta de convicción y persistencia que, finalmente, superaría sus estadios de incompreensión, hasta llegar a un notable desempeño profesional especializado y formar parte del establecimiento de las artes escénicas nacionales.

El impulso de Grishka trajo consecuencias. De su mano emergieron otras voces. La de Sonia Sanoja, reveladora y hermética a un tiempo, que pregonaba



con lucidez la gravedad de su cuerpo y la levedad de su espíritu. Su expresión adquirió connotaciones de gesto primigenio y contemporáneo, convirtiéndose en iconografía de una danza latinoamericana en búsqueda de identidad.

También la de Graciela Henríquez, quien daría un vuelco impensado en su carrera de bailarina clásica para comprometerse, definitivamente, con una consideración del cuerpo que exalta los valores de lo espontáneo y lo cotidiano, lejos de convenciones formales y muy cerca de la experiencia humana.

José Ledezma, Juan Monzón y Rodolfo Varela, representan una generación de bailarines que retaron los prejuicios e hicieron prevalecer sus intereses por un cuerpo orgánico y vigoroso, lejos de afectaciones y teatralidades y en conexión con los postulados del abstraccionismo en la creación.

Finalmente, Marisol Ferrari trajo del sur las certezas y las exigencias de una danza reivindicativa de lo social latinoamericano desde una perspectiva universalizada.

Estas voces fundamentales coincidieron en una misma escena, la de la Sala Anna Julia Rojas de UNEARTE, en el programa *Visionarios. Precursores de*

la Danza Contemporánea en Venezuela, que indagó y recreó siete obras maestras pertenecientes a estos autores. Singular encuentro de creadores que acrecentó su propia historia ■

Carlos Paolillo

Visiones patrimoniales

La danza contemporánea resulta compleja de llevar a la dimensión de patrimonio. Surge de necesidades expresivas canalizadas a través de tendencias estéticas específicas correspondientes a un momento concreto. La experimentación y el riesgo buscan influir y transformar, no procuran la inmortalidad y la trascendencia.

Mirar una obra de danza contemporánea con ojos revisionistas supone no desvincularla de su ámbito originario de creación. Solo así se obtendrá una aproximación justa a sus motivaciones y alcances. Ese ejercicio permite, además, una valoración histórica de sus aportes y sus influjos.

El reciente programa *Visionarios. Precursores de la danza contemporánea en Venezuela* (Sala Anna Julia Rojas de UNEARTE), centró su interés investigativo en siete creadores surgidos entre finales de los años cuarenta y principios de los setenta, un tiempo revelador para

la danza escénica nacional que conoció de posibilidades impensadas de indagación coreográfica.

Cada obra escenificada dentro de este programa tuvo su impulso y su razón de ser particular en el momento de ser concebida. Reunidas todas en un mismo espacio, sin mayores énfasis cronológicos, retratan un tiempo de descubrimiento, desarrollo y diversificación para la danza nacional y su inserción dentro de las tendencias mundiales del arte del movimiento.

Giros negroides (1959), de Grishka Holguín, habla de comienzos y de una danza que privilegia ante todo el sentido expresivo del gesto. Su referencia anecdótica, así como la claridad y sencillez de su estructura, son características en las que se asienta el valor documental de esta obra.

Con *Cuerdas, simple medida. Coreogego* (1977), Sonia Sanoja logra un elevado instante de densidad conceptual y riqueza plástica. Profundo ritual escénico que integra corporalidad genuina con singular sentido poético y escultórico de la danza.

Contornos (1968), de Rodolfo Varela, refiere a ímpetu juvenil y búsqueda inicial dentro del movimiento abstracto. El sentido de esquema, previsto y preciso,



guía esta obra, liviana de espíritu y limpia en su dibujo coreográfico.

Solo el cuerpo dispuesto en el espacio y el tiempo interesa a José Ledezma para expresarse. *Trazos* (1985) es un ejemplo sólido de manejo con libertad y exhaustividad del elemento espacial en la escena y de una energía corporal, en este caso masculina, vital e irrefrenable.

Los planteamientos de Marisol Ferrari exaltan impulsos gregarios. *Yanomami* (1985) recrea las realidades de un colectivo, donde lo grupal orienta el discurso corporal lleno de referencias que no llegan a convertirse en vocabulario literal ni narrativo.

Moviéndome (1974), de Juan Monzón, contiene la esencialidad del unipersonal. Un bailarín en desbandada encuentra, finalmente, un espacio para el sosiego y el regocijo. Una misma frase es repetida en tres tiempos musicales distintos, con distintas intencionalidades y complejidades.

En el submundo de creencias populares latinoamericanas vinculadas al amor, con sus santos y sortilegios mestizos, penetra Graciela Henríquez en *Oraciones* (1980). Ceremonial de humor y perversión, que desarrolla a través del código teatral un lenguaje idóneo para su controvertido concepto.

Siete obras de igual número de autores cimeros en cuerpos y sensibilidades juveniles del todavía novedoso siglo XXI ■

Carlos Paolillo

UNEARTE rinde homenaje a Aquiles Nazoa en los 90 años de su nacimiento

Un merecido homenaje a Aquiles Nazoa tuvo lugar en la sede de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE, en la Plaza Morelos. La jornada se realizó en el marco de los programas de homenaje que hace la UNEARTE para exaltar la obra de los creadores de las artes y las letras venezolanas. En este caso el agasajado fue el gran poeta y humanista Aquiles Nazoa para celebrar, en la fecha del 14 de mayo, los 90 años de su nacimiento. El espíritu del evento lo expresó Humberto Orsini con las siguientes palabras:

A Aquiles por su permanencia en el tiempo, por haber amado tanto como amó Hans Cristian Andersen a Jenny Lind el ruiseñor de Suecia, por haber amado las cosas más sencillas, por haberle cantado a aquellos a quienes nunca nadie les cantó, por haber descubierto la grandiosidad de lo pequeño, por haberle cantado al perro callejero y a la astucia de la cucaracha, por haber creído en Charles Chaplin y en los poderes creadores del

pueblo, por habernos hecho reír y llorar, y por haber logrado sin quererlo que lo amáramos y lo recordáramos eternamente. Humberto Orsini.

Programa del evento: El jueves 20 de mayo a las 5 p.m. se inauguró en los Espacios Abiertos de la UNEARTE, una exposición con 25 fotografías de Aquiles acompañado de sus familiares, de amigos, de colegas y de tantas personas queridas. Las fotos para esta exposición fueron seleccionadas por Claudia Nazoa conjuntamente con Humberto Orsini, curador de la exposición. A la apertura asistieron Mario Nazoa, Claudio Nazoa, la rectora de UNEARTE, Emma Elinor Cesín, Ildemaro Torres, Juan Carlos Núñez, numerosos profesores de UNEARTE, amigos de Aquiles, periodistas y numeroso público. En el espacio se oyó la voz de Aquiles hablando sobre "El hombre y su dualidad", uno de sus programas de televisión.

Créditos: Texto y Curaduría: Humberto Orsini. **Museografía y montaje:** Edwin Erminy con la asistencia de Nubia Sojo. **Fotografía:** Luz Marina Sierra. **Diseño Gráfico:** Ismael Gil. **Coordinación general:** Nubia Sojo y Yesenia Camacho.

El mismo día a las 6 p.m. se realizó en la Sala A del tercer piso, un conversatorio, presentado por la Rectora Emma Elinor Cesín, el cual contó con los ponentes



Ildemaro Torres y Juan Carlos Núñez, con intervenciones de Humberto Orsini, Mario Nazoa, y la interesante participación de unos 8 asistentes que en su mayoría conocieron al homenajeado. En medio del emotivo ambiente de amistad y cariño que se creó, la Rectora ofreció llevar a Consejo Académico la propuesta de dedicar un número de la revista THEATRON a Aquiles, y que se bautizara con su nombre la Sala de Conciertos de UNEARTE.



El viernes 21 de mayo en la Sala Horacio Peterson, se realizó a las 7 p.m. un recital de poemas y obras cortas de Aquiles Nazoa con la intervención de los profesores: Alfredo Sandoval, Alexander Rivera, Arnaldo Mendoza, Costa Palamides, Humberto Orsini, Julia Carolina Ojeda, Luís Domingo González, Manuelita Zelter, Marcos Zuniaga, Miguel Issa, Trino Rojas, Nair Borges y William Escalante. La dirección estuvo a cargo de Luís Domingo González y la producción general fue de Nubia Sojo.

Humberto Orsini

Un año de programación musical en UNEARTE

En agosto de 2009 retornó la música a la Sala de Conciertos, luego de un largo silencio musical la Universidad Nacional Experimental de las Artes reactivó la programación musical en el ahora llamado CECA Plaza Morelos. Una programación permanente que cuenta con dos líneas



Varios aspectos de la música en UNEARTE.



Varios aspectos de la música en UNEARTE.



Varios aspectos de la música en UNEARTE.

bien definidas en las cuales el público caraqueño puede orientar sus preferencias musicales, los días miércoles a las 7 p.m. se presenta Música de hoy en UNEARTE y los domingos a las 11 a.m. Recitales en domingo.

Música de hoy en UNEARTE es un espacio en el que confluyen todas las corrientes musicales que se generan en la cultura urbana. La programación fue estrenada por el cantautor venezolano José Alejandro Delgado, el son y la salsa de las noches caraqueñas se hizo presente en el sonido de la agrupación Conjunto Latino de Innovación; expresiones musicales como el reggae desbordaron la sala con la presencia de Jahbafana; la música venezolana resonó con personalidades y agrupaciones como Cecilia Tood, Rafael Ruiz, Ricardo Sandoval, Las voces risueñas de Carayaca, Terracanto, Guataca Con-fusión, entre muchos otros. Así mismo numerosas agrupaciones de jazz han hecho sonar su propuesta en la Sala de Conciertos de UNEARTE, entre las más destacadas se encuentran Biella Da Costa y Combolution.

Recitales en domingo es un espacio en el que solistas y ensambles de música de cámara han sido los protagonistas. Importantes ciclos de canto lírico como "Música del Mundo" y "De lo lírico a lo popular no es lo mismo pero es igual", así como la realización de

numerosos recitales de guitarra clásica. En lo que respecta a la música de cámara se ha contado con la presencia de acreditadas agrupaciones como Conclave y Multifonía.

Otro aspecto de gran relevancia es el aporte que el CECA Sarteneja (Música) ha dado a la programación permanente de la Sala de Conciertos, en este sentido destacan las cátedras de los profesores Luis Zea (guitarra clásica), Igor Lavrov (piano), Olga López (piano), Carlos Sanoja (ensamble de jazz), Orlando Cardozo (ensamble de música venezolana), entre otras; así mismo han participado el Ensamble Académico de Cámara de UNEARTE dirigido por el profesor Rubén Guzmán y el Ensamble de música del siglo XX de la cátedra de la profesora Beatriz Bilbao.

Finalmente es preciso destacar que la UNEARTE está próxima a cumplir



Profundo de José Ignacio Cabrujas.

un año llevando a la comunidad caraqueña una programación musical de calidad y gratuita ■

Néstor Viloria
Profesor de UNEARTE

Profundo y otras muestras teatrales en UNEARTE

Tras varios meses de ensayo, los alumnos del 9° semestre de las distintas menciones del área de teatro coronaron el esfuerzo realizado con el montaje de la obra *Profundo* de José Ignacio Cabrujas. Bajo la dirección del profesor Francisco Salazar los estudiantes dieron lo mejor de sí en el área actoral, en la producción y en el diseño de la imagen escénica, en el marco de una actividad académica de corte profesional que pone a prueba las habilidades y destrezas adquiridas por éstos a lo largo de la carrera. A través de un proceso investigativo



Profundo de José Ignacio Cabrujas.



Profundo de José Ignacio Cabrujas.



Profundo de José Ignacio Cabrujas.



Profundo de José Ignacio Cabrujas.



Profundo de José Ignacio Cabrujas.

de la obra de Cabrujas el conjunto se fue acercando con esmero y dedicación a las imágenes escénicas que conmovieron al público asistente a la Sala Ana Julia Rojas de la UNEARTE. La muestra fotográfica recoge momentos de la obra que seguro serán de grata recordación.

Continuando con las muestras de trabajo de los distintos semestres de actuación de la UNEARTE, a lo largo del curso los alumnos del 4º y 5º semestre, dentro del lema **Aprender Haciendo** que guía nuestras prácticas universitarias de preparación para las artes, van preparando estas muestras de trabajo bajo la guía de docentes especialistas en las distintas áreas de la formación. Para este año la selección de las obras fue variada y la asistencia del público respaldó con creces el esfuerzo realizado por los estudiantes **■**

Carlota Martínez



Distintas muestras finales de Cátedra de Actuación y Expresión Corporal, mención Teatro.

Discursos del hacer El legado de enseñar, una forma del hacer

Proyecto Expositivo: Maestros. La vocación de enseñar, una forma de hacer. Lugar: Espacios Cálidos. Inauguración: Jueves 13 de mayo de 2010, 7 pm.

La presente muestra pretende reflejar los márgenes, procesos y recorridos de quienes tienen la responsabilidad de transmitir los conocimientos, experiencias y valores propios de la creación plástica. Esos procesos meditativos, del rigor conceptual-formal y de la espacialización de la idea están presentes en ese momento íntimo en el que se transfiere la enseñanza.

Ver a todos estos maestros reunidos, con sus discursos y técnicas disímiles, nos da una perspectiva de la complejidad y los dilatados discursos artísticos. Supone



Distintas muestras finales de Cátedra de Actuación y Expresión Corporal, mención Teatro.



Parte de los artistas expositores el día de inauguración.



Otro aspecto durante la muestra.



El público en la exposición.

una mirada y una referencia importante (como legado) para quienes se forjan en el pensamiento creativo, herederos directos de tradiciones del hacer. Estas tradiciones están conectadas, a su vez, con planteamientos que engloban lo humano. Pero hay implícito en ese proceso de enseñanza, responsabilidad de estos creadores, que las tradiciones no sean monolíticas; éstas son tal y sobreviven porque se van adecuando y adaptando a cada generación, son cambios que enriquecen lo formal y lo conceptual. Nos enseñan que el proceso creativo es lento y complejo. Reflexión continua.

Esta panorámica contiene algunos códigos en los que se pueden entrever los ámbitos, de esos complejos, dinámicos y reflexivos lugares de la creación y experimentación: taller del artista, taller de enseñanza, y el de la obra en sí.

Esta variedad de miradas es una conversación esperada y necesaria, desde esta Universidad, para recoger los fragmentos de tradiciones (con el que cada cual dialoga) en cada uno de estos procesos individuales, que se hacen colectivos en el discurso de los que 'legan la experiencia', que se hace comunidad cuando se develan las interpretaciones en los objetos.

La importancia de esta muestra radica en que ella refleja el principio de la enseñanza, el ejemplo, trabajo y más trabajo. Una obra 'es' porque hay trabajo, no puede haber reflexión sin esta operación, pues el artista reflexiona con la materia. En este sentido el principio de la enseñanza se agudiza, ese trabajo es el objeto del artista, como médium, para recoger miradas de un acontecimiento desde puntos de vistas distintos, lo transforma en otro lenguaje para ser leído desde distintas partes del pensamiento: emoción, razón e intuición. Pues el que recibe la enseñanza (estudiantes del taller) la completa con la elaboración de un discurso interior, para discurrir hacia su autonomía perceptiva. Esta experiencia se extiende también hacia los espectadores que la van completando en una mirada interrogativa, pues estos son intérpretes potenciales. La interpretación es la puerta donde el 'otro', el que mira desde afuera se hace creador. Y ése es el punto de encuentro de quien recibe el legado de los formadores, inicia su lenguaje interpretando 'la realidad' a través de los elementos que componen la materia. Aprende y enseña desde adentro.

Artistas Participantes: Guillermo Abdala, Esso Álvarez, María Eugenia Arria, Ina Bainova, Corina Briceño, Theowald

D'Arago, Mieteck Detyniecki, Manuel Espinoza, Ricardo Ferreira, Teresa Galdón, Nan González, Maruja Herrera, Javier Level, Consuelo Méndez, Belén Parada, Juan Pedro Posani y Luz María Valera **I**

Rommel Herrera



El público en la exposición.



El público en la exposición.

Esta revista se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2010, en los talleres de Gráficas Lauki C.A., en Caracas.

En su composición se emplearon tipos de la familia Futura Light y Futura Light Itálica tamaños 8, 10, 12, 14 y 16, y Helvética Extra-Compressed tamaños 10, 12, 14, 16, 18, 30 y 66. Para la tripa se usó papel Lumisilk 150 grs., y para la portada Sulfato 0,12 con plastificado mate por el tiro. De esta edición se imprimieron 1.500 ejemplares.

La revista **THEATRON** es un órgano de divulgación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Su misión es la de servir de portavoz de las reflexiones que se producen en el ámbito universitario en torno a protagonistas y temas de interés del quehacer teatral en nuestro país. Por la diversa procedencia profesional e institucional de los autores así como por la pluralidad de visiones que es capaz de conjugar en sus páginas, la revista se brinda como un espacio amplio de construcción y afirmación de valores de nuestra cultura. Fue galardonada con el Premio Nacional del Libro en el año 2008. Los números 20 y 21 de **THEATRON** han sido dedicados a José Ignacio Cabrujas (1937-1995) creador multifacético, actor, dramaturgo, guionista de cine y televisión. Pero, por encima de todo, brillante hombre de ideas, de amplia cultura y con profundo conocimiento de la idiosincrasia del venezolano, lo cual tradujo en su dramaturgia y en su crónica periodística. Nacido a dos años de la muerte de Juan Vicente Gómez en una Venezuela provinciana, fue atento testigo de los acontecimientos que, esencialmente, configuraron la Venezuela del siglo XX. Padeció, como otros jóvenes de su generación, la represión durante la dictadura perejimenista. Vivió los inciertos inicios de la democracia y participó activamente durante la década del 60 en la renovación universitaria y en la época de oro de su teatro. Su actitud transformadora y el renovado interés que suscitaban en él los temas históricos y políticos le embarcan en la aventura creadora de re-leer distintos períodos de la historia venezolana desde la Conquista, pasando por el guzmanato y el período gomecista, lo cual traduce en tres de sus obras más conocidas: *El día que me quieras*, *Acto Cultural* y *El americano ilustrado*. Sus obras dramáticas lo vinculan a una generación que tuvo la voluntad de crear una literatura latinoamericana con perfiles característicos propios, a través de una fulgurante apropiación de la imagen y la palabra que nos identifican y con una clara intención de alcanzar al otro como destinatario posible. Cabrujas resulta un motivo ineludible para reflexionar sobre temas de nuestra cultura y quehacer artístico en un momento histórico de importantes transformaciones: el artista y la política, la dramaturgia y la historia, el humor, la música, la ciudad y hasta la gastronomía, entre otros. Fue gestor del llamado *Nuevo Grupo* junto con Román Chalbaud e Isaac Chocrón. El interés renovado por esta figura de nuestro teatro ha sido capaz de convocar una participación de amplio espectro de colaboradores, que enriquece lo que nos proponemos día a día con la revista **THEATRON** de UNEARTE.

www.unearte.edu.ve

