



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MENCIÓN PERIODISMO  
TRABAJO DE GRADO

**JOSÉ IGNACIO CABRUJAS:  
ENTRE LAS TABLAS Y EL PAPEL**

**Tesistas**

Bourrillon Silva, Aimée Cristina  
Graterol García, Javier Alejandro

**Tutor**

Castro, Emma

Caracas, 3 de septiembre de 2008

*A mis padres y hermano que son todo para mí.  
A Maita por demostrarme lo que puedo lograr  
con trabajo y esfuerzo.*

Aimée

*A todos los seres queridos que han llenado mi vida de fe,  
confianza y perseverancia.  
A mis papás porque son parte de este logro.  
A mi hermana y a mi primer ahijado por ser la inspiración.*

Javier

## AGRADECIMIENTOS

Hace cinco años no sabía si estudiar Derecho o Comunicación Social. Hace dos años no sabía decidir entre Publicidad y Periodismo. Hace un año no tenía idea del tema de la tesis. Ahora debato el cómo escribir los agradecimientos de mi trabajo de grado para convertirme en periodista. Ya le di respuestas a todas esas preguntas, desde luego surgirán muchas más...

Cerrar este ciclo que comenzó en 2003 fue posible con la ayuda de muchas personas. Es por ello que quiero agradecerles:

A Dios y a la Divina Pastora por darme sus bendiciones cada día.

A mis padres, Raiza y Michel, que con trabajo y esfuerzo me brindaron todo el apoyo que necesité a lo largo de mi carrera. A ambos gracias por enseñarme el valor de la constancia y por confiar y tener fe en mí.

A mi hermano, José Miguel, que a pesar de la extraña forma de demostrarme su apoyo, siempre me dio fuerzas en todo este ciclo.

A mi abuela Maita, a quien extraño mucho, gracias por ser un modelo a seguir.

A mis tías Lala y Zaida que nunca dejaron de preguntar ¿Cómo va la tesis? Gracias por estar siempre pendientes de mí y formar parte de mi vida.

A Fidel, por apoyarme en todo momento, por su gran ayuda, colaboración, amor y cariño. Muchísimas gracias.

A Javier, mi amigo y compañero de tesis, por considerar llevar a cabo este proyecto en conjunto, por su paciencia, trabajo en equipo, comprensión y apoyo. Gracias Javi.

A Ermelinda que a lo largo de la carrera me brindó toda su ayuda. Gracias amiga.

A la Señora Clemy quien es mucho más que la “Señora de la residencia”. Gracias por su ayuda, por su confianza.

A mis amigos de Barinas, muchísimas gracias por todo su apoyo, ánimos y gran ayuda.

A Emma y Acianela, por su gran apoyo, por la orientación profesional brindada y por cada uno de sus consejos. Muchísimas gracias.

A mis compañeros de Periodismo que apenas encontraban algo de Cabrujas no dudaban en contármelo.

A las personas entrevistadas: gracias por su tiempo y por sus palabras.

A todos aquellos que colaboraron con el desarrollo de esta semblanza, muchísimas gracias.

*Aimée Bourrillon*

## AGRADECIMIENTOS

A Dios y a la Virgen María, por ser la luz en mi camino, por darme la fuerza para continuar adelante y por todas las cosas buenas que me han dado. Estoy seguro de que siempre me protegen y están a mi lado en cada nuevo día de vida.

A San Macelino Champagnat por ser mi guía, el que me ilumina y me recuerda siempre lo bueno de la humildad, la sencillez y la modestia. Gracias por permitirme decir con orgullo: “Soy Marista”.

A mi Ángel de la Guarda y a Crisama porque, desde el cielo, me toman de su mano cada mañana y me acompañan por todos los caminos.

A mis papás, Jorge y Laura, porque son mi modelo a seguir, mi apoyo y mi guía. Gracias por todo el amor que me han dado, por estar siempre conmigo, por enseñarme a ser quien soy y por todo su esfuerzo para ayudarme a dar este nuevo paso en mi vida.

A mi hermana, Laura Verónica, por darme el impulso de lograr mis metas. Por demostrar que está orgullosa de mí y por darme la seguridad de que todo lo que me proponga puedo alcanzarlo. Espero que esto te sirva de ejemplo para cualquier cosa que quieras hacer en el futuro. Yo también estoy orgulloso de ti.

A mis abuelos, porque con sus palabras de sabiduría me enseñan a perseverar y a mantenerme siempre en alto en los momentos difíciles. Con sus oraciones y su amor sincero me dan fuerza para cumplir mis objetivos.

A mi otro “núcleo”, los Reyes García, por el inmenso amor, protección y ayuda que siempre me brindaron. Gracias por recibirme, por darme un hogar en Caracas y por

hacer todo lo que estaba en sus manos para hacerme sentir excelente. Por la paciencia. Gracias, tía Ena y tío Spencer, por hacerme un hijo más.

A mis otros tíos, por estar allí cuando los necesitaba. En especial a tía Lule, por hacerme reír, darme ánimo y alegrarme mucho más con sus llamadas a mitad de la tarde; a tía Celia, por estar pendiente de cualquier detalle que pudiera servir para mi tesis y a tío Ito y tía Carmen por ayudarme con todo lo que pudieron a lo largo de mi carrera. Gracias por sus palabras de aliento y por acompañarme en este recorrido.

A mis primos, por hacer que pensara, sólo por momentos, en otra cosa que no fuera mi trabajo de grado. Las horas de películas, juegos y conversaciones también sirvieron para despejar mi mente y escribir más a gusto.

A Aimée, por su amistad y toda la confianza que puso en mí. Gracias por compartir conmigo las horas de trabajo, de estrés y de experiencias. Por los consejos, los momentos gratos y tu paciencia. Sin tu ayuda, la mitad de esta tesis no sería lo que es.

A Emma por su excelente orientación, por sus acertados comentarios y correcciones, por estar siempre disponible y con la mejor disposición.

A Acianela, por iniciarnos en este arduo trabajo y por ayudarnos a allanar el camino para todo lo que todavía teníamos por hacer.

A los amigos de antes y de ahora, por darme apoyo y aliento para seguir adelante.

A la gente de Periodismo por su ayuda desinteresada y sus consejos. Gracias por su preocupación y todas sus recomendaciones.

A todas las personas que permitieron el desarrollo de esta tesis de grado y que nos regalaron un poco de su tiempo para que hiciéramos el mejor trabajo. Muchas gracias.

**Javier Graterol**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>MÉTODO.....</b>	<b>13</b>
1. Ficha técnica de la investigación.....	13
1.1. Título.....	13
1.2. Formulación y justificación del problema.....	13
1.3. Delimitación.....	16
1.4. Objetivos.....	17
1.5. Hipótesis.....	17
1.6. Perfil público lector meta.....	17
1.7. Limitaciones y logros de la investigación.....	18
2. Tipo de investigación.....	19
3. Diseño de la investigación.....	22
4. Construcción de la semblanza.....	26
4.1. Información documental.....	26
4.2. Entrevistas.....	28
4.3. Observación directa.....	36
4.4. Estructura de la semblanza.....	36
5. Escritura de la semblanza.....	41
<b>ESCENA I: Nace un dramaturgo.....</b>	<b>45</b>
Arte universitario.....	62
<b>ESCENA II: salida del capullo.....</b>	<b>72</b>

Con el encierro.....	82
Historia sobre las tablas.....	97
El día que me quieras.....	99
<b>ESCENA III: entre las tablas, el papel y la pantalla.....</b>	<b>120</b>
El acto de la palabra en papel.....	143
<b>ESCENA IV: enamorado tras bastidores.....</b>	<b>159</b>
El amor de una telenovela.....	183
<b>ESCENA V: el silencio de una voz.....</b>	<b>186</b>
Escena: apartamento costeño.....	196
De vuelta a Caracas.....	199
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>207</b>
<b>FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>210</b>
Fuentes bibliográficas.....	210
Fuentes hemerográficas.....	214
Fuentes electrónicas.....	220
Tesis y trabajos académicos.....	222
Documentos.....	223

## INTRODUCCIÓN

### *Se abre el telón*

José Ignacio Cabrujas es considerado un personaje “renacentista” —a decir del escritor de teatro Antonio Costante— pues contribuyó con el legado de distintas disciplinas artísticas en el país. Desde la escritura y dirección de teatro, pasando por la producción de programas radiales, la fundación del Nuevo Grupo, el montaje de obras operísticas, hasta la redacción de guiones para telenovelas, Cabrujas dejó sus pasos por lo que los expertos consideran los principales cambios en las artes venezolanas.

Se ha dicho mucho sobre este personaje, la mayoría de sus facetas tiene ya una historia en distintas publicaciones; entre las más importantes destacan obras como *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*, de Yoyiana Ahumada y *Cabrujas: ese ángel terrible*, escrita por varios autores; pero ninguna integra con profundidad, en un sólo texto, el vaivén personal y profesional de este dramaturgo. A eso se debe la existencia de este trabajo de grado: una semblanza que describe los elementos más representativos del quehacer profesional de Cabrujas, como escritor y hombre de teatro, y la relación de estos oficios con su vida íntima, su familia, sus amores y sus amigos.

Desde su nacimiento, infancia y adolescencia; hasta sus últimos proyectos antes de fallecer en el estado Nueva Esparta, se determinaron los eventos que influyeron en su labor. Amigos de José Ignacio Cabrujas no dudan en afirmar que la vida del personaje se basó en un montaje dramático. Todo giró en torno a proyectos

grandilocuentes, escenas exageradas, triunfos y fracasos, cuyo final se resumió en una gran tragedia: perdía a su amor, su última obra no fue un éxito de taquilla y el *rating* de sus telenovelas estaba disminuyendo.

Este trabajo de grado tiene como principal meta describir esos aspectos emblemáticos profesionales y personales de Cabrujas. Los tesistas se embarcaron en este proyecto por la curiosidad que despierta un personaje artístico como él en la sociedad venezolana. Al revisar la bibliografía que se ha escrito y los antecedentes que existen sobre este dramaturgo, se detectó que tenía cabida una tesis que tomara tanto el ámbito profesional como el personal de Cabrujas y que llenara los vacíos presentes sobre su trabajo en el país y su intimidad.

Se plantea como hipótesis que la carrera como escritor y hombre de teatro de este personaje estuvo siempre relacionada con su vida íntima; la cual se esboza a través del desarrollo de un texto que abarca desde el nacimiento, infancia y adolescencia del protagonista; hasta sus últimas obras y proyectos antes de su muerte.

La tesis se enmarca dentro del periodismo de investigación, por lo que los autores ponen en práctica los conocimientos adquiridos durante la carrera al aplicar la indagación, la observación, la revisión documental, el reporterismo y la técnica de la entrevista para recabar los datos que sirvieron de materia prima a la semblanza, que es del tipo obituario, por tratarse de un personaje ya fallecido.

La primera parte corresponde al método que se utilizó, la explicación de los pasos que se llevaron a cabo para lograr el resultado final. Allí, el lector encontrará la formulación y justificación del problema, su delimitación, los objetivos y la hipótesis

del trabajo, el tipo y diseño de la investigación, el proceso de construcción y escritura de la semblanza, sus límites y logros.

Seguidamente, se presenta la semblanza obituario, que está dividida en cinco capítulos que corresponden a las diferentes facetas que se tomaron en cuenta para la reconstrucción de la vida del personaje. Son llamados escenas para simular la división que se establece en las obras de teatro y telenovelas para separar las partes de su contenido.

La primera relata su infancia y sus primeros encuentros con el mundo de las artes; su incursión en el Teatro Universitario y el surgimiento de sus ideas políticas.

La segunda explica su desarrollo y madurez artística sobre las tablas, los ideales que influyeron en su escritura, su desarrollo como persona conocida en los círculos intelectuales del país, su incursión como fundador del Nuevo Grupo, como profesor de la escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y como creador del Teatro El Paraíso junto a Iraida Tapias y Moisés Guevara.

El tercer momento se refiere a los contactos que realizó con el público a través de los medios de comunicación social. Sus primeros pasos como escritor de telenovelas en Radio Caracas Televisión, los programas radiales y la escritura en periódicos.

Luego, la cuarta escena se refiere a su faceta como esposo, amigo y padre. Sus amores y su relación familiar influyeron de manera importante sobre la creación de sus obras teatrales y sobre su desenvolvimiento como profesional de la televisión. Los matrimonios quebradizos muchas veces hacían débil también su desempeño laboral.

Finalmente, el quinto momento corresponde a la última etapa de su vida. Los proyectos que tenía en marcha, el debilitamiento de su último matrimonio y la falta de público para su más reciente obra eran las preocupaciones que le asaltaban en su mente antes de morir en octubre de 1995.

El último apartado de la tesis corresponde a las conclusiones y a las fuentes de información y bibliografía utilizadas en el proyecto.

## MÉTODO

### *El montaje de una idea*

#### **1. Ficha técnica de la investigación**

##### **1.1. Título**

José Ignacio Cabrujas: entre las tablas y el papel.

##### **1.2. Formulación y justificación del problema**

José Ignacio Cabrujas se dedicó, en su vida profesional, a múltiples actividades, todas relacionadas con el mundo de las artes y la escritura.

Dejó los estudios de Derecho en la Universidad Central de Venezuela y entró al Teatro Universitario en esa misma institución. Desde ese momento, y con 19 años de edad, se convirtió en un joven dramaturgo al escribir su primera obra, *Los Insurgentes*. Con sus personajes y sus parlamentos, se dedicaba a criticar las gestiones gubernamentales y a expresar ante el público su propia visión de país. Participó en varios festivales de teatro, viajó al exterior para presentar sus montajes y trabajó con algunos de los más reconocidos dramaturgos y actores teatrales de la época. Esa trayectoria le valió para que le fuera otorgado el Premio Nacional de Teatro en 1988.

Con su actividad sobre las tablas figuró entre los fundadores del Nuevo Grupo, compañía encargada de promover el teatro en Venezuela y, junto a Isaac Chocrón y Román Chalbaud, conformó lo que se conoce como la Santísima Trinidad

del teatro. Con ellos a su lado presentó dos de sus obras más importantes: *Acto cultural* y *El día que me quieras*. En los años noventa fundó el Teatro El Paraíso, un espacio de expresión teatral que todavía existe.

La ópera se convirtió en su pasión, sus notas llenaban de placer sus oídos. Eso lo llevó a producir sus propios programas radiales que se transmitían a través de Radio Nacional de Venezuela. Con ellos promovía el amor al género y la educación musical a sus oyentes. Formó parte del Grupo de los 27 y de los Operáticos, agrupaciones de personas aficionadas a ese estilo musical con los que eventualmente se reunía a discutir temas relacionados con la música y con Giuseppe Verdi, su autor predilecto.

Cada semana empapaba a los lectores de *El Diario de Caracas* y *El Nacional* con sus interpretaciones sobre la realidad del país: *El país según Cabrujas*. Sus crónicas sabatinas y dominicales impulsaron su propio estilo de escritura, en el que combinaba los datos reales, con hechos históricos y la carga de humor que lo caracterizaba.

También escribió para la televisión. Producciones dramáticas como *La señora de Cárdenas* y *Silvia Rivas, divorciada* lo hicieron pionero de la llamada “telenovela cultural”. Con un estilo realista, sus historias tocaban temas de cualquier estrato social y los personajes se expresaban como cualquier otro venezolano.

Su trabajo tras las cámaras, detrás de un escritorio o escondido en las cortinas de un teatro, a pesar de su contribución en cada una de las disciplinas a las que se dedicó, lo convierten en un personaje lleno de detalles por explorar. Las historias que todavía permanecen en la memoria de los venezolanos lo hacen borroso, poco visible

y más bien lo oscurecen porque no existe una explicación clara de su vida, de su profesión.

Son pocos los estudios que se han realizado sobre este personaje y ninguno de ellos agrupa, desde un punto de vista periodístico, la trayectoria profesional y la personalidad de José Ignacio Cabrujas como dramaturgo venezolano; su intimidad, sus preferencias, sus por qué.

Con este trabajo los investigadores pretenden que la sociedad, en especial aquellos sectores relacionados con las disciplinas artísticas, conozcan, a través de los rasgos personales de este hombre, la influencia que tuvo en Venezuela.

El principal recurso con el que se cuenta son las entrevistas a terceros, personajes que tuvieron una cercanía con el protagonista de la semblanza obituario: familiares, amigos, allegados, colegas y detractores se pusieron a disposición de los tesisistas para brindar los testimonios de su relación con José Ignacio Cabrujas.

Además, existe una cantidad de artículos de prensa publicados por Cabrujas, con ellos se puede conocer su estilo de escritura, sus interpretaciones y su forma de pensar.

Por otra parte, hay disponibles una serie de análisis realizados por otros autores sobre el trabajo teatral del personaje, lo que permite conocer la evolución de su dramaturgia.

Los investigadores, entonces, recopilaron información a través del trabajo reporteroil, entrevistaron a personas de distinto entornos sociales y con diferentes formas de pensar, analizaron y reunieron el material en un texto claro, ameno y

atractivo para reflejar, de la manera más precisa y aproximada posible, la personalidad de José Ignacio Cabrujas y su labor en el entorno cultural venezolano.

### **1.3. Delimitación**

La investigación desarrollada abarcó el período histórico comprendido entre 1937, año de nacimiento de José Ignacio Cabrujas, y 1995, año en que murió. A pesar de que su vida profesional empezó bajo la seducción del teatro; la telenovela, la ópera, la escritura y los textos cinematográficos también formaron parte de su quehacer profesional. La revisión documental y las entrevistas a personajes permitieron identificar los aspectos que marcaron un hito en su labor: hechos históricos, obras teatrales, premios, telenovelas y grupos a los que perteneció.

Además, se abordaron ciertos aspectos biográficos y de su personalidad que revelan la faceta humana de José Ignacio Cabrujas: se describieron algunos de sus amores, la relación con la familia y sus hijos.

Este estudio no está dedicado a realizar un análisis de contenido de sus textos periodísticos, de su obra teatral ni de su producción televisiva, sino brindar una narración de los rasgos importantes que marcaron su faena profesional y personalidad. Tampoco se proponen los investigadores profundizar en todos los hechos en los que se vio inmerso el protagonista como la encarcelación por la protesta estudiantil del Liceo Fermín Toro en 1956 o el presidio junto a Herman Lejter por la muerte del doctor Julio Iribarren Borges, presidente del Instituto de los Seguros Sociales. En resumen, este proyecto narra los aspectos que, a través de la investigación, se identificaron como los más importantes de su legado.

## **1.4. Objetivos**

### **General**

Elaborar una semblanza de José Ignacio Cabrujas que narre los aspectos más emblemáticos de su vida profesional y personal.

### **Específicos**

- Identificar a los personajes clave en la vida de José Ignacio Cabrujas.
- Identificar, a través de testimonios y revisión documental, los eventos que marcaron un hito en la vida de José Ignacio Cabrujas.
- Establecer cuáles son los aspectos más significativos de la obra teatral, periodística, televisiva y radial del protagonista.
- Escribir un texto con un lenguaje claro, ameno y atractivo que refleje todos los datos encontrados en el transcurso de la investigación.

## **1.5. Hipótesis**

La carrera como escritor y hombre de teatro de José Ignacio Cabrujas estuvo siempre relacionada con su vida íntima.

## **1.6. Perfil público lector meta**

Público general no especializado.

### 1.7. Limitaciones y logros de la investigación

A lo largo del proceso de investigación se presentó una serie de limitaciones relacionadas con la recolección de los datos. Uno de los principales obstáculos surgió durante la selección de fuentes a entrevistar. Muchos de los familiares, amigos y compañeros de trabajo más cercanos de José Ignacio Cabrujas han fallecido, entre ellos Matilde Lofiego, José Ramón Cabruja<sup>1</sup>, Fausto Verdial, Doris Wells, Juan Francisco Cabrujas y Democracia López, quienes vivieron de cerca los altos y los bajos de la vida del dramaturgo.

A Isaac Chocrón, miembro de la reconocida Santísima Trinidad del teatro y amigo de José Ignacio Cabrujas, no fue posible entrevistarle puesto que no estuvo disponible para atender a los investigadores, a pesar de los intentos reiterados y las múltiples insistencias. Para llenar ese espacio vacío dentro del trabajo de grado, se tomaron sus ponencias dedicadas al seminario realizado por La Fundación para la Cultura Urbana en homenaje a Cabrujas, al que asistieron los tesisistas y donde se pudieron formular algunas preguntas relacionadas con la investigación. Ibsen Martínez y José Luis Pacheco tampoco están presentes. El primero no pudo ser ubicado y el segundo no atendió a la solicitud por sus múltiples compromisos bajo la presidencia del Teatro Teresa Carreño. A pesar de eso, por voces de terceros y material bibliográfico se pudo solventar la ausencia de sus palabras.

Sin embargo, la mayoría de los individuos que jugaron un papel fundamental en la vida del personaje central de esta semblanza obituario —con excepción de los anteriormente nombrados—, como familiares, amigos, colegas y expertos, se

---

<sup>1</sup> Apellido original de José Ignacio

podieron contactar. Por lo tanto, se lograron obtener visiones diferentes y actores diversos para cada uno de los entornos en los que se movió Cabrujas y que configuraron cada una de sus facetas.

El análisis del material bibliográfico y las entrevistas realizadas hicieron posible rearmar los sucesos que marcaron la actividad operística, teatral, televisiva, periodística y radial del personaje central.

Tras el proceso de investigación se pudo describir a José Ignacio Cabrujas en esta semblanza obituario. Se hizo el mayor esfuerzo posible por mostrar, de manera objetiva, los principales proyectos que encabezó el dramaturgo; así como también los aspectos más relacionados con su personalidad y lado humano. Los objetivos que se plantearon para el trabajo de grado, *José Ignacio Cabrujas: entre las tablas y el papel* fueron concretados.

## **2. Tipo de investigación**

Este trabajo narra y describe los aspectos más importantes de la vida de José Ignacio Cabrujas en torno a su trabajo como hombre de teatro y dramaturgo, entre la década de los cuarenta y la de los noventa; sin dejar de lado su familia, su obra televisiva y sus críticas al país. Para ello, se reconstruyen los hechos fundamentales y poco conocidos del protagonista de este texto como parte del entorno histórico que se vivía en ese momento.

El tipo de investigación es exploratoria pues, como afirma Carlos Eduardo Méndez Álvarez (2001:135) en su libro *Metodología*, se debe tomar en cuenta “el

conocimiento previo que tiene el investigador sobre el problema planteado, los trabajos realizados por otros investigadores, la información no escrita que poseen personas que por su relato pueden ayudar a reunir y sintetizar sus experiencias”.

Por su parte, Carlos A. Sabino (1974:35-36) dice que este trabajo “pretende darnos una visión de tipo general, de tipo aproximativo, respecto a una determinada realidad”.

Esta definición coincide con el carácter de este estudio que, por haberse desarrollado en un año, solamente toca aquellos elementos que fueron determinantes en la vida de Cabrujas y deja en un segundo plano otros que, a pesar de haber formado parte del anecdotario de su vida, son poco relevantes para el desarrollo de esta semblanza. Por lo tanto, los investigadores no realizan una descripción detallada y concluyente de todas y cada una de las facetas de la vida de José Ignacio Cabrujas, sino un acercamiento a sus experiencias personales y a su desarrollo profesional dentro de la realidad venezolana.

De acuerdo con el Manual del Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello (2003), este tipo de investigaciones “se orientan a proporcionar elementos adicionales que clarifiquen áreas sobre las que existe un bajo nivel de conocimiento o en las cuales la información disponible esté sumamente dispersa”.

Esta misma idea está desarrollada por Jesús A. Silva (2006:21), quien afirma que “este tipo de investigación se realiza especialmente cuando el tema elegido ha sido poco explorado y reconocido”.

Muchas de las labores a las que Cabrujas se dedicó conllevaban un reconocimiento público inevitable: la escritura en prensa, los guiones televisivos y los programas radiales lo exponían a la sociedad. Sin embargo, esta investigación busca revelar lo que permanece oculto dentro y fuera de cada una de esas actividades, así como ofrecer un esbozo de los diferentes ángulos con los que sus allegados logran describirlo, un aspecto poco explorado hasta el momento en otros trabajos sobre su vida.

El proceso de investigación conlleva una serie de características que lo identifican de acuerdo con la manera como el estudioso aborda el objeto de interés. Por el hecho de que son, en gran parte, los testimonios de otras personas los que logran armar el modo de ser y lo vivido por el personaje, se seleccionó el paradigma cualitativo como referencia para el desarrollo de esta tesis.

Jesús A. Silva (2006:23) considera que “la investigación cualitativa se preocupa por la construcción del conocimiento de la realidad social y cultural desde el punto de vista de quienes la producen, la reproducen y la viven”. Al abordar un trabajo de esta naturaleza, el investigador se acerca a la idea de unificar retazos de perspectivas, opiniones y visiones de una serie de individuos, con el propósito de reflejar la personalidad, vida y obra de determinado personaje.

Fue necesario reconstruir la realidad histórica y social en que estaba inserto el personaje principal. Es decir, se describió y se tomó en cuenta el contexto que rodeaba a José Ignacio Cabrujas para orientar la investigación y establecer los elementos del entorno que motivaron sus acciones y definieron sus circunstancias.

Taylor y Bogdan (1996:20) explican que “los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas. Se identifican con las personas que estudian para poder comprender cómo ven las cosas”.

“Vale más la pena una conjetura perspicaz acerca de lo esencial, que una medición precisa de lo que probablemente revela carecer de importancia”, según exponen Taylor y Bogdan (1996:22). A partir de esos testimonios y de la revisión documental se reconstruyeron ambientes y situaciones en los que el personaje participó y que influyeron sobre él. Además, las entrevistas con expertos y allegados, la observación directa y la lectura de los diferentes textos dedicados a la vida del protagonista sirvieron para describir hechos y personas con las que se relacionó.

Sin embargo, se hizo necesario respetar los puntos de vista de los diferentes entrevistados sin que la interpretación de los autores interfiriera sobre ellos. Aunque los investigadores se sumerjan en la indagación sobre la vida y obra de un personaje al que admiran, deben enfrentarse a la dificultad de establecer distancia con las emociones y sentimientos para no teñir con juicios las distintas perspectivas que se generen de las fuentes de información.

### **3. Diseño de la investigación**

En cuanto al modelo de investigación, este trabajo está incluido en el no experimental en la medida en que no se controlaron ni manipularon las variables relacionadas con el objeto de estudio. Además, los datos recolectados se extrajeron

del entorno del protagonista a través de la observación no participante de los investigadores.

La observación no participante “resulta útil y viable cuando se trata de conocer hechos o situaciones que de algún modo tienen un cierto carácter público, o que por lo menos no pertenecen estrictamente a la esfera de las conductas privadas”, tal como explica Carlos Eduardo Méndez (2001:155).

Este trabajo de grado se encuentra dentro de la modalidad de Periodismo de Investigación que, según explica el Manual del Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello (2003) “corresponde a una indagación *in extenso* que conduce a la interpretación de fenómenos ya ocurridos o en pleno desarrollo utilizando métodos periodísticos”.

La investigación se hizo necesaria al momento de emprender la reconstrucción de la vida de José Ignacio Cabrujas. Eduardo Ulibarri (2003:79) acude a las palabras de Tom Wolfe para reflejar la importancia de esta modalidad: “inevitablemente envuelve la investigación periodística *reporting*, el recurso más valioso y menos comprendido para cualquier autor de grandes ambiciones, no importa que su medio sea el impreso, la película, el video o la escena”.

Ulibarri (2003:80), en *Idea y vida del reportaje*, completa la idea: “No es posible confeccionar trabajos de relevancia, efecto e interés si no están afincados en cierta tarea investigativa, en el contacto con gentes, ideas, acciones, sitios y objetos a partir de los cuales se obtiene información, nacen razonamientos o se inspiran interpretaciones y opiniones”.

José Luis Benavides y Carlos Quintero (2004:176) expresan que los géneros interpretativos “se preocupan por proporcionar el contexto y la historia necesarios para poner cualquier fenómeno social en perspectiva, de modo que el lector entienda cabalmente sus consecuencias”.

Según Álex Grijelmo, en la interpretación se pueden incluir las opiniones de los actores que participan del hecho que se está narrando; además, no se interpreta un acontecimiento del día, sino “una serie de hechos acaecidos en distintos momentos, y con un nexo entre ellos” (2001:121).

Eduardo Ulibarri (2003:31) en *Idea y vida del reportaje* también se refiere a esto:

“Interpreta al indagar las causas de los hechos o situaciones al explorar sus significados, proyecciones, repercusiones, o al intentar discernir el por qué el candidato de un partido político que en el pasado enunció ciertas posiciones, en el presente las cambia. Relaciona personas con hechos, y éstos entre sí o con otras situaciones”.

Dentro del periodismo interpretativo, esta tesis se enmarca en la submodalidad de semblanza, específicamente en la semblanza obituario, pues el personaje central del trabajo es una persona fallecida.

Grijelmo (2001:80) proporciona una aproximación a la definición de este género al establecer las características de lo que él llama “reportaje-perfil”:

“(…) no será preciso conversar con el protagonista ni centrar la información en sus declaraciones sino, por ejemplo, en las de terceras

personas que opinan sobre él. No obstante siempre conviene incluir frases del personaje en cuestión que hayan sido pronunciadas en otros medios o en otros actos públicos, incluso en círculos reducidos”.

Pero Benavides y Quintero (2004:179) definen la semblanza de manera precisa como “un reportaje interpretativo acerca de una persona real con un tema de interés humano. Su objetivo es resaltar la individualidad de una persona y/o colocarla en un marco general de valor simbólico social”.

José Ignacio Cabrujas tiene relevancia dentro de la sociedad venezolana por las contribuciones que realizó con sus actividades en la prensa, radio, televisión y teatro; por lo tanto, puede sumergirse dentro de lo que los autores definen como “tema de interés humano”.

Los mismos autores enumeran las cinco razones que, según Helen Benedict, se deben tomar en cuenta al momento de seleccionar al sujeto de la semblanza: “fama, logros, dramatización, estilos de vida insólitos y símbolos” (2004:193).

Aunque Cabrujas se adapta a las cinco categorías descritas —resalta principalmente por sus logros y por su carácter de símbolo en la sociedad—, es un individuo que no participó de manera directa como fuente de este trabajo porque no se encuentra con vida.

El obituario “viene a ser una ‘semblanza póstuma’ con la que se recuerda y homenajea a alguien que en vida acumuló especiales méritos o relevancia”, como lo definen Benavides y Quintero (2004:188) en *Escribir en prensa*. Los autores consideran que en ese tipo de trabajos se interpretan los acontecimientos más

importantes de la vida del personaje y los rasgos más resaltantes y particulares de su personalidad, con base en los testimonios ya registrados.

#### **4. Construcción de la semblanza**

El proceso de recolección de información comenzó en el momento en que se generó la idea de realizar esta semblanza y culminó el día en que se escribieron sus últimas líneas. En cambio, la realización de entrevistas tuvo un tiempo establecido.

La redacción de este trabajo de investigación se inició de manera paralela a la búsqueda de información. Es decir, en la medida en que se acumulaba más conocimiento sobre el personaje, entrevistas y datos documentales, se iba desarrollando cada uno de los capítulos que lo conforman. A continuación se explicarán los pasos que se llevaron a cabo para el desarrollo de este trabajo de grado.

##### **4.1 Información documental**

Benavides y Quintero (2004:196) señalan que se debe “leer todo o casi todo acerca del sujeto de la semblanza (...)”.

Según Beveridge, citado por Ulibarri (2003:46), las dos primeras etapas en el proceso de búsqueda de información son: “Una revisión crítica de la bibliografía relevante para el problema objeto de consideración” y “la recolección de datos u observación sistemática (...)”. Tomando en cuenta esta premisa, se procedió a revisar todo el material bibliográfico al que se pudo tener alcance.

En primera instancia, se visitaron las bibliotecas de la Universidad Católica Andrés Bello y de la Universidad Central de Venezuela para buscar textos relacionados con el personaje central de la investigación. Además, se aprovechó la oportunidad para consultar textos especializados sobre teatro, telenovela y ópera.

En *Escribir en prensa*, Benavides y Quintero (2004:195-196) explican que “los reporteros tienen que aprender a leer, precisar y sintetizar con rapidez grandes volúmenes de información (...) con el fin de preparar preguntas con sustancia”, haciendo eco a ambos autores se procedió a hacer una revisión de todos los textos encontrados para determinar cuáles eran los más pertinentes para el desarrollo de la semblanza obituario y, así, realizar las preguntas apropiadas a cada entrevistado.

Una vez revisados los libros se procedió a visitar el archivo del diario *El Nacional*, medio de comunicación venezolano donde José Ignacio Cabrujas escribió. Se revisaron artículos que iban desde la década de los sesenta hasta la de los noventa. Allí se recopilaron noticias y artículos de opinión sobre sus obras, telenovelas, enfrentamientos con personalidades políticas y los textos de su autoría. Con respecto a la etapa de Cabrujas como escritor en *El Diario de Caracas*, se compilaron sus artículos y, además, se revisó el texto titulado *El país según Cabrujas*, que agrupa sus obras en este diario.

Por otra parte, fue necesaria la visita a la Hemeroteca Nacional para consultar artículos de la época y corroborar algunos de los datos obtenidos en las entrevistas. Además, se visitó Radio Caracas Televisión para consultar material audiovisual relacionado con José Ignacio Cabrujas.

Las personas entrevistadas fueron de gran ayuda para la recolección de información. Ellos sugirieron bibliografía pertinente; además, pusieron a disposición de los tesisistas sus libros, cartas dedicadas a Cabrujas, guiones teatrales, trabajos de grado, grabaciones y fotografías.

Por último, se hizo una revisión en Internet para buscar documentos relacionados con José Ignacio Cabrujas como entrevistas, análisis, comentarios y algunas de sus piezas teatrales.

A medida que se buscaba la información se iban anotando las diferentes preguntas que surgieron tras la revisión de todo el material bibliográfico. De igual forma sucedió con la visita al archivo de *El Nacional* y la Hemeroteca Nacional, se anotaron en un documento de *Word* cada uno de los artículos apropiados para el desarrollo de esta semblanza obituario con sus respectivos títulos, autores y fechas señalados para cada texto; cuando se consideró importante, se copiaron párrafos textuales o se fotocopiaron páginas completas.

#### **4.2. Entrevistas**

Benavides y Quintero (2004:186) señalan que “la semblanza por su parte es investigativa. El reportero tiene que entrevistar más de una vez al individuo y a otras personas que lo conozcan o que puedan hablar de su trabajo (...)”. Como la semblanza realizada pertenece a la modalidad de obituario, para su desarrollo fue necesaria la realización de entrevistas a personas afines a José Ignacio Cabrujas.

Una vez revisado el material bibliográfico al que se pudo tener acceso, se procedió a realizar el primer mapa de actores y a elaborar las entrevistas. Esos

primeros encuentros sirvieron de conexión para el contacto de nuevas voces que ampliaron las opiniones y anécdotas que se tomaron para la realización de la semblanza.

Más adelante, Benavides y Quintero (2004:200) explican que “hacer una entrevista es un juego de acrobacia. El reportero tiene que escuchar, recordar, hacer conexiones, analizar, observar, hacer la siguiente pregunta, juzgar y tomar notas; todo al mismo tiempo”.

Grijelmo (2001:62) completa esta proposición al afirmar que “muchos periodistas recurren a la grabadora para tomar íntegras las declaraciones de un entrevistado. Se trata de un medio irrenunciable, por supuesto. Pero no debemos fiar una misión tan importante a un mero artilugio (...) Por eso conviene tomar notas mientras desarrollamos la entrevista”. Efectivamente, esas acciones fueron desarrolladas durante cada conversación en la que, a pesar de la presencia del grabador, ambos testistas tenían como herramienta adicional sus respectivas libretas para anotar datos adicionales observados que no pudieran grabarse.

En todo momento se buscó que el trabajo fuera lo más objetivo posible, para ello se hizo énfasis en la búsqueda de personas que admiraran al personaje y otros que, de alguna u otra forma, pudieran tener críticas sobre la vida y obra cabrujiana.

Los entrevistados se dividieron en siete grupos: familiares, amigos, personas relacionadas con el teatro, la ópera, la radio, la telenovela y la prensa. Con esas clasificaciones se pretendió esclarecer la relación que tuvo cada individuo con José Ignacio Cabrujas para que la escritura de cada capítulo contara con las voces pertinentes.

Benavides y Quintero (2004:197) señalan que “siempre es aconsejable entrevistar al cónyuge, los hijos, los amigos, los estudiantes, los colegas, los empleados o los empleadores del sujeto”.

“Mediante el diálogo inteligente, exhaustivo y reposado, pero no complaciente, el periodista puede recabar la información que un experto posee, indagar en las ideas de un personaje, desentrañar sus impulsos, detectar sus fobias y estímulos, poner al desnudo ciertos aspectos de su vida; en fin, acercarse en la medida de lo posible a la humanidad del entrevistado”, expone Ulibarri (2003:21) en *Idea y vida del reportaje*.

Antes de cada entrevista hubo una preparación. Previo al encuentro se llevaba a cabo una investigación para determinar el perfil del entrevistado: quién era, a qué se dedicaba, los proyectos en los que había trabajado y cuál había sido su relación con Cabrujas. Una vez cumplido este paso se procedió a realizar un cuestionario en el que se anotaron las preguntas más convenientes acerca de los temas de los que esa persona tuviera conocimiento.

María Teresa Ronderos y otros autores (2002:208) explican que “un entrevistado puede ser seleccionado con base en sus anécdotas, su trayectoria, su conocimiento del tema y su posible aporte (...)”, por eso, la selección de cada persona entrevistada fue revisada y analizada con anterioridad.

Por ejemplo, para hablar de teatro se buscaron sujetos especialistas en el género y que, de alguna manera, estuvieron en los proyectos que encabezó José Ignacio Cabrujas; de igual forma sucedió con la telenovela, la ópera y otras facetas de su vida.

Los tesisistas se acercaban a la fuente con unos objetivos ya establecidos para la entrevista. Ulibarri (2003:122) explica que “esto quiere decir que nos relacionamos o buscamos el acceso a ellas (las fuentes) para extraer información de acuerdo con las prioridades que hemos establecido. Queremos obtener datos, opiniones, impresiones, relatos, aunque casi siempre en función de objetivos y propósitos fijados por nosotros mismos, y seleccionarlos en función de éstos”.

En cada ocasión, se le preguntó al entrevistado si podía recomendar a otras personas relacionadas con el ámbito personal o laboral del personaje central de este trabajo de grado. Si la respuesta era afirmativa se pedía la forma de contactar a esa nueva fuente. Cuando no se conseguía esa información, se trataba de buscar cualquier nexo que pudiera permitir acercársele.

Esta herramienta resultó muy útil pues, de esa forma, se amplió paulatinamente el mapa de actores y se pudo dar con personajes clave en cada etapa de la vida de Cabrujas.

A lo largo del proceso investigativo se hizo lo posible para que la mayor cantidad de entrevistas fueran presenciales, de manera tal que se pudiera aprovechar la situación para describir a cada una de esas personas. Sin embargo, algunos de los individuos presentes en el mapa de actores no pudieron atender a los tesisistas por sus múltiples compromisos y, en otros casos, por vivir fuera del país. Para resolver estas limitaciones se recurrió a las entrevistas telefónicas y al correo electrónico.

<b>Mapa de actores</b>									
<b>Fuente</b>	<b>Relación con Cabrujas</b>							<b>Observaciones</b>	
	<b>Amistad</b>	<b>Familiar</b>	<b>Teatro</b>	<b>Televisión</b>	<b>Radio</b>	<b>Prensa</b>	<b>Ópera</b>		
<b>Ahumada, Yoyiana</b>			<b>X</b>						
<b>Arteaga, Nohely</b>				<b>X</b>					
<b>Baura, Marina</b>				<b>X</b>					
<b>Bermúdez, Manuel</b>	<b>X</b>				<b>X</b>		<b>X</b>		
<b>Bolívar, César</b>	<b>X</b>			<b>X</b>					
<b>Bosch Cabruja, Luz</b>		<b>X</b>							
<b>Caballero, Manuel</b>								<b>X</b>	No pudo ser entrevistado
<b>Cabruja, Miren</b>		<b>X</b>							
<b>Cabruja, Lore</b>		<b>X</b>							
<b>Cabrujas, Diego</b>		<b>X</b>							
<b>Cabrujas, Francisco</b>		<b>X</b>	<b>X</b>						

<b>Mapa de actores</b>									
<b>Fuente</b>	<b>Relación con Cabrujas</b>							<b>Observaciones</b>	
	<b>Amistad</b>	<b>Familiar</b>	<b>Teatro</b>	<b>Televisión</b>	<b>Radio</b>	<b>Prensa</b>	<b>Ópera</b>		
<b>Cabrujas, Mariel</b>		X							
<b>Cabrujas, Marta</b>		X							
<b>Castillo, Ocarina</b>						X			
<b>Chalbaud, Román</b>	X		X	X					
<b>Chocrón Isaac</b>	X		X						Asistencia a seminario
<b>Costante, Antonio</b>	X		X					X	
<b>Curriel, Nicolás</b>	X		X						
<b>Espada, Carolina</b>		X		X					
<b>Galavís, Freddy</b>				X					
<b>Gehrenbeck, Lupe</b>	X		X	X					
<b>Goldberg, Laura</b>			X						

Mapa de actores									
Fuente	Relación con Cabrujas							Observaciones	
	Amistad	Familiar	Teatro	Televisión	Radio	Prensa	Ópera		
Guevara, Moisés	X		X				X		
Hernández, Tulio				X		X			
Ivanyi, Eva	X	X	X						
Izaguirre, Boris	X			X					
Izaguirre, Rodolfo	X								
Lamata, Luis Alberto				X					
Lazo, Mimi	X		X	X					
Lobo, Belén	X								
Lúquer, Carmen Elena	X								
Martínez. Íbsen	X			X					No pudo ser entrevistado
Montilla, Alfonso					X				

<b>Mapa de actores</b>									
<b>Fuente</b>	<b>Relación con Cabrujas</b>							<b>Observaciones</b>	
	<b>Amistad</b>	<b>Familiar</b>	<b>Teatro</b>	<b>Televisión</b>	<b>Radio</b>	<b>Prensa</b>	<b>Ópera</b>		
<b>Ojeda, Belkís</b>	X								
<b>Ortega, Carlos</b>	X						X	X	
<b>Pacheco, José Luis</b>	X							X	No pudo ser entrevistado
<b>Palacios, Isabel</b>	X	X	X					X	
<b>Petkoff, Teodoro</b>	X						X		
<b>Policastro, Cristina</b>				X					
<b>Sarabia, Tania</b>	X		X	X					
<b>Tapias, Iraida</b>	X		X						
<b>Torres, Ildemaro</b>	X		X					X	
<b>Zapata, Pedro León</b>	X						X		No pudo ser entrevistado

### **4.3. Observación directa**

Benavides y Quintero (2004:201) dicen que “en el caso de la semblanza, el lugar de la entrevista adquiere especial significación. Los escritores prefieren hacerlo en la casa o en el lugar de trabajo del entrevistado”. Para la realización de las entrevistas se trató, dentro de lo posible, de seguir este consejo. Se procuró que fueran en sitios donde el entrevistado se hubiese desenvuelto con el personaje principal de la semblanza, de esta manera, se utilizaría la observación para registrar ciertos detalles que fueron descritos a lo largo del texto.

Los semblantes, los vestidos y las emociones que las personas mostraban en medio de sus anécdotas con José Ignacio Cabrujas fueron esenciales al momento de recabar información. Sin ellas, el texto hubiese perdido su color, su brillo y el retrato del personaje hubiese quedado incompleto.

En todas las etapas del proceso de investigación se tomaron en cuenta los detalles del entorno siempre que se vincularan e influenciaran las etapas de vida del dramaturgo; en fin, que se adaptaran al logro de los objetivos de la investigación.

### **4.4 Estructura de la semblanza**

#### **Descripción de los capítulos**

El teatro y la dramaturgia marcaron la vida del personaje central de esta semblanza obituario. Tomando en cuenta que en las obras teatrales y en las telenovelas los actores representan las partes de un contenido más largo, los cinco capítulos que conforman el trabajo *José Ignacio Cabrujas: entre las tablas y el papel* se titulan como escenas, simulando esta división. Según el Diccionario de la Real

Academia Española, la escena es “cada una de las partes en que se divide el acto de la obra dramática, y en que están presentes unos mismos personajes”. Además, y en concordancia con la línea argumental del texto de la semblanza, la Real Academia completa la definición de escena al concebirla como el “arte de la interpretación teatral”.

*Escena I: Nace un dramaturgo:*

Los padres de José Ignacio Cabrujas fueron José Ramón Cabruja y Matilde Lofiego. El papá trató de inculcar en su hijo mayor los ritos franciscanos, así como su pasión por la ópera. Por otro lado, su madre, Matilde Lofiego, fue quien le transmitió su amor por la comida italiana y la gastronomía en general. Durante el desarrollo de esta escena los padres de José Ignacio son una pieza fundamental.

La parroquia Altagracia fue el sitio donde Cabrujas pasó sus primeros años de vida, pero es en Catia donde el pequeño se apasiona por las artes. Allí se reunía con sus amigos en la plaza Pérez Bonalde a hablar de comunismo, arte, cine y mujeres. Para ubicar al lector en la Catia de Cabrujas, se reconstruyó la forma en que olía y lucía ese sector, se describió su gente, sus calles y, muy especialmente, el sitio donde se levantaba la casa donde creció el futuro dramaturgo.

Al traspasar los límites de la plaza Pérez Bonalde, José Ignacio Cabrujas emprendió un viaje que lo llevó al colegio San Ignacio de Loyola, donde cursó los primeros años de estudios. *Nace un dramaturgo* describe lo que significó esa experiencia para Cabrujas y lo que dio pie a que dejara la enseñanza jesuita y acogiera sus ideales de izquierda en el Liceo Fermín Toro.

Por último, este capítulo desarrolla la vida universitaria de Cabrujas en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. Allí fue donde el protagonista de esta semblanza pisó por primera vez las tablas venezolanas. Asistido por el director de teatro, Nicolás Curiel, José Ignacio Cabrujas incursionó en la actuación, el montaje y en la escritura de obras teatrales. De esa forma se introdujo la escena dos, titulada *Salida del capullo*, donde la pasión de José Ignacio por el teatro se hizo más sólida.

*Escena II: Salida del Capullo:*

En el Teatro Universitario se gestaron los primeros indicios como dramaturgo de Cabrujas. En este capítulo se encuentra la transición de un teatro universitario y joven a uno más maduro. Se hace una cronología y descripción de las obras más emblemáticas creadas por José Ignacio Cabrujas como *Profundo*, *Fiésolle*, *Acto cultural* y *El día que me quieras*.

Además de hacer mención a sus creaciones, en este capítulo también se establecen cuáles fueron los motivos que llevaron al personaje central a convertir una vivencia en un montaje teatral. La obra donde se hace mayor énfasis es *El día que me quieras*, considerada por críticos, expertos en teatro y personas que conocieron a José Ignacio Cabrujas, como su mayor exponente en esta faceta.

El gusto por la ópera no quedó de lado en este capítulo. A lo largo de su desarrollo se menciona este elemento como influencia en la realización de sus obras. Además, el amor por la cocina juega otro rol en *Salida del capullo* que, al mezclarlo

con su drama personal y profesional, sirve de hilo conductor para la tercera escena de esta obra: *De las tablas al papel y la pantalla*.

*Escena III: De las tablas al papel y la pantalla:*

Este apartado representa otra faceta creadora de José Ignacio Cabrujas, otro momento de su vida. En esta tercera escena su trabajo en Radio Nacional, la telenovela y los tabloides son los protagonistas.

En Radio Nacional, José Ignacio tuvo la oportunidad de compartir con el radioescucha su afición por la ópera: allí cobró vida *Ópera dominical*. Se describe la forma en que fue hecho este programa radial y el significado particular que representó en su vida. Pero no sólo la ópera estuvo presente en su incursión por la radio, *Eso era cuando...* es otro segmento que se explica en este apartado. En esta oportunidad, José Ignacio Cabrujas expone su amor por la historia latinoamericana y el teatro; con lo que fusionó ambos gustos.

La telenovela es otro punto que se trata en este capítulo. Radio Caracas Televisión (RCTV) fue el canal que bautizó a José Ignacio Cabrujas como escritor de este género con *La tirana*. A partir de ese proyecto surgieron muchos otros que calaron en los televidentes. Se aprovecha este espacio para contar los múltiples divorcios de Cabrujas con RCTV y su transición de los dramáticos culturales a la telenovela rosa.

José Ignacio Cabrujas amó a Venezuela a pesar de su profunda decepción días antes de morir. Es por ello que aprovechó su condición de escritor para elaborar, cada semana, crónicas y opiniones relacionadas con el ámbito político y cultural del país.

En *De las tablas al papel y la pantalla* se narra el trabajo realizado por el dramaturgo en *El Diario de Caracas*, *El Nacional* y otras publicaciones. A parte de su amor por la ópera, la telenovela y la escritura, José Ignacio Cabrujas tuvo otra gran pasión: las mujeres, de allí el paso a la cuarta escena: *Enamorado tras bastidores*.

*Escena IV: Enamorado tras bastidores:*

La pasión de José Ignacio por las mujeres estuvo presente toda su vida. Tres matrimonios y otros amores fueron el fruto de esa adicción. Por eso, la cuarta escena describe las relaciones personales que jugaron un rol protagónico en la vida de Cabrujas.

Con Democracia López se estrenó en el matrimonio y tuvo su primer hijo. En esta ocasión se hace una descripción de López, de la relación con ella y de lo que experimentó el protagonista como padre.

Eva Ivanyi se convirtió en su segunda esposa. Se describe a esta mujer amante del teatro como compañera sentimental de José Ignacio Cabrujas durante una década. Con Isabel Palacios vivió su tercera y última relación matrimonial; el amor de ambos por la ópera fue el testigo de su unión. Con ella tuvo a su segundo hijo: Diego. En este capítulo se reconstruyen sus personalidades, así como también los momentos más felices y el declive de la pareja. De esta forma se da paso a la quinta escena de esta obra, el capítulo final: *El silencio de una voz*.

*Escena V: El silencio de una voz:*

La escena cinco de esta semblanza obituario cuenta los últimos meses de vida de José Ignacio Cabrujas.

La ruptura de su matrimonio con Isabel Palacios, la obligación de escribir una obra para el Teatro El Paraíso y los múltiples compromisos en el extranjero y con RCTV lo agobiaron. Además, el fracaso de taquilla de *Sonny* y el bajo *rating* de *El Paseo de la gracia de Dios* frustró al dramaturgo.

Se explicaron los últimos días de vida en su apartamento de la isla de Margarita y la forma en que su voz se despidió del país. Las complicaciones en su funeral se describen en este apartado que da fin a la semblanza *José Ignacio Cabrujas: entre las tablas y el papel*.

## **5. Escritura de la semblanza**

La redacción de la semblanza obituario de José Ignacio Cabrujas comenzó luego de la primera fase de investigación; cuando ya se tenían los principales datos, las primeras entrevistas y una cronología detallada de la vida del personaje.

María Teresa Ronderos y otros autores (2002:129) explican que la escritura debe hacerse “en forma tal que el lector se sienta bien leyendo. Las frases no sólo deben ser informativas y claras, sino interesantes. Aquí viene la frase de Voltaire: ‘Cualquier oración que no sea aburrida es buena’”.

Sobre la base de la hipótesis planteada, los investigadores estructuraron un esquema de la narración del texto a partir de las características descubiertas en el protagonista. Además, con el objetivo de resaltar los aspectos emblemáticos de la

vida profesional, que incluyen la escritura en prensa, el teatro, la radio y la telenovela; y personal del protagonista, se seleccionaron los hitos en los que se haría énfasis en la semblanza obituario.

Para la escritura de este texto se tomó en cuenta el cambio que sufrió el apellido “Cabruja” al convertirse en “Cabrujas”. Por ello, solamente en la primera escena de la semblanza obituario, en la que se narra la infancia, adolescencia y primeras incursiones teatrales del protagonista, se le nombra por su apellido original. A sus hermanos, Marta y Francisco de Jesús, por haber adoptado el apellido modificado, siempre se les atribuye con “Cabrujas”.

Dentro de los capítulos hay una progresividad temporal; sin embargo, en muchos casos se recurre a los saltos en el tiempo y *flashbacks* para explicar eventos anteriores en la historia. Además, está presente la estructura de entrada, desarrollo y desenlace.

En el texto se resalta la descripción de escenas, personas, eventos y el entorno histórico en que se desarrolló y enmarcó cada uno de ellos. Tal como afirman Benavides y Quintero (2004:239) en *Escribir en prensa*, “es muy probable que el contexto histórico resuelva parte del porqué de un acontecimiento actual, pero el periodista no se interesa en el pasado por sí mismo, sino en cómo éste se relaciona con el presente”.

Predomina la narración omnisciente para explicar, en tiempo pasado, los diferentes sucesos ocurridos en la vida del dramaturgo. Se incluyen las intervenciones de los testimonios de personas allegadas, amigos, familiares o colegas, en primera persona. Los diálogos, descripciones, metáforas, reiteraciones y construcciones de

escenas y anécdotas también están presentes, por lo que se recurrió al uso de recursos literarios fundidos en la narración periodística.

Enrique Castejón Lara (1992:55), en *La verdad condicionada*, explica que este tipo de textos:

“Busca transmitir el mensaje informativo desde una óptica literaria, propia de la novela, desechando por tanto la rigurosidad expresiva y hasta expositiva del periodismo convencional. En otras palabras, plantea la necesidad de un alto sentido estético dentro del relato noticioso y una libertad total para exponer los hechos”.



José Ignacio Cabrujas

*“Quien escribe esto, leyó adolescente y bajo el depósito de agua de la quinta San Francisco en la calle Argentina, subiendito hacia la avenida Atlántico, Los Miserables, de Víctor Hugo, y de inmediato, no por excepcional, sino por corriente, lo relacionó con la avenida España de Catia, con lo que pasaba en su vida, con la gente que conocía, con las expectativas que lo abrumaban”*

José Ignacio Cabrujas

## ESCENA I

**Nace un dramaturgo**

El mayor riesgo por el que tenía que pasar José Ignacio Cabruja, de niño, era cruzar, a pie, las calles que separaban su casa de la plaza Pérez Bonalde de Catia; ese terreno amplio y ensombrecido por árboles en donde se reunía con sus amigos para hablar del comunismo, las mujeres y el cine.

Pero cuando tuvo que llegar más lejos, más allá de las fronteras de su parroquia, los peligros se hicieron mayores. En una ocasión, perdió el dinero del pasaje y tuvo que caminar desde el centro de Caracas hasta la calle donde vivía, la Argentina, al oeste de la ciudad. Seis horas de un camino solitario que se convirtió en lo que el mismo Cabrujas comparó, en su entorno caraqueño, con la ruta de Orfeo en la ópera de Gluck.

Apenas la arquitectura de mediados de los años cuarenta fue su único acompañante: recorrió la plaza Bolívar, vislumbró el cine Rialto donde le gustaba comprar caramelos, observó ángeles en estatuas y banderas de bronce en el sector Federal. Pero no fue eso lo que marcó su camino; mucho después, José Ignacio escribió en *La ciudad escondida en Caracas en 20 afectos* —texto citado por Claudia Furiati Páez en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*—, que sólo podía evocar esa jornada “por sonidos, por los ladridos, por las voces, por los latidos del corazón, por mi intimidad amenazada en esa aventura, pero jamás por la arquitectura que recorrí. Se trataba de un simple rumbo al Oeste, con la única intención de llegar al Oeste, y

alojarme en la calle Argentina, entre 5ta y 6ta Avenidas, Quinta San Francisco, es decir hogar”.

Y hasta allí llegó ese día, los demás solamente caminaba desde una calle cercana hacia otra, hasta la plaza Pérez Bonalde. El gran riesgo: los carros que continuamente pasaban por allí y que el pequeño Cabruja tenía que esquivar para poder llegar al encuentro con sus amigos.

La calle Argentina, una carretera escarpada desde la que se podía observar el cerro Ávila rodeado de nubes; una vía que todos los días se opacaba y emborronaba con la neblina matinal; aún existe, pero no como la recordaba José Ignacio. Ahora está llena de aceras rotas, de basura y fachadas sin pintar.

El olor particular de la calle Argentina se colaba entre las ventanas de la Quinta San Francisco. El aroma dulce que llegaba desde los galpones de Chocolates La India, ubicado a unas cuadras de esa casa, se mezclaba con la humedad de los árboles y el humo de la fábrica La Silsa. Era fácil para José Ignacio, como para todo el que viviera en esa zona, reconocer a Catia por su olor. Alejo Felipe, que actuó dirigido por Cabrujas en *El Americano Ilustrado*, vivió en la misma calle donde siempre veía al futuro dramaturgo y recuerda la particularidad de ese olor en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*.

Las industrias no paraban de arrojar sus nubes de humo hacia el cielo y los vendedores ambulantes, que no eran muchos, pasaban desde muy temprano a ganarse un nuevo día de vida en la intemperie. Francisco de Jesús Cabrujas, músico y hermano menor de José Ignacio, explica que “abundaba la gente trabajadora, personas parsimoniosas y amigables con los vecinos”. En su mayoría, inmigrantes italianos que

se instalaron en los alrededores de la plaza Pérez Bonalde entre 1940 y 1950. Por eso casi todos se conocían y, desde su llegada, muchos sabían de la familia Cabruja, los que se habían mudado a la calle Argentina.

El apellido Cabruja es catalán. El primer Cabruja que llegó a Venezuela, el tatarabuelo de José Ignacio, era hijo de María Cabruja y del Conde Valmaseda, un General del ejército español que se trasladó a La Habana a desestabilizar el movimiento independentista cubano. A pesar de que Valmaseda no reconoció a su hijo, lo obligó a acompañarlo a la isla y el joven, rebelde, decidió escapar. El destino lo trajo a Venezuela y, por estar indocumentado, lo encarcelaron. Este muchacho era músico de conservatorio y, cuando tocaban las dianas en la cárcel donde estaba recluido, se amargaba por lo mal que aquellos hombres tocaban el instrumento. Ante su angustia, pidió a uno de los guardias permitirle encargarse de tocar la melodía y así, poco a poco, logró comprar su libertad. El hijo del Conde echó raíces en Venezuela y el apellido Cabruja comenzó a extenderse por el país. Pero mucho después, un error de imprenta en un artículo de prensa modificó ese apellido; una transformación que agregó una “S” al Cabruja original. A José Ignacio le gustó el cambio y lo hizo aparecer en su cédula. Más tarde, con el uso acostumbrado, también lo adoptaron sus hermanos.

Sin embargo, el nombre del padre siguió intacto. José Ramón Cabruja era el más tranquilo de sus hermanos. Pero su carácter fuerte se complementaba con su ideología republicana y su dejo comunista, según sus familiares.

Francisco de Jesús Cabrujas narra que su padre siempre le contaba que sólo uno de los hermanos logró apropiarse de una gran fortuna, pues se convirtió en dueño

de numerosos negocios dentro y fuera de Venezuela: Santiago, ese que le decía a José Ramón Cabruja que no fuera “pendejo”, que se fuera con él a Nueva York.

El padre de José Ignacio, un hombre de baja estatura, piel rojiza y ojos azules, era fanático de la electricidad; de joven quiso estudiar Ingeniería Eléctrica, pero sus padres eran tan humildes que no tuvo la oportunidad de alcanzar su propósito. Con el tiempo, se conformó con colaboraciones que prestaba para la infraestructura eléctrica de las plazas caraqueñas: “La iluminación de la plaza Junín y las instalaciones eléctricas de algunos de los santos que se encuentran en la iglesia Las Mercedes, frente al centro Gumilla, son parte de su obra”, recuerda el hijo menor.

De niño, José Ramón siempre jugó *caimaneras* de béisbol con sus hermanos en los estadios improvisados del barrio Los Magallanes de Catia, el mismo donde nació el equipo de béisbol profesional venezolano Los Navegantes del Magallanes. “La puta de José Ramón”, el sobrenombre con el que lo llamaban sus compañeros de equipo, quedó grabado en las pocas carreras que logró impulsar porque regalaba todas las pelotas.

De ateo furibundo, un día pasó a ser un rabioso seguidor de la orden franciscana. Comenzó a cumplir los preceptos religiosos como creyente de toda la vida hasta convertirse en el principal colaborador de esa Iglesia; fue tan fuerte el apego que desarrolló que, cuando murió, los compañeros de fe lo vistieron de franciscano para enterrarlo con todos los honores. Quizá fue grande la influencia de su esposa, cuya fe llevó a José Ramón Cabruja a vivir las creencias cristianas de una manera casi fanática.

Entre José Ramón Cabruja y Matilde Lofiego de Cabruja había una diferencia de 10 años de edad, pero se conocieron, se enamoraron y decidieron casarse.

Matilde Lofiego tenía ascendencia italiana y creció con las enseñanzas propias de la religión cristiana, las que le construyeron, luego, sus costumbres y maneras de actuar. “Se crió en el seno de una familia humilde. Tuvo que comenzar a trabajar desde los ocho años haciendo sombreros de paja para ayudar a mantenerlos”, cuenta Francisco de Jesús Cabrujas.

Espiritual, querida y dada a los demás, siempre se dedicó a las labores manuales y nunca dejó a Dios de lado: todos los días, a las seis de la tarde, se sentaba en su silla predilecta a rezar el rosario. Tuvo una fe profunda y arraigada que transmitió, desde el principio, a su esposo y a sus hijos.

Su estatura pequeña de no más de un metro con 55 centímetros, su contextura delgada y su cabello largo y encrespado solían verse entre el humo de la cocina. Allí donde aprendió a preparar sus platos; donde los ojos negros, algo saltones, veían pasar a los transeúntes y carros que diariamente transitaban frente a su casa.

Quienes probaron sus preparaciones confirman que fue una excelente cocinera. “Era experta en pocos platos, pero las recetas que sabía preparar eran exquisitas”, dice Francisco Cabrujas. Por ejemplo, la pasta la hacía a mano y, a veces, cocinaba las salsas durante ocho horas. “Pero es que Matilde cocinaba divino. Además, todas las tardes hacía una torta riquísima y todos comíamos de esa torta. Ella cocinaba muy rico por ser hija de italianos; y los italianos cocinan muy sabroso”, recuerda Luz Bosch Cabruja, sobrina del matrimonio Cabruja Lofiego.

José Ramón Cabruja y Matilde Lofiego se conocieron en los talleres de costura donde ambos fueron aprendices. Allí se enamoraron y pasaron sus primeros momentos como la pareja que se convertiría en la familia de Catia que, hasta hoy, recuerdan sus vecinos.

Pero los esposos Cabruja Lofiego llegaron a Catia muchos años después de haberse enamorado. Antes de mudarse a esa tierra donde la neblina de las seis de la mañana ocultaba las casas y hacía fantasmales las fachadas de las fábricas, vivieron en la Parroquia Altigracia de Caracas, entre las esquinas de Poleo y Buena Vista, en una casa enumerada 11-B, cuando estaban recién casados, sin hijos, sin ruido y apenas con el conocimiento mutuo.

El 17 de julio de 1937 nació su primer hijo, un pequeño de cuatro kilos y medio. A ese bebé lo llamaron José Ignacio. José por su padre e Ignacio en honor a San Ignacio de Loyola. Su nacimiento y sus primeros tres años de vida transcurrieron en esa casa de la Parroquia Altigracia. José Ramón Cabruja y Matilde Lofiego comenzaban una nueva etapa.

En 1940 la familia se mudó a una casa de siete cuartos, un hogar construido por un inmigrante catalán en la zona de Pérez Bonalde, en Catia, al oeste de la capital venezolana. Ese fue el hogar de José Ignacio Cabruja hasta que contrajo matrimonio por primera vez. Sus dos hermanos también vivieron allí, ellos jugaban en el amplio patio a la sombra de árboles de aguacate, limón, guayabo y onoto.

Pero José Ignacio fue el primero, el mayor de los tres, el que experimentó el ojo vigilante de la madre preocupada que lo observaba desde las fronteras de la

cocina en la que pasaba la mayor parte del día. Lo esperaba a diario con la comida preparada.

Luz Bosch Cabruja, prima de José Ignacio, recuerda que Matilde le servía a su hijo mayor el arroz amontonado en el plato, con la forma de un volcán y con un orificio en el medio; de esta manera, la mantequilla se derretía y simulaba la lava hirviendo.

El olor a comida avanzaba sigiloso hacia la calle de enfrente, hasta la plaza Pérez Bonalde. Era inconfundible el aroma de la pasta ragú que preparaba Matilde Lofiego en la cocina del hogar convertido en su lugar de trabajo, aquella casa amplia pero modesta, diferente de casi todas las demás porque tenía una sola planta —la mayoría de las construcciones eran de tres pisos—, con piso de granito y de techos altos en la que la brisa entraba sin pedir permiso, en grandes cantidades.

Para José Ignacio era un lugar inconcluso porque su padre siempre la modificaba; para Francisco de Jesús Cabrujas, una construcción absurda desde el punto de vista arquitectónico porque la había construido un inmigrante de las Islas Canarias sin un diseño predeterminado, con el dinero que los esposos Cabruja Lofiego le habían podido pagar. Marta Cabrujas, la hermana del medio, dice que “era una casa muy grande, con siete habitaciones y, cuando podíamos, usábamos dos o tres, porque éramos tres hermanos nada más”.

Aquella “construcción absurda”, como la describe Francisco de Jesús Cabrujas, tenía un lugar que para José Ignacio no era extraño en lo absoluto: la azotea. Para acceder a ella, el futuro dramaturgo utilizaba el árbol de guayaba que estaba en el patio. Una vez en las alturas, pasaba gran parte de su tiempo devorándose

cualquier papel que tuviera letras. “Siempre repetía que, de niño, era flaquito, feo y que su rostro se escondía detrás de gruesos anteojos, por lo que a las chicas no les resultaba nada atractivo”, comenta Cristina Policastro, guionista de algunas de las telenovelas de José Ignacio Cabrujas. A Isabel Palacios, la que se convertiría en su tercera esposa, también se lo contó: “Decía que, de pequeño, cuando estaba en Catia, era un tipo muy feo y con unos lentes que parecían un par de botellas puestas en los ojos. Se escondía porque se la pasaba leyendo ensimismado, enrollado. No le gustaba a nadie y era torpe”.

De modo que le era difícil llamar la atención de las chicas de su vecindario. Palacios comenta que se creó una timidez que le produjo miedo a hacer el ridículo, a quedar mal. De adulto, aunque conocía perfectamente el inglés y sabía leer en francés, no hablaba en ningún idioma extranjero por temor a equivocarse; era capaz de hacerlo, pero no quería que se rieran de él. Por eso, y con la ayuda de los libros, la ópera y la escuela, recurrió a lo intelectual; apostó a la palabra y a la lectura para lograr sus conquistas.

Los padres de José Ignacio Cabruja siempre se apoyaron. Al principio, utilizaron sus ingresos en la construcción de la casa en la que vivieron durante casi toda su vida matrimonial; luego, se mantuvieron a costa del trabajo que cada uno realizaba: José Ramón era sastre y Matilde dejó los sombreros de paja para dedicarse a la cocina y a la costura. Además, para obtener dinero extra, aprovecharon algunos de los cuartos para alquilar. Luz Bosch Cabruja, prima de José Ignacio, cuenta que José Ramón Cabruja recibía en su hogar, por una modesta suma de dinero, a extranjeros que llegaban al país a probar suerte.

Con un hijo de casi 10 años, la familia Cabruja recibió a una nueva integrante: Marta Cabruja Lofiego, el 23 de noviembre de 1946. Una niña no muy grande que, al crecer, se convertiría en una mujer alta y delgada, de voz ronca y firme que, como José Ignacio, sería una artista más de la familia al dedicarse a la escultura en madera, cerámica y cobre.

Ahora con dos hijos, la familia se enfrentó a nuevas responsabilidades financieras. El declive llegó cuando el sastre se quedó sin trabajo y Matilde asumió las riendas económicas del hogar. Sin embargo, a costa del esfuerzo, los esposos lograron sacar adelante a sus dos hijos: José Ignacio y Marta.

Durante dos años, Belkís Ojeda fue una de las inquilinas junto a una señora checoslovaca. La joven de 18 años, de inmediato sintió empatía con la señora Matilde, quien la enseñó a cocinar y a coser. La madre de José Ignacio le decía que no se preocupara por cocinar en esa casa, que ella era parte de la familia, pues José Ramón y el padre de Belkís, Carlos Ojeda, eran buenos amigos.

Ojeda, ahora una mujer con ocho décadas encima, recuerda que José Ignacio, desde los nueve años de edad, ya mostraba su postura ideológica. “Era sagrado asistir los domingos a misa. Al pequeño lo llevaban casi obligado, era una tortura para él. Todos los domingos era la misma discusión entre su padre —José Ramón— y el rebelde hijo. Sin embargo, José Ignacio no tenía otra opción más que acceder”, recuerda Belkís Ojeda.

El joven delgado y de piernas largas, en cuyo rostro resaltaban el cabello crespo y unos ojos saltones idénticos a los de su madre, se sentaba constantemente junto al radio que mantenía intacto en su habitación. Su padre siempre lo acompañaba

pues, tras regresar de la iglesia Franciscana, ubicada en la urbanización La Pastora, se unía a su hijo en la incesante tarea de escuchar ópera, una de las primeras actividades que comenzaron a sembrar en José Ignacio la pasión por este estilo musical.

Y no sólo se dejó cautivar por la música. El libro *Catia, tres voces* de Milagros Socorro, describe que los ojos de José Ignacio también se deleitaron con las películas que proyectaban, en Catia, el cine Pérez Bonalde, el España y el Esmeralda donde la película *Subida al cielo*, de Luis Buñuel, lo maravilló al punto de que quedó convencido de que podía hacer arte con escasos recursos.

Es muy probable que la fascinación que le causó esa película estuviera reflejada con palabras en el cuaderno que tanto le gustaba. Cada vez que le pasaba algo, llegaba a su casa y cruzaba a grandes zancadas el largo pasillo hasta el último cuarto —el suyo— para buscarlo. Era rojo, muy brillante y para sus grandes ojos escondidos tras los gruesos cristales de los lentes, no se parecía en nada a sus cuadernos Alpes del colegio. Él lo veía diferente: “(...) en él anotaba mi vida, hacía reflexiones sobre mi intimidad, sobre todo lo que me ocurría. Comencé a escribir allí sin sentirme nunca que era un escritor, tardé un tiempo en entender que eso podía ser un oficio, o un modo de vida, o una actitud”, le confesó José Ignacio Cabrujas a la periodista Milagros Socorro en el libro *Catia, tres voces*.

Los años de escuela de José Ignacio Cabruja transcurrían en los pasillos de un colegio religioso. Sus padres decidieron desechar la gratuidad de la educación por el precio de que su hijo pudiera sentarse en pupitres financiados por ellos mismos. Lo inscribieron en el colegio San Ignacio de Loyola.

Allí se sentía fuera de lugar, pues estaba rodeado de los hijos de las familias más adineradas e influyentes de la capital. “Él era una excepción, pues venía del oeste caraqueño y de una de las parroquias más humildes”, explica su prima Luz Bosch. Con 13 años de edad, el pequeño Cabruja tomó la decisión de cambiar su sede de aprendizajes, conversó con sus padres y les pidió que lo inscribieran en otro colegio. Dejó el San Ignacio y comenzó a estudiar en el liceo Fermín Toro. Allí se sintió más cómodo porque la mayoría de sus compañeros de clase compartían sus intereses, entre ellos, el de los ideales comunistas.

“Malditos sean los ricos”, escuchó gritar a Pedro Infante en la película *Nosotros los pobres* cuando el protagonista encontró, moribunda y con las piernas mutiladas en los rieles de un ferrocarril, a la que hacía el papel de su hermana. En la tesis de Yoyiana Ahumada, *Venezuela la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*, la autora explica que ese *film* marcó el pensamiento de José Ignacio, y que, de hecho, él confesó que si muchos de los allí presentes se habían hecho comunistas era por haber visto aquellas imágenes.

En la esquina entre la Argentina y la avenida España, una vía muy transitada y repleta de pequeños negocios, se alzaba solitaria la barbería a la que solía ir Estelio Bosch Cabruja, el primo reconocido como pianista y compositor de dos grupos musicales venezolanos: Los Melódicos y Billos Caracas Boys. Parecía el punto que marcaba el límite entre las calles paralelas, esas por las que acostumbraban a caminar los hermanos, José Ignacio y Francisco de Jesús, en sus andanzas a la laguna y a los cerros cercanos en donde hacían sus excursiones.

Pero las expediciones de José Ignacio Cabruja, de adolescente, iban más allá de las cercanías de su hogar. Las protestas eran constantes en el liceo Fermín Toro y, en medio de los disturbios, la policía solía intervenir para apaciguar a los bravíos estudiantes. En 1956, mientras José Ignacio estudiaba el último año de bachillerato, decidió participar en una manifestación en contra de las nuevas normas de evaluación que acababa de dictar el Ministerio de Educación.

Las sirenas policiales se escucharon al poco rato y la efervescencia estudiantil se hizo más fuerte. Había dictadura en Venezuela y en los momentos de alzamientos públicos la represión era inmediata. El enfrentamiento entre oficiales y estudiantes se inició en el mismo instante en que las autoridades intentaron normalizar la situación; el resultado: un grupo de jóvenes presos, entre ellos, José Ignacio Cabruja.

Las peinillas marcaron con heridas el cuerpo de muchos estudiantes, los rolos golpearon sus huesos y las bombas lacrimógenas les cortaron la respiración. Los uniformes de los jóvenes se hicieron cada vez más numerosos y, al verse acorralada, la policía llamó a la Guardia Nacional y el castigo a los adolescentes fue más fuerte.

El escritor Julio César Mármol, quien también fue apresado, les contó a Claudy De Sousa y Hugo Pagés para su trabajo de grado, *Descubriendo a José Ignacio Cabrujas, un hombre, un artista, una conciencia*; que cuando los guardias dominaron la situación, obligaron a los estudiantes, con golpes y empujones, a ingresar en un autobús. La brutalidad en el trato era idéntica tanto para las muchachas como para los muchachos. Los trasladaron a la cárcel El Obispo, ubicada muy cerca de la Asamblea Nacional, en el centro de Caracas. Los hombres fueron encarcelados y acusados de cargos de destrucción a la propiedad pública y desacato a la autoridad.

Aproximadamente 35 se vieron presos tras las rejas, entre ellos Emilio Santana, Julio César Mármol y José Ignacio Cabruja. En la recopilación de textos que hace Gloria Soares, en la que está presente Cabrujas como Premio Nacional de Teatro, se explica que a los hombres los encerraron en una celda circular cuyo piso, inclinado a manera de embudo, hacía centro con un hueco y funcionaba como excusado.

Luego de varios días sometidos a interrogatorios, los oficiales los llevaron a la sede principal de la Seguridad Nacional, la policía política dirigida por el gobierno. Las celdas eran pequeñas y debían turnarse para dormir. Mientras uno descansaba acostado en el piso, los demás permanecían erguidos y así trataban de sobrevivir.

Al igual que los padres de otros estudiantes, José Ramón Cabruja también fue apresado. La noticia trascendió fronteras porque se publicó en el diario *The New York Times*, que circula en los Estados Unidos. Matilde Lofiego les llevaba, a todos los encarcelados, termos con agua y cestas con comida. Tras tres meses en cautiverio, los jóvenes y sus padres fueron puestos en libertad.

Pero José Ramón Cabruja estaba descontento con la política dictatorial venezolana. Desde el encierro, había pensado en otras posibilidades. “Viendo que la política del país iba a ser muy difícil para que nosotros viviéramos aquí, mi papá tuvo la idea de irnos a vivir a España definitivamente. Pero cuando él y José Ignacio salieron de prisión, mi hermano no estuvo de acuerdo con la idea de exiliarnos allá”, comenta Marta Cabrujas. El joven ya comenzaba a sentir su apego hacia el país, cualquiera que fuera la situación política que se estuviera viviendo.

Era la época en que gobernaba Marcos Pérez Jiménez, entre 1952 y 1958. El régimen perseguía a aquellas personas que se oponían al Gobierno con la Seguridad

Nacional, la libertad de expresión era nula y, sin embargo, existían grupos que, a escondidas, se reunían para hablar en contra de sus gobernantes. Existían espías del gobierno que se colaban entre esos grupos para denunciar este tipo de reuniones.

Pedro Estrada, director de la Seguridad Nacional y mano derecha de Marcos Pérez Jiménez, por presión de la opinión pública y por miedo a manchar la imagen del proceso, decidió dar libertad a los estudiantes. “Ese Pedro Estrada era un bicho, se la daba de elegante y trataba bien a Matilde, pero hasta ahí”, explica la prima de José Ignacio, Luz Bosch Cabruja, quien en una ocasión fue a acompañar a su tía a la cárcel.

Sin embargo, en cuanto a obras públicas, la dictadura introdujo al país en una ola de modernidad, sobre todo en cuanto a la infraestructura de los centros urbanos. Autopistas, centros comerciales y edificaciones educativas se alzaron durante el mandato de Pérez Jiménez: el Círculo Militar, el Hotel Humboldt en la parte alta del cerro Ávila, la Autopista Caracas-La Guaira y la Ciudad Universitaria de Caracas fueron de los proyectos más importantes que se desarrollaron durante este período. La parroquia de Catia no quedaba fuera de los planes gubernamentales y pronto sus habitantes se sumergieron en la admiración de las nuevas edificaciones.

La gente, incluso los acérrimos oponentes al régimen, se alegraba del progreso que veían en los edificios que construían. Decían que su parroquia prosperaba cuando se inauguró el Mercado de Catia porque todas esas nuevas obras la llevaban al futuro. “Y todos estábamos muy contentos de que así fuera. Quienes nos oponíamos a Pérez Jiménez —por una cuestión visceral, porque éramos comunistas, porque nos perseguían— de alguna manera participábamos de ese mundo, ése era el mundo real;

lo que no nos gustaba era él. El régimen de dictadura, la falta de libertad, pero la época nos gustaba, la vivíamos intensamente, sentíamos que progresábamos, que no era mérito de Pérez Jiménez sino de las inmensas riquezas del país”, explicó Cabrujas en *Catia, tres voces*.

Esa misma modernidad impulsada por el gobierno perejimenista fue la que dejó bajo los escombros a la antigua vivienda 11-B en la que nació José Ignacio Cabruja, entre las esquinas de Poleo y Buena Vista; su casa quedó destruida debajo del progreso. La desilusión de quienes no la encuentran como la describen sus habitantes es muy parecida a la que José Ignacio sintió cuando llevó a su novia, la italiana Adela Incerpi, al sitio donde había nacido. “No existía 11-B, no existía Poleo, ni mucho menos Buena Vista, ni calle, ni barranco, ni sótano, ni nada” escribió José Ignacio en el libro *Cuatro Lecturas de Caracas*.

En la misma época en que el ideal revolucionario de José Ignacio se ponía de manifiesto en las protestas estudiantiles que protagonizó junto a sus compañeros del liceo Fermín Toro, recibió una beca para estudiar en la Universidad Central de Venezuela la carrera de Derecho.

Pero eran las artes las que lo encantaban. Cuando se enteró de que en la Casa Sindical, en la urbanización El Paraíso de Caracas, se hacía teatro fue varias veces a ver si podía entrar a alguna presentación. La dictadura de Marcos Pérez Jiménez estaba a pocos meses de su final y la entrada al teatro se le hacía cada vez más difícil: una muralla de hombres vestidos de verde custodiaban, recios e inmóviles, la entrada del edificio en cuyas paredes abundaban los panfletos contra el régimen.

Cuando logró entrar, se encontró con el director Horacio Peterson, que había llegado a Venezuela en 1949 y ya trabajaba en el Teatro de la Casa Sindical. La timidez de José Ignacio se puso a un lado y el “mucho gusto, José Ignacio Cabruja” se abrió paso en la voz del joven universitario. “A mí me gustaría trabajar aquí; hacer teatro”, le dijo, y ante el interés que parecía tener, Peterson le ofreció ser asistente de dirección. Su trabajo: buscar café y llevárselo a los actores y a Horacio Peterson en los ensayos, así lo cuenta Iraida Tapias en su texto publicado en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*. De allí nació su primer contacto con el teatro y fue ahí donde la idea de entregarse a las artes comenzó a crecer en su mente.

Su decisión de dedicarse a defender a los demás llegó a José Ignacio Cabruja de una manera casi fortuita. Ya tenía la beca para estudiar Derecho. “Pero él no tenía vena para dedicarse a eso”, afirma Francisco Cabrujas.

Constantemente José Ignacio alardeaba de su falta de voluntad para dedicarse a las leyes:

—Vieja, estoy estudiando Derecho para guindarte la medalla en el cuello —repetía a su madre.

—Hijo, déjese de pendejadas; usted estudie lo que quiera, siempre y cuando se gradúe

—respondía Matilde Lofiego evocando las pautas que ella y su marido habían decidido aplicar a sus hijos: siempre apoyarlos en todo.

De hecho, todos sus hijos se dedicaron a la profesión que prefirieron; la evidencia está en José Ignacio, quien finalmente dejó la carrera de abogado luego de que lo expulsaran del bufete Mendoza, Parra y Asociados por “extremista conceptual”, según lo que escribiría en 1995 al diario *El Nacional*. “No terminó la tesis porque tuvo un problema en la empresa donde trabajaba y hasta ese día estudió Derecho”, dice su hermana, Marta Cabrujas. Entonces, se dedicó de lleno a algo más relacionado con sus ideas y pasiones: las Artes.

Pero ese oficio era algo que a su padre no le gustaba, a pesar del apoyo que daba a sus hijos. “Él hacía teatro a escondidas porque mi papá no quería que sus hijos fueran artistas”, dice Marta Cabrujas. José Ramón Cabruja había pertenecido a varios grupos artísticos venezolanos y tomó la idea de que no trabajaban de una manera seria. “Entonces, él no quería que nosotros fuéramos artistas; al final, los tres lo fuimos. Ese es el tamaño de la vida”, afirma la única hermana del que se convertiría en dramaturgo.

José Ignacio Cabrujas supo el momento en que decidió dedicarse a la labor que siempre le apasionó: “Muy pocos escritores pueden señalar el día y la hora en que quieren ser escritores. Yo sí. Fue exactamente en el instante en que terminé de leer *Los Miserables* de Víctor Hugo, cosa que hice en medio de un mar de llanto (...)”, confesión descrita en la tesis de Maestría de Yoyiana Ahumada. Dejó atrás el pequeño cuaderno bermellón y comenzó a teclear sus pensamientos en la primera máquina de escribir de su propiedad. Era negra y estaba ubicada sobre una mesa de madera en el fondo de su habitación.

Los rollos de papel que usaban en las bodegas para envolver la carne, el queso y el jamón eran los que solía comprar con sus ahorros porque no le alcanzaban para otro tipo de papel; allí escribía mientras alguna ópera interpretada por la soprano griega María Callas entraba a sus oídos. Cuando su prima Luz Bosch entraba al cuarto para visitarlo no le quedaba más que apartar los papeles amontonados como bolas arrugadas para poder sentarse a conversar con él.

Cuando nació su segundo hermano, Francisco de Jesús Cabruja Lofiego, ya llevaba un año estudiando en la Universidad Central de Venezuela. Entre ellos había dos décadas de diferencia pero la relación era especial. Francisco Cabrujas dice que siempre veía a su hermano como un hombre de figura suprema, metido en el teatro y la política; sobre todo desde que José Ignacio tuvo que asumir el rol moral de padre, luego de que José Ramón se ausentara por la muerte.

### **Arte universitario**

Mucho antes de la llegada al poder de Pérez Jiménez, en 1945, en la sede de la Organización de Bienestar Estudiantil (OBE) de la Universidad Central de Venezuela, se fundó el Teatro Universitario (TU) por iniciativa de Raúl Domínguez, Luis Peraza, Enrique Vera Fortique y Horacio Venegas. Luis Peraza era el director de la época y con la obra *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, se inaugura el teatro que se presentó en la calle, las fábricas, escuelas y cuarteles, hasta su renovación, en 1954, cuando la Universidad se traslada a su nueva sede, en Los Chaguaramos, como lo afirma Yoyiana Ahumada en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*.

Los primeros días de José Ignacio en el TU fueron muy silenciosos. La introversión, principalmente con las damas, que perdería por completo en otras etapas de su vida, lo distinguía del resto de los alumnos. Llegó con apenas 19 años de edad.

El director Nicolás Curiel, un hombre pequeño y menudo pero con una potencia firme en su voz, formaba parte del grupo de profesores que impartía clases en la escuela de Artes y en el TU de la Universidad Central de Venezuela. Su formación artística en Francia le permitió conocer las bases esenciales para lograr el buen teatro y le serviría, más adelante, como experiencia que desarrollaría a lo largo de su cargo como futuro director del TU.

Durante toda su trayectoria profesional, de más de 50 años, Curiel ha estado seguro de que es primordial recorrer el mundo para conocer las formas teatrales de las otras culturas. De hecho, impulsó en el TU el interés de los alumnos y de las autoridades universitarias por llevar las presentaciones fuera de Venezuela. A la mayoría de sus alumnos la idea les parecía genial. Tal como afirma Ahumada en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas* “la entrada de Nicolás Curiel como director del TU inició el trabajo con los postulados del autor Bertolt Brecht, de una manera muy personal en un rol transculturizador y conector con el exterior, con las corrientes estéticas de vanguardia”.

De inmediato descubrió en José Ignacio al joven intelectual que guardaba la promesa de un extraordinario actor y director. Pero su desgano por los viajes agobiaba a Curiel. Nadie encontraba la forma de convencer al joven de 19 años de que acompañara al grupo teatral en sus presentaciones internacionales. “Pocas veces accedió; su timidez desaparecía eventualmente y se animaba a viajar sólo cuando

alguna muchacha que encajara entre sus gustos también tenía en las manos el pasaje para actuar sobre tablas extranjeras” asevera Curiel.

Las competencias de amores también abundaban en el seno del TU, entre los aprendices. “De repente, estaba enamorado de alguna de las damas que también era de los gustos de los otros alumnos” comenta Nicolás Curiel. Pero lo que a ellos les interesaba era que José Ignacio aceptara el viaje porque, cuando lo hacía, Curiel “podía respirar mejor y con más tranquilidad”, dice.

Su maestro lo recuerda fácilmente como un joven que “vivió el teatro con mucha naturalidad. Se enamoró, se empató, hizo amigos que se convirtieron en hombres inseparables de Cabrujas. En ese momento él se estaba realizando, estaba creciendo”. Curiel se convirtió en uno de los mentores e influencias principales de José Ignacio en lo que serían sus futuras creaciones en el mundo de las tablas, la televisión y la radio.

En una de las asignaciones, el profesor pidió investigar sobre los amores inocentes y canallescios, el problema del poder, la política, la lucha de clases y la represión política en las obras de Shakespeare. Entonces, José Ignacio decidió leer 37 piezas de ese autor para el día de la entrega del trabajo.

Fue por esa pasión hacia la lectura y hacia la literatura que Matilde Lofiego de Cabruja no dejaba de culpar a Curiel por el asma que asaltó a su hijo en los tiempos en que estudiaba en el TU. Para ella había una sola razón: el profesor le mandaba siempre a leer esa gran cantidad de libros que el muchacho se devoraba apresuradamente, y José Ignacio vivía inclinado sobre ellos.

Pero el carácter tranquilo del joven de Catia fue una de las características que fijó José Ignacio en sus profesores. “Era sumamente encantador conversando y era muy querido por sus compañeros porque la relación con él se hacía fácilmente. Podías construir una gran amistad con Cabrujas y tomarle mucho cariño”, recuerda Curiel.

Quizá esa conexión que logró con el profesorado fue la que lo llevó a actuar en su primera obra dentro del TU: *Noche de Reyes*, de William Shakespeare; en la que hacía el papel de un personaje cuya personalidad no tenía nada que ver con la forma de pensar y de actuar reales del actor. “Pero su dedicación y su sacerdocio por el teatro le hacían tomar seriamente su representación frente al público y entrar en su personaje como si realmente sintiera su vida dentro de él”, explica Curiel.

Pero también trabajó tras el telón. Incluso hizo de apuntador; Cabruja era la persona que recordaba, tras la escena de la obra, los parlamentos que cada personaje debía decir en su turno. También fue ayudante de dirección antes de convertirse en el dramaturgo principal del TU.

Vestido de blanco y con anteojos redondos, José Ignacio se convirtió en el gerente opositor a los líderes y organizaciones sindicales. Así se presentó como personaje secundario de su propia obra, *Juan Francisco de León*, cuando salió a escena en el Teatro Nacional. Se estaba celebrando el Primer Festival de Teatro Venezolano en 1959 y era la primera vez que el joven de Catia presentaba una obra suya en el campo de la dramaturgia. Frente a él, el público esperaba oír el montaje que “reflejaba la situación de los sindicatos amarillistas norteamericanos, una época

en que los Estados Unidos era criticado por la sociedad latinoamericana que se sentía como el patio trasero de los líderes del norte”, señaló Nicolás Curiel.

Francisco Rojas Pozo escribe en el libro *Cabrujerías* que en esa obra “se produce una rebelión del personaje que le da título a la pieza, contra la Compañía Guipuzcoana representada por Martín Echeverría, en ella se establece un paralelismo entre el pasado y el presente”. *Juan Francisco de León* está enmarcada dentro de las formas de pensar que, antaño, José Ignacio recibía de las películas que disfrutaba en los cines de Catia: las diferencias de clases en la sociedad y la dominación de los pobres por los enriquecidos patronos.

Con la misma ideología dominante de los hombres de esa época, el director Román Chalbaud clavaba su mirada, desde los asientos del teatro, sobre el dramaturgo debutante. “Fuimos a verla con mucho interés y me gustó mucho”, dice Chalbaud.

Mientras José Ignacio se despojaba de su personaje en los camerinos del teatro recibió la visita de un hombre con una carrera ya construida. Aunque todavía era joven, Román Chalbaud ya era conocido en la televisión desde que comenzó a trabajar en 1953 —primero, en el canal 5 de la Televisora Nacional y luego en Radio Caracas Televisión con *El Cuento Venezolano Televisado*, que salía al aire todos los viernes—, las palabras que salieron de su boca para felicitar al aprendiz del TU por su recién estrenado montaje dejaron a Cabruja aún más maravillado.

“En el texto de *Juan Francisco de León* se veía que había un gran dramaturgo; se notaba que iba a ser un gran escritor, como realmente lo fue. Además, después de conocerlo, te dabas cuenta de que era un ser extraordinario”, recuerda Chalbaud.

“Y comenzó nuestra amistad, una amistad maravillosa”; comían arepas, iban al cine, al teatro, leían libros y escribían juntos muchos guiones que nunca llegaron a aparecer en las pantallas de televisión. Adaptaron *Memorias de Mamá Blanca*, de Teresa de la Parra; obras de Arturo Uslar Pietri; crearon una obra de teatro a la que decidieron llamar *Días de Poder*, que se estrenó en la sala de conciertos de la Universidad Central de Venezuela y escribieron el guión de una obra que se llamaba *Musiú*, inspirada en una idea que tenía José Ignacio sobre unos italianos acusados por Pedro Estrada de querer asesinar al dictador Marcos Pérez Jiménez.

Las obras del TU iban, casi todas, de la mano de la ideología de sus integrantes. Era conocido como un centro de izquierda política en el que el principal objetivo era utilizar el teatro como un arma para mejorar la moral del hombre. En sus inicios, el TU estaba lleno de jóvenes intelectuales y artistas inclinados a la lucha contra el imperio, contra el capitalismo norteamericano que, según dicen quienes lo conformaban, contribuía a que robaran el petróleo venezolano, como lo expone Ahumada en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*.

Con sus ideas criticaban otros montajes y los del Ateneo de Caracas eran su blanco favorito por considerarlo un teatro de élites. Para ese momento, a finales de los años cincuenta, Ligia Tapias trabajaba allí como directora y productora de varias de las obras que recibieron en el público a muchos miembros del TU. Pero esos estudiantes no iban a aplaudir las puestas en escena, asistían enviados por el profesor

y director Nicolás Curiel para sabotearlas, según cuenta Iraidá Tapias, una niña que apenas comenzaba a entrar en la adolescencia, acompañaba a su madre en el trabajo teatral.

Siempre escuchaba, atenta, las instrucciones que los actores recibían de su mamá y, por supuesto, era una de las espectadoras de los saboteos provenientes de los aprendices de Curiel. Ella ignoraba que, años más tarde, se reencontraría con José Ignacio y que ese alborotado estudiante se aliaría teatralmente con ella para fundar un teatro. Ligia Tapias apenas conocía al joven Cabruja, y aunque sabía que él participaba junto al resto de los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, pocas veces lo reconoció entre los rostros de los asistentes.

La cara de José Ignacio casi no se veía entre la multitud; a propósito, para que no lo descubrieran, se mezclaba con la gente para lograr su objetivo: cuando ya la obra había transcurrido, los silbidos, risas y siseos de los seguidores de Curiel ensordecían al resto de los espectadores y dejaban sin efecto el mensaje de los parlamentos de los actores.

Ideas como esas fueron las que llevaron a Cabrujas a acercarse al Movimiento al Socialismo (MAS), fundado en 1971 que, según expone Eduardo Fermín en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*, “sacudió los cimientos de los íconos del llamado ‘socialismo borbónico’, inspirado en las directrices soviéticas, y que a su vez representaba la búsqueda de una opción para un país que parecía estar hastiado de las políticas del llamado bipartidismo”.

José Ignacio pasó a formar parte de las filas de personas que apoyaban al naciente partido reformista, con la ideología que lo acompañó durante el resto de su

vida. Esa crítica revolucionaria e insurgente que le hacía recordar a los líderes bolcheviques; esa con la que construyó la personalidad que lo caracterizaba y que derramó sobre sus textos: la dramaturgia y el teatro con que, desde sus días en la universidad, comenzó a contar al país.

Era amigo de muchos de los fundadores del partido. Sus caras le recordaban los días en los pupitres del liceo y las protestas de calle porque había estudiado el bachillerato con varios de sus dirigentes. Primero se los había encontrado en el grupo de los que pertenecían al Partido Comunista y luego cuando pasaron a ser miembros del MAS.

Teodoro Petkoff, uno de los líderes que contribuyeron a la creación del MAS, conocía muy bien los ideales que exudaba el nuevo seguidor del partido. “José Ignacio era un hombre de izquierda; compartía toda la filosofía que nos hizo romper con el Partido Comunista y fundar el MAS. Simplemente le gustaban los ideales de izquierda”, dice.

En un texto publicado en *Cabrujas: ese ángel terrible*, Petkoff escribe que Cabrujas “se comprometió con una causa y peleó por ella, desde su muy particular trinchera hecha de cultura, genio e ingenio, duda metódica, sentido político y lealtad con los más humildes”. De allí que José Ignacio calificara al MAS como “el de sus tormentos”. El escritor que se había formado en los pasillos del TU encontró en el MAS el lugar para cultivar las ideas que apenas germinaban en su mente.

Esas ideas lo estaban convirtiendo en un personaje público, las entrevistas se hicieron más frecuentes y su apellido estaba por cambiar. Ya estaba metido en la política y se había convertido en una figura reconocida en el TU. Su teatro se había

dado a conocer con *Juan Francisco de León*, pero su primera obra, una que había escrito a los 19 años y que creó acompañado de su pasión por la cocina, todavía no se había estrenado.



Román Chalbaud y Fausto Verdial durante el montaje de *El extraño viaje de Simón el malo*, de José Ignacio Cabrujas.

Fotografía cortesía de Román Chalbaud.

*“(...) Ese lugar me hizo, para bien o para mal. Quien esto escribe siente orgullo al decirlo. Quien esto escribe, renunció a ser estudiante de Derecho, en 1960, y encontró en el Teatro Universitario, dirigido por mi maestro Nicolás Curiel, una mejor vida que la que me ofrecían mis profesores abogados (...). Nunca me dieron un diploma, a Dios gracias, ni la meta fue, vestirme de zamurito y colocarme un birrete, para enseñarle la foto a mi mamá o a mi novia”*

José Ignacio Cabrujas

## ESCENA II

**Salida del capullo**

El olor a albahaca impregnaba los pasillos de la casa. José Ignacio casi terminaba de comerse los espaguetis al pesto que había preparado cuando comenzaba a sonar la melodía de la Séptima Sinfonía de Beethoven. La hora de la presentación estaba cerca, pero no podía dejar a su maravilla, su portento, sonando en el radio. Su obra, *Los insurgentes*, que se incubaba desde 1956, esperaba hacerse viva en el Segundo Festival de Teatro de 1961.

Eran tiempos de conmoción política en Venezuela. Caracas apenas se recuperaba del golpe aniquilador a la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, en 1958. En la nueva década, Rómulo Betancourt se estrenaba como presidente de la recién concebida democracia; mientras tanto, la coalición conformada por los partidos Acción Democrática, Partido Social Cristiano (Copei) y el Partido Comunista de Venezuela, bautizaba una Constitución; la Unión Republicana Democrática de Jóvito Villalba, a pesar de haberse retirado de la asociación, firmó la nueva Carta Magna de 1961. El país comenzaba a construir su democracia y Cabrujas, su dramaturgia personal fuera del TU.

El plato quedó vacío y el radio dejó de reproducir el sonar de las partituras del compositor alemán. José Ignacio estuvo listo para la presentación de *Los insurgentes* que, junto a *Sagrado y obsceno* de Román Chalbaud, *El rincón del diablo* de Gilberto Pinto, *Melisa y el yo* de Elizabeth Shön, *Reciedumbre* de Luis Peraza, *La farsa del hombre que amó a dos mujeres* de Pedro Berrotea, *Una mínima incandescencia* de

Isaac Chocrón, *Sesgo* de Vicky Franco, *Regina* de Álvaro Dobles y *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo; acapararía la escena en el evento teatral.

Tras el escenario, los actores se apretujaban esperando el momento de salir. Decenas de ojos esperaban verlos representar a sus personajes en *Los insurgentes*. Pero sólo uno de ellos absorbería las miradas atentas del público: El General Bermúdez, un personaje que luchó en la Batalla de Carabobo y que estuvo con Páez en la toma de Puerto Cabello, salió a escena como el protagonista.

El espacio teatral se llena de vapor cuando una mujer le arroja a Bermúdez, a su entrada a Caracas, un balde de agua caliente y éste decide invadir su casa. Como en muchas de sus obras, José Ignacio coloca a este personaje de la historia en situaciones cotidianas, cercanas al pueblo.

La idea de reinterpretar a los personajes de la historia y colocarlos frente al público para convertirlos en fracasados, resaltar sus debilidades, sus fallas y su lado oscuro son parte de la influencia que tuvo César Rengifo, representante del teatro venezolano moderno, en el trabajo de Cabrujas.

Rengifo introdujo un enfoque marxista al teatro nacional, movido por su ideología y por el deseo de hacer del montaje una vía de concientización y agente de cambio social, tal como expresa Yoyiana Ahumada en su trabajo *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*. Su dramaturgia rompió con el esquema teatral que se venía practicando e implantó en ella el aspecto histórico-social.

El pensamiento comunista de Cabrujas lo inspiró a seguir de cerca las formas de ese teatro que mezclaba lo histórico con lo social y, como Rengifo, se valió de la ironía y el humor para mostrar los pormenores de una historia culpable de los

momentos modernos; como lo haría en *El extraño viaje de Simón el malo* y en *El Americano ilustrado*, unos años más tarde.

Ahumada escribe en su texto de Maestría dedicado al teatro cabrujiano que “en sus obras teatrales Cabrujas no toma la historia como tema, sino que a través de algunos sucesos, personajes o pasajes, historiza y proyecta a la manera de Rengifo los posibles escenarios de la realidad: por un lado relaciona permanentemente la historia con el presente, y al mismo tiempo, proyecta partiendo de la premisa de que somos una ‘equivocación histórica’ resultado de un devenir que viene arrastrándose desde la fundación misma de la nación y más aún desde el descubrimiento del continente”.

La conflictividad latinoamericana en 1961: insurrecciones de la izquierda inspiradas por la Revolución Cubana, constantes revueltas de calle y alzamientos violentos de grupos militares y de guerrillas de extrema izquierda, provocaban una gran efervescencia.

El clima de conflicto político en Venezuela oscureció los momentos de gloria del Festival. La tormenta finalmente golpeó al escenario cuando *Sagrado y obsceno*, de Chalbaud, se estaba presentando. Era una obra que tocaba los márgenes de los patrones oficiales; con ideas de izquierda distintas a las del régimen; porque las diferencias ideológicas todavía estaban latentes, incluso luego de la apertura democrática. “Las alusiones más que directas a la política represiva del Gobierno, mezcladas con una visión rápida del submundo del hampa y un toque de erotismo morboso, polarizaron la atención del público y la hicieron objeto de la misma represión que ella denunciaba”, expone Rubén Monasterios en *Un enfoque crítico del teatro venezolano*.

Gritos e insultos volaban como balas hacia el escenario convertido en escena. Lo obsceno de la pieza teatral pasó de las tablas al público. La politización entre los representantes del teatro hizo que se interrumpiera la obra que calificaban de irrespetuosa a la moral pública. Posteriormente, se suspendieron las funciones del Teatro La Comedia que, no mucho después, fue demolido.

A pesar del inconveniente, la obra tuvo éxito en el Segundo Festival de Teatro y la trasladaron al Teatro Nacional. La entrada del edificio se abarrotaba de personas; “venía gente del interior del país a ver la obra y las entradas se agotaban con una semana de anticipación. Era una cosa increíble”, dice Chalbaud. Pero la obra era la misma y describía la situación política del momento: la policía rodeó la sede del Teatro Nacional y la Inspectoría de Espectáculos del Distrito Federal emitió una orden que prohibió la presentación del montaje.

Abatido por la situación de crisis en la política cultural venezolana, Cabrujas viajó a Italia donde se une al Grupo Piccolo Teatro Di Milano, fundado en 1947 en Milán por Paolo Grassi y Giorgio Strehler, quienes lo dirigieron juntos hasta 1962. Cabrujas formó parte del primer teatro folclórico milanés y uno de los más modernos de la época gracias a la beca que obtuvo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. A partir de su experiencia en Italia, el caballero de voz ronca y cabello rizado puso en práctica en Venezuela los conocimientos adquiridos durante los pocos meses que estuvo en tierras europeas.

Tomaba entre sus manos los problemas sociales, políticos y económicos que arropaban a la Venezuela que tanto defendería en sus crónicas políticas unos años más tarde, y los exprimía para dejar al descubierto la esencia de su origen. De allí

nace Simón, como la representación del sujeto que sufre al transgredir las leyes; la personalidad que, plasmada en papel, reflejaría las preocupaciones patrias de su creador.

*El extraño viaje de Simón el malo* se escribió en 1961 y es el momento en que introdujo en su repertorio teatral ciertos elementos propios de la dramaturgia de Bertolt Brecht: pancartas, el teatro dentro del teatro, la parodia, el sonido de las canciones dentro de la obra teatral, la ironía y el sarcasmo, como explica Ahumada en su trabajo de Maestría.

Las ideas de Brecht, expresionista por naturaleza, llegaron a Venezuela en el momento en que Nicolás Curiel pisó tierra caraqueña, proveniente de Europa, en la década de los setenta. A la misión brechtiana se unieron Umberto Orsini, Herman Lejter y Eduardo Gil, todos vinculados a la actividad teatral, influenciada del teatro paródico de moda en el Viejo Continente, como explica Ahumada en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*.

Cuando las luces se encendieron e iluminaron la escena, Simón pisó la tarima y caminó sobre las tablas frente a un público absorto por la presencia de tres payasos que lo acompañaban, absurdos y poco comunes dentro de los montajes de Cabrujas. Los personajes de narices rojas pasaban, graciosos, ante los ojos de los espectadores mientras marcaban los cambios de escenas y representaban las vivencias de Simón “el malo” a lo largo de la representación.

“Simón el malo está en la línea del teatro filosófico: la exposición de una tesis para que el espectador asuma una actitud; es una comedia sumamente teatral, concreta y comunicativa, reflexiva y útilmente irónica, donde el autor juega con el

tema de la verdad; es algo así como una bella fábula que recuerda vagamente las muy antiguas y nobles literaturas clásicas”, escribe Monasterios en el libro *Un enfoque crítico del teatro venezolano*.

José Ignacio Cabrujas finalmente comenzaba a tomar su propia forma, estilo y técnica. Ya salía del capullo en el que vivió concentrado en el TU y empezaba a gestarse su personalidad como director y creador de personajes sobre las tablas.

Un nuevo gobierno se estrenaba en Venezuela a partir de 1964, el de Raúl Leoni, representante de uno de los partidos que, junto a Copei, dominaba la escena política de la época: Acción Democrática.

Desde el período anterior, el de Rómulo Betancourt, las libertades fundamentales, de prensa y sindical, se habían establecido en el país y ya para el nuevo lustro presidencial el territorio había logrado una paz más duradera.

Tras bastidores, la voz del director daba instrucciones a los actores. Durante los ensayos de *En nombre del Rey*, estrenada en 1965, José Ignacio Cabrujas caminaba como sombra al lado de cada uno de sus protagonistas, como lo hizo siempre en todos los montajes que dirigía: veía cada movimiento, escuchaba cada palabra; porque ese libreto estaba hecho para cada actor, era una especie de apuntador que se sabía de memoria los parlamentos de todos.

“Él no veía de frente a los actores, caminaba a su lado porque le parecía importante escuchar, fundamentalmente, sus propios textos. En cualquier obra de José Ignacio Cabrujas las palabras tienen musicalidad porque él las construye como si formaran parte de una partitura”, expresa Ahumada en entrevista.

Gonzalo Quesada protagoniza *En nombre del Rey*. Es un explorador que llega a Venezuela y trata de imponer una monarquía al estilo español. El personaje hace de la pieza una comedia, un recurso que será reiterado en el estilo de *Cabrujas* de allí en adelante.

Pero aunque forjaba su propio estilo teatral, el desprendimiento total de *Cabrujas del TU* no se hizo efectivo sino hasta 1965, cuando estrenó su última obra junto al grupo de la Universidad Central de Venezuela y su maestro, Nicolás Curiel. *Yo, William Shakespeare*, puso en evidencia la profunda admiración que José Ignacio sentía por éste autor. Y no solamente versionó el texto del artista inglés, sino que también encarnó a algunos de sus personajes.

Mientras vociferaba sus textos como personaje de la pieza *Los ángeles terribles* de Román Chalbaud, durante el Tercer Festival de Teatro Venezolano, no se imaginaba que en sus manos, y para el bien de su prestigio, iba a tener el premio como mejor actor en 1966. “Allí fue la consagración de José Ignacio como actor. Estuvo sensacional”, dice el creador de la obra.

“Al principio, José Ignacio era muy mal actor. Cuando entraba a escena parecía Frankenstein porque era muy tieso”, confiesa Chalbaud, “en *Juan Francisco de León* se destacó por el guión, no por la actuación”; esa era una de las razones por las que *Cabrujas* no iba a hacer ningún papel en *Los ángeles terribles*. Pero una situación surgió de improviso: antes del estreno, se llevaron detenido a Rafael Briceño, uno de los principales actores de la obra, cuando las autoridades descubrieron que era uno de los que maquillaba a sus amigos de izquierda, presos en la cárcel, para ayudarlos a escapar.

Cabrujas ya lo esperaba cuando escuchó a su amigo Román Chalbaud decir: “José Ignacio, tengo que estrenar la obra. Tú tienes que hacer ese papel. No podemos suspender el estreno”. Tenía que empezar por aprenderse sus líneas; lo que no sabía era cómo las iba a expresar sobre las tablas del teatro.

Tampoco sospechaba que vestido del *Ricardo III* de William Shakespeare y de un mesonero homosexual, Eloy, enamorado de un travesti revolucionario en la obra *La revolución* de Isaac Chocrón, iba a ser premiado con el galardón Juana Sujo por la obra shakesperiana y con el de la Asociación de Críticos de Nueva York por su papel en el montaje de Chocrón.

La obra de Isaac Chocrón tuvo éxito y viajaron a España y a Nueva York para montarla en varias ciudades; la utilería, los grandes trajes de mujer y los rifles que utilizaban para la obra se iban con ellos a cualquier parte. “En *La revolución* —¡la hice trescientas veces!— había una angustia que rodeaba toda la obra. Y uno, como actor, se aferraba a esa angustia. Eran seres brillantes, pintorescos. Pocas veces, por no decir ninguna en mi vida, yo he sentido en un escenario, una interpretación como la sentí. El personaje brillaba por todos lados. Era un fósforo. Había humanidad, comunicación, inmediatez”, confesó Cabrujas a la periodista Miyó Vestri en el libro *Isaac Chocrón frente al espejo*.

El teatro Lope de Vega de Barcelona estaba atiborrado de gente cuando José Ignacio salió a escena para el primer acto de la obra de Chocrón. Dijo cada línea como debía hacerlo y el personaje de Eloy tomó vida sobre el escenario. Pero a pocos minutos de haber comenzado el segundo acto, las palabras de Eloy quedaron

silenciadas por la voz de Cabrujas: los cigarrillos de todos los días habían dejado afónico al actor. “Tuvimos que bajar el telón y devolver las entradas. José Ignacio no volvió a actuar en muchísimo tiempo; todo por el cigarro”, se lamenta Chalbaud.

Belén Lobo, una mujer a quien Cabrujas conocería unos años más tarde, dice que “él tenía una voz oscura, muy grave. Cuando llamaba por teléfono, por ejemplo, era difícilísimo entenderlo porque la voz se le había oscurecido muchísimo con el cigarrillo. No la perdió, pero era difícil entenderlo”; si se paraba en escena, frente a decenas de personas, sus líneas se convertirían en un hilo de voz.

Una parte de ese vacío que le dejó la actuación lo llenaba su pasión por la ópera. En muchos de sus textos se refería a autores y obras musicales de ese género: Giuseppe Verdi y Richard Wagner eran los más nombrados. Wagner fue un poeta, compositor y director de orquesta de origen alemán; Antonio Fernández Cid, en su libro *La Ópera*, lo describe como un hombre recio y revolucionario en su vida, que escribía los libretos de sus propias obras a los que les daba la misma importancia que a la música. Tal como lo hacía José Ignacio quien, además de usar la ópera en la creación de sus textos, sentía una gran atracción hacia la música.

Pero las composiciones que con más regularidad volaban entre los pasillos de su casa eran las de Giuseppe Verdi. Sentado en el sofá, ojos cerrados y rostro concentrado, Cabrujas se dejaba ensordecir por los bajos y los altos de los instrumentos de la sinfonía que, alrededor de 1850, despertó delirios patrióticos. La representatividad para su patria y la melancolía que Antonio Fernández Cid, en el libro *La Ópera*, afirma que imperaban en las obras del compositor italiano seducían los gustos musicales del dramaturgo caraqueño a tal punto que llegaba a escucharlas

diariamente, por puro placer. “La ópera es el cadáver más saludable que existe”, repetía el dramaturgo a su hermano, Francisco Cabrujas.

En sus creaciones sobre el papel siempre exponía a los dos autores de ópera que más le deslumbraban; Arnaldo Gutiérrez afirma en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible* que esas alusiones “obedecían además del goce musical, a la admiración por las circunstancias históricas que vivieron (Verdi y Wagner), sus conductas cívicas y políticas, y las actitudes hacia los amores de sus vidas”.

Esas mismas características de los compositores de ópera atraían a Carlos Ortega, hombre de voz tenue y tez morena, que conoció a José Ignacio Cabrujas en la Universidad Central de Venezuela. El gusto por el teatro fue cómplice del surgimiento de una amistad. Pero en la última etapa de vida del dramaturgo fue cuando esa relación se hizo más enérgica; la razón: la fusión entre la pasión por las tablas y las melodías operísticas. Las reuniones, los sábados de cada semana, eran frecuentes. Invitaban a varios de los amigos con los que compartían su deleite; se hacían llamar Los Operáticos y la mayoría de sus charlas llenaban de interpretaciones musicales la casa en la que más solían congregarse: la de José Ignacio Cabrujas.

De esos encuentros, surgió la idea de formar un grupo: el de los venezolanos apasionados por este estilo musical. El grupo de los 27 cobró vida como tributo a las 27 óperas que escribió Verdi, cada miembro representaba una diferente. Entre los integrantes se encontraban personas de sangre italiana y venezolanos como Cabrujas, Antonio Costante y Carlos Ortega. José Ignacio representaba a la ópera *Las vísperas*

*sicilianas*<sup>2</sup> y Ortega a *Ernani*. Una vez al mes, el grupo de los 27 se reunía a escuchar las partituras convertidas en melodías del compositor italiano fallecido en la ciudad de Milán en enero de 1901.

Cabrujas no tenía voz de tenor para cantar ópera, por eso se dedicó a las tablas, dijo Isabel Palacios en su intervención para el seminario *José Ignacio Cabrujas: las múltiples facetas de un creador*. Lo más parecido a escucharla y cantarla, para José Ignacio, fue escribir un teatro cargado de las melodías barrocas que se convertirían en la voz que añoraba tener, en sus herramientas de trabajo. Para él, una obra era una ópera.

### **Con el encierro**

El doctor Julio Iribarren Borges, presidente del Instituto de los Seguros Sociales en 1967, había sido secuestrado y encontrado muerto a las pocas horas. El 16 de marzo de ese mismo año un artículo publicado en el diario *El Nacional* reflejaba que José Ignacio Cabrujas y un grupo de personas de la revista *Etcétera*, entre ellos Herman Lejter, también fundador de la revista, se encontraban presos en los locales del Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas luego de los allanamientos que se efectuaron durante la investigación del asesinato.

Lejter caminaba en los mismos pasillos que José Ignacio recorría en los tiempos en que participaba en el TU. Fuera de él, unirían sus ideales políticos para

---

<sup>2</sup> *I vespri siciliani* es una ópera en cinco actos escrita por Giuseppe Verdi a raíz de un encargo que le hizo la Ópera Garnier de París. Se estrenó en la capital de Francia y se basa en los hechos históricos de la rebelión siciliana que ocurrieron en Palermo en 1848, cuando Sicilia todavía era ocupada por los franceses. Se trata de la obra más larga de este autor.

crear una línea editorial comunista en la revista *Etcétera*. Los separaban algunos años, pero la diferencia en edades no impidió que la amistad se trasladara al cuarto que los mantuvo encerrados e incomprensidos.

Estuvieron en la cárcel casi un mes. José Ignacio no sabía la razón por la que lo privaban de su libertad y se sentía confundido. “Fue una prisión tan boba que yo todavía no sé por qué nos metieron presos. He hecho teoría acerca de eso pero el asunto es que me metieron preso y empecé a sentirme culpable. Supe que tenía un pecado y que además se me había olvidado. Eso es lo más terrible que le puede pasar a un pecador: que se le olvide su pecado”, declaró a José Pulido en el artículo *Este país ya nunca más volverá a ser el mismo*, publicado en *El Diario de Caracas*.

Tres comidas al día no le parecían un mal trato, dos visitas al baño diariamente eran suficientes para él. También confesaría a José Pulido que un día, antes del almuerzo, lo trasladaron a la oficina de un hombre llamado Sánchez. Cabrujas llegó con muchas preguntas bailando en su mente porque no sabía lo que podía pasarle.

Sánchez lo saludó y José Ignacio le preguntó qué pasaba, por qué estaba allí. El dueño del despacho le respondió con una carcajada y ante una nueva pregunta surgían más risas de parte de Sánchez. Cabrujas nunca recibió respuestas pero se imaginó que por la cabeza de esa autoridad pasaba la idea de que él se las daba de vivo.

Durante las largas horas de encierro, Cabrujas y Lejter calmaban su aburrimiento con conversaciones sobre todos los posibles temas que se les ocurrieron; cantos de todas las arias de ópera por ellos conocidas y recitales de todos los poemas

que lograron recordar. A veces, las charlas dejaban el dinamismo atrás y se convertían en historias atrapadas en una elipsis sin final, pero convirtieron la estadia y el fastidio en una fuente de inspiración

Con el tiempo, los cuentos pasaron a convertirse en utopías de lugares que los trasladaron a la Italia del Renacimiento, en la que *Fiésole* hubiese sido la colina ideal del pasado en la que les hubiese gustado estar en los momentos de más hastío.

Tras las presiones que Matilde Lofiego ejerció en el Servicio de Inteligencia, las llamadas que hizo a sus amigos con poder y la falta de pruebas que las autoridades tenían para inculparlo, Cabrujas salió en libertad, junto a los integrantes del consejo de redacción de la revista Etcétera, el 13 de marzo. Se sentía más preso que nunca porque no sabía qué hacer, rodeado de la gente y los edificios que flanqueaban la avenida Urdaneta del centro de Caracas. “De todo esto lamentamos la actitud de un diario capitalino que nos señaló como implicados directos de la investigación con motivo de la muerte del doctor Iribarren Borges”, explicó en 1967 al diario *El Nacional*. Aunque no estaban seguros de la razón de su cautiverio, la tendencia política de su revista contrariaba las ideas gubernamentales y eran objetivos de persecución.

Ya fuera del encierro, *Fiésole* se convirtió en palabras sobre el papel, en el nuevo guión del dramaturgo. La utopía pasó a las tablas en el Teatro de Cámara de Caracas, el mismo año en que se gestó en el seno de una habitación rodeada de barrotes.

Es una pieza que Cabrujas concibió con base en el proceso de la incomunicación, cuando ya la palabra no tiene sentido; porque él y Herman, durante

el cautiverio, hablaron de todo lo que pudieron hasta que se quedaron sin temas y aunque hablaban, seguían sin comunicarse, ya no se decían nada.

El recinto de su encierro se hace visible en el montaje teatral, como si su guión abriera un hoyo en alguna de las paredes del edificio del Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas para que los espectadores se asomaran a presenciar la puesta en escena de su condena con Herman Lejter. Así transcurre la obra, la representación de su propia vivencia en el presidio; la que a su estreno algunos consideraron intelectual y pretenciosa.

A quienes conocieron el origen de *Fiésole*, y a otros más, les disgustó que el dramaturgo no diera ninguna respuesta del por qué haber escogido una ciudad de Italia o por qué esa pasión por el Renacimiento; más bien, se limitó a recrear sus vivencias sin establecer un nexo comunicativo con los espectadores, como afirma Rubén Monasterios en el libro *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Amigos de José Ignacio como Antonio Costante e incluso su prima, Luz Bosch Cabruja, cuentan que en su obra hizo referencia a esa ciudad italiana en honor al primer gran amor de su vida: Adela Incerpi. Marta Cabrujas dice que era una mujer muy interesante y muy culta: “Era la mujer de su vida”. Se trataba de una joven italiana que se fue a trabajar en su tierra natal y no regresó a Venezuela. “José Ignacio se enamoró locamente de ella. Esa obra que hizo después, *Fiésole*, la hizo un poco en despecho por ella”, explica Bosch.

Monasterios considera que en *Fiésole* se presenta un sacrificio de la acción dramática a favor de lo discursivo y lo textual. Usó sólo el apoyo de la palabra para expresar sus puntos de vista y dejó a un lado la teatralidad. Se individualizó en un

acto de rebeldía. Escapó de su forma tradicional de teatro inspirada en Bertolt Brecht y se apejó a los cánones de Samuel Beckett.

El autor de *Esperando a Godot*, en cuya técnica prevalece un humor negro que envuelve a la condición humana en un profundo pesimismo, tiene un propósito distinto a la propuesta brechtiana, que busca la reflexión en el público que se ve reflejado en unos personajes que exteriorizan las contradicciones de la sociedad. Sin embargo, la técnica cabrujiana no se aleja del todo de esta forma de representación social a través del teatro, como lo muestran las obras que escribiría años más tarde.

Para muchos, críticos y admiradores, *Fiésolle* fue la evolución a un teatro propio, más personal. Yoyiana Ahumada afirma que en esta pieza “el conflicto político da paso a otro de carácter existencial”. De hecho, Cabrujas admitió que en esa obra tuvo la oportunidad de encontrarse consigo mismo; mientras la escribía se preocupaba por el sonido de las palabras —lo que Verdi llamó “la palabra escénica”— y en la estructura sustituyó los actos por tiempos, un término utilizado en la música. Allí, según escribe Ahumada en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*, echó las bases lingüísticas que caracterizarían su teatro en obras como *El día que me quieras* y *Acto cultural*, sin dejar a un lado el camino recorrido hasta ese momento.

En su vida conoció a muchas personas con las que compartió intereses, incluso, en su etapa de madurez artística. Un hombre de corta estatura, tez clara y voz aguda se convertiría en uno de sus mejores amigos: Isaac Chocrón, un dramaturgo de Maracay que junto a Cabrujas y Román Chalbaud formaría la Santísima Trinidad del teatro en el país. Lo había conocido en 1960, en el vestíbulo del Teatro La Comedia,

donde se iba a estrenar la primera obra cabrujiana: *Los insurgentes*. “Los dos estábamos fascinados el uno con el otro. Nos admirábamos”, afirmó Chocrón en su intervención para el seminario *Cabrujas: las múltiples facetas de un creador*. Su relación era muy superficial hasta que, tiempo después, logró conocerlo mejor; de hecho, Cabrujas lo dice en el libro *Isaac Chocrón frente al espejo* de Miyó Vestrini: “Después, cuando estrené *Simón el malo*, lo conocí mucho mejor. Isaac me invitó a su casa y sentí que tenía un reconocimiento particular hacia esa obra (...) Cuando vi *Animales feroces*, conocí a Isaac mejor. No mucho más, pero sí mejor”. A mediados de ese año, en 1960, Chocrón se iría a estudiar a Londres; Cabrujas no se encontraría con él sino hasta siete años después, en la época en que comenzarían a llamarlos Santísima Trinidad.

Pero ese sustantivo no se dio a conocer sino hasta que el periodista español, Lorenzo Batallán, que dirigía la página de arte del diario *El Nacional*, incluyó en un artículo la frase “la Santísima Trinidad del teatro” para referirse a Isaac Chocrón, Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. La expresión caló en la mente de los lectores y, desde ese momento, las palabras de un texto periodístico se convirtieron en un punto de referencia para que los venezolanos identificaran a estos hombres del teatro venezolano.

Pero antes de convertirse en la Santísima Trinidad del teatro, Isaac Chocrón y Román Chalbaud —conocidos desde niños por haber estudiado juntos en la Experimental Venezuela y por haber vivido en el mismo sector— tuvieron que reanudar su amistad cuando Chocrón volvió a Venezuela de sus estudios en Londres.

Ambos se reunieron con Miriam Dembo, John Lange y Elías Pérez Borjas y decidieron fundar un grupo de teatro; el nombre lo inventó Román Chalbaud: Nuevo Grupo.

Cuando la idea se hizo real, Chalbaud invitó a José Ignacio a formar parte del equipo. Allí volvió a estrechar la mano de Isaac Chocrón y el apellido Cabrujas figuró entre los nombres de los creadores del Nuevo Grupo, en 1967. La junta directiva, conformada por los propios fundadores, se reunía regularmente para decidir los montajes de las obras que se harían. “Todos éramos iguales; no teníamos un cargo específico”, explica Chalbaud.

Dentro de la labor de esta iniciativa, según expone Yoyiana Ahumada en su tesis de Maestría, estaba la publicación de una revista sobre teatro, un fondo de publicaciones y un festival para motivar el talento de la gente joven; sobre todo porque a Cabrujas le preocupaba el hecho de que no tuvieran el mismo ímpetu que tuvo su generación; él no era capaz de quitarse el sombrero ante las creaciones de los dramaturgos de las nuevas generaciones porque no los consideraba totalmente maduros, como afirmó en una entrevista para *El Nacional*, publicada el 6 de agosto de 1992.

En la misma declaración, José Ignacio decía que estaba seguro de que en la actitud de estos muchachos reinaba la cobardía y la autocensura. Pensaba que lo que ellos decían, para la época, era todo aquello que les interesaba y que esos jóvenes no habían encontrado a la sociedad a la que querían dirigirse, que no habían descubierto la manera de hablarle a ese público y habían dejado a un lado la rebeldía a la que él

tanto se aferró en su juventud. Tenía la idea de que la sociedad en la que vivían, los había obligado a crecer prematuramente.

Luego del debut con *Tric Trac*, de Isaac Chocrón, y *Fiésole*, de José Ignacio Cabrujas; el Nuevo Grupo estrenó a más de 30 autores venezolanos, entre ellos Ibsen Martínez, Néstor Caballero y Edilio Peña, junto a 20 latinoamericanos más. Sus obras se presentaron en la sala Juana Sujo —construida en el garaje de una casa alquilada, donde se estrenó *Acto Cultural*— y en el teatro Alberto de Paz y Mateo —antiguo teatro de la Cámara de Caracas, que alquilaron por ocho mil bolívares al mes—, ambos fundados por la directiva del Nuevo Grupo en honor a la actriz chilena y al director español que llegaron a Venezuela, exiliados de sus países en la década de los cuarenta, en busca de un sistema político que garantizara sus libertades.

Se afianza así una idea teatral con una nueva propuesta, un espacio permanente en el teatro con un toque de modernismo. Junto a asociaciones consolidadas como Rajatabla y La Barraca, el recién creado grupo sirvió como ruptura del canon establecido por el Teatro del Ateneo de Caracas y del TU. La idea materializada, en parte, por la Santísima Trinidad decaería hasta acabarse 21 años después. “Isaac se fue para la dirección del Teresa Carreño; yo estaba metido en las cosas de cine y no me podía dedicar, como lo hacía Isaac, a los asuntos del Nuevo Grupo; Miriam Dembo lo hizo por unos meses, pero llegó un momento en que el grupo se desintegró. Pero hicimos una gran labor”, dice Román Chalbaud.

Pero cuando la vida del Nuevo Grupo apenas comenzaba, la muerte de José Ramón Cabruja se acercaba a la historia de José Ignacio. El hecho lo obligó a

sustituir la figura paterna frente a sus hermanos, especialmente hacia Francisco de Jesús. Un cáncer de próstata fue deteriorando al padre de los Cabruja y lo separó de su familia en 1969, cuando tenía 66 años.

José Ramón Cabruja solía contarle al mayor de sus hijos, cuando aún vivían en la Parroquia Sucre de Catia, la historia de un canario que había descubierto, a principios del siglo XX, uno de los tantos tesoros de los que hablaban muchas leyendas, esas que decían que los españoles habían enterrado baúles, arcones y cofres repletos de joyas durante los días de la Independencia, así lo recordó Cabrujas en *El Estado del disimulo* para la revista *Estado & Reforma*.

Muchos años después, cuando José Ignacio se sentó a escribir, una mañana de 1971, recordó la historia que su padre le repetía en su infancia. Pero no se limitó a escribir sobre el afortunado canario que descubrió riquezas; había un significado menos visible. Su empeño por hacer de la historia una causa de la Venezuela moderna ya era recurrente.

Estaba convencido de que la única forma de que un venezolano pobre se convirtiera en rico, entre 1905 y 1930, era si descubría un tesoro. Él no encontraba otra manera. “No había negocios, ni especulación en la Bolsa, ni golpes de fortuna”, dijo en el texto dedicado a la Comisión Venezolana para la Reforma del Estado. Isaac Chocrón afirmó en su discurso para *Cabrujas: las múltiples facetas de un creador* que “el teatro de José Ignacio está muy identificado con la ciudad”.

*Profundo*, la llamada “comedia bárbara” del dramaturgo, como la llama Yoyiana Ahumada en su texto *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*, nació de allí; alrededor de 66 años después de la época que la inspiró: una

Venezuela sumida en la dictadura de Juan Vicente Gómez, todavía fragmentada por la Guerra Federal pero invadida de júbilo y, a la vez, confusión por la reciente explosión de un tesoro natural: el petróleo; que provocó grandes desplazamientos de campesinos hacia las ciudades.

En escena, uno de los personajes de *Profundo*, Manganzón, grita:

*¡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...! ¡Suéltlenme! ¿Por qué no me dejan orinar? ¿Quiénes son ustedes para prohibirme que orine? ¡Suéltlenme”.*

José Ignacio, desde donde podía observar a sus actores pronunciar sus palabras en el centro de la escena, recibía el mensaje que él mismo se había planteado transmitir a través de *Profundo*. La familia protagonista, inmigrados rurales en los florecientes centros urbanos, se movía en el montaje teatral mientras exaltaban, con tonos paródicos e irónicos, las creencias providenciales propias de la sociedad desde la fundación del país. En el hoyo no habían encontrado ningún tesoro, ni siquiera la riqueza del petróleo que sustituiría a la de las joyas españolas, y lo único que podían hacer era rezar para hacerse ricos.

*“...Revélanos tu poder y danos las monedas de la caja que enterraste hace tantos años, como recompensa al acto cultural religioso que ahora te ofrecemos.*

*Amén*”, oyó decir Cabrujas a uno de sus personajes poco antes de que sus actores quedaran escondidos detrás del telón.

Desde entonces, el trabajo de Cabrujas estuvo compartido entre la dramaturgia y la dirección. Alrededor de 1973 volvió a las raíces de su aprendizaje y de sus conocimientos cuando su antiguo compañero de prisión, Herman Lejter, lo invitó a participar en un nuevo montaje del TU.

Las caras conocidas abundaban entre el público asistente a esa presentación. Particularmente tres llamaron la atención de José Ignacio: Ligia Tapias, antigua productora y directora de obras del Ateneo de Caracas; su hija Iraida Tapias y José Antonio Gutiérrez. Ellos se reencontraron con muchos de los viejos miembros del TU.

La pasión infinita que despertaba la ópera en el dramaturgo y guionista fue la que lo empujó a aceptar el papel, que por segunda vez interpretaba, de Mr. Peachum en la obra *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht; a pesar de su voz afónica.

Sus amigos aseguran que José Ignacio logró la mayor colección de discos de ópera, al menos en Venezuela; y la inspiración que le daban las notas de sus melodías le guiaban su mano sobre el papel —o sobre los teclados— en los que creaba personajes e inventaba diálogos que cobraban vida sobre las tablas.

Así surgió *Acto cultural*. Isaac Chocrón dice que el escritor de Catia logró, en este texto, crear el libreto de una ópera porque la obra está compuesta por arias, duetos y tríos que conducen al público por las intimidades de los personajes. Allí afianzó el patrón musical que seguiría utilizando en muchas de sus obras. Arnaldo

Gutiérrez explica en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible* que *Acto cultural* es la “ópera” más perfecta del teatro de este autor porque además de los solos, dúos y tríos a los que se refiere Chocrón, hay hasta un sexteto; para él es una “endemoniada pieza de relojería con unos complejos niveles de orquestación”.

Los espectadores que esperaban a oscuras en el interior de la Sala Juana Sujo el estreno de *Acto cultural* no sabían que cuando las luces se encendieran iban a presenciar otra puesta en escena: *Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado* representado por los miembros de la Sociedad para el Desarrollo de las Artes y las Ciencias Luis Pasteur de San Rafael de Ejido.

Pronto se darían cuenta de que no se habían equivocado de sala ni les habían vendido una entrada errada, sino que el autor había usado la técnica del teatro dentro del teatro. Una parodia en la que los seis personajes teatralizaban el Descubrimiento de América para conmemorar los 50 años de la institución a la que pertenecían. Al terminar la obra, la de Colón; sin público, sin San Rafael de Ejido, casi sin vida, los personajes se retiran del acto a sabiendas de que esas ausencias son la muerte de la Sociedad.

Pero el público de *Cabrujas* sí estaba presente. Los aplausos que no recibieron los actores de *Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado*, sí los recibieron los actores de *Acto cultural*. El autor de la obra sabía que ellos son personas frágiles que necesitan del alago para vivir. Su experiencia le mostró que las personas vestidas de personajes sobre las tablas morían víctimas de las emociones sólo por un aplauso; están desamparadas y desprotegidas en el escenario y, por ello, suplican amor del público para no morir, como le dijo a la periodista Milagros Socorro durante una entrevista

publicada el 8 de agosto de 1993 en *El Diario de Caracas*. Lo sabía porque él también lo había vivido. Isaac Chocrón lo confirma: “El Gran Teatro es una buena mesa donde el público son los comelones. Sin comelones no hay comida y sin público no hay teatro”, dijo en el seminario *Cabrujas: las múltiples facetas de un creador*.

Por eso en su guión moría la Sociedad Luis Pasteur, porque los actores no sobreviven a la ausencia de alguien que los mire, al silencio que los aplausos debían sustituir.

A José Ignacio le gustaban los paralelismos y *Acto cultural* no fue la excepción. La historia le sirve para proyectar y comparar con el presente, con la realidad de la sociedad. Al escribirla se propuso reflejar la distancia entre el país y las instituciones; de allí que los personajes de la Sociedad Pasteur son capaces de entender la historia solamente a través de la representación —como explica Yoyiana Ahumada en su trabajo de grado dedicado al teatro de Cabrujas— y, con todo, nadie los escucha.

Antes de su estreno en agosto de 1976 —el mismo año en que José Ignacio dirigió *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht—, los hermanos Cabrujas asistían a los ensayos de *Acto cultural*. Mientras Francisco Cabrujas practicaba, aislado, la música para la puesta en escena, su hermano, José Ignacio, caminaba de la mano de los actores al mismo tiempo que les susurraba sus textos y les indicaba la manera en que debían moverse y los lugares hacia donde debían caminar. Lupe Gehrenbeck, una actriz que lo conocería durante su trabajo como profesor de la Universidad Central, dice que “él escuchaba a los actores. Más que verlos, les caminaba al lado, cerquita,

como una sombra y escuchaba lo que decían, con el corazón. Así podía saber exactamente qué cantidad de verdad había en sus palabras”. Por su parte, Chocrón explicó en el seminario dedicado Cabrujas: “A los actores les encantaba ser dirigidos por José Ignacio porque él era un manual de teatro”. El actor Rafael Briceño, en la personalidad de Amadeo Mier, seguía de cerca las indicaciones que el director daba a Tania Sarabia vestida de Purificación Chocano.

Sarabia no se parecía mucho a Chocano, una niña ingenua que creció huérfana en un pueblo sin referencia cultural. Su aspecto y su actuar la hacían ver como una persona que parecía sufrir de algún retraso o deficiencia mental, no iba a la escuela y fungía de secretaria de actas de la Sociedad Luis Pasteur.

Por su parte, Tania Sarabia no es enferma ni retrasada mental; tampoco huérfana, creció rodeada de tías, su mamá y su abuela, una de las personas que más recuerda porque era cocinera de profesión y le enseñó a preparar algunos platos de comida. “Todo lo que cocinaba mi abuela lo hacía maravillosamente bien”, recuerda la actriz, “ella me enseñó a tener buen gusto y el amor hacia la cocina”.

Desde niña le gustó ser el centro de atención: siempre entretenía a las visitas familiares con chistes, bailes y cantos. Allí comenzó a nutrirse de su amor por la actuación hasta el punto que llegó a pensar que si pudiera volver a nacer sería actriz nuevamente: “Me gustaba ver a la gente en el cine y en el teatro”, dice.

A los 26 años —en 1975— conoció a José Ignacio Cabrujas, el que tanto había oído nombrar. Lo fue a visitar en su casa con su amiga Eva Ivanyi, una vestuarista y productora de teatro que luego se convertiría en la segunda esposa del

dramaturgo. Las recibió con una de las mejores cosas que él sabía hacer: pasta; y en medio de la comida Sarabia aprovechó de confesarle que ella quería ser actriz.

“Yo lo quería conocer y hacer teatro con él. Quería que me metiera en su obra”. Y así fue. A los pocos días Cabrujas comenzó a crear a Purificación Chocano, la joven inocente que encarnaría Tania Sarabia en la primera obra en que actuó dirigida por la voz roca y firme del escritor, en 1976. Junto a Rafael Briceño, a quien estaba dedicada *Acto Cultural*, siguió las recomendaciones del dramaturgo en todos los montajes en los que pudo trabajar con él.

La amistad se hizo cada vez más cercana. La actriz lo valoraba como alguien muy especial y sentía una gran admiración por él. “Fue quien me regaló esta profesión con mucho amor porque creía mucho en la actuación y en los actores”, explica. Ella agradece a Cabrujas haberle enseñado a actuar y, sobre todo, a querer a su país.

Durante su trabajo con la Compañía Nacional de Teatro, Sarabia pudo viajar a México, Colombia, Puerto Rico, Estados Unidos y España a recibir aplausos extranjeros por los papeles que interpretaba sobre los escenarios. Varios de esos viajes los hizo con José Ignacio Cabrujas, con quien fomentó las bases de su oficio.

Yoyiana Ahumada también estuvo cubierta con las vestiduras de Chocano, un tiempo después de que lo hiciera Sarabia. Cuando pronunció su monólogo, en el ensayo de *Acto cultural*, sentía los ojos de José Ignacio clavados en su frente. Era su primer monólogo teatral y la emoción de que el autor de la obra la estuviera escuchando la embargaba de vergüenza.

La risa de Cabrujas aumentó el nerviosismo de la joven e inexperta actriz, pero el dramaturgo no se burlaba de ella; le llamaba la atención que su obra estuviera convertida en algo grotesco, donde incluso el vestuario estuviera hecho pobre a propósito. Ahumada recuerda que todo concordaba con la musicalidad que el autor había querido plasmar en su texto, porque sus gustos operísticos también estaban allí presentes. Y todo funcionó bien, porque el mensaje llegó al público tal como lo predijo el autor.

Años más tarde, ya con la ausencia física de Cabrujas, la actriz que se estrenó frente al escritor de los textos que pronunciaba, se convertiría en una investigadora interesada en mantener a flote la obra y la memoria del artista.

José Ignacio no tiene forma de saber que su recuerdo sigue vivo, pero Ahumada tiene la satisfacción de que los allegados a Cabrujas y la comunidad teatral recuerdan la voz que se apagaría en 1995. Una persona puede revivir el teatro cabrujiano; el teatro puede revivir la historia de un país.

### **Historia sobre las tablas**

La época del Septenio, el Quinquenio y el Bienio en que Antonio Guzmán Blanco, presidente de Venezuela entre 1870 y 1888, se propuso modernizar al país a través de la influencia de los estados extranjeros, especialmente de Europa, es otro de los periodos que el autor de *Juan Francisco de León* manipula teatralmente.

El Ilustre Americano, como se le conocía a Guzmán Blanco, ya estaba acostumbrado a los movimientos revolucionarios. Desde la adolescencia seguía desde

muy cerca las peripecias políticas de su padre, Antonio Leocadio Guzmán, uno de los fundadores del Partido Liberal.

Guzmán Blanco pretendía integrar a Venezuela en el proceso de expansión económica de finales del siglo XIX para aprovechar el capital europeo e impulsar la evolución del sistema de transporte y de las técnicas de explotación de los recursos naturales.

De allí que se le considere el responsable del afrancesamiento de la ciudad de Caracas. Introdujo algunos hábitos sociales desconocidos por la gente caraqueña, por ejemplo, el teatro y los espectáculos de ópera. Llegó a aliarse con grupos político-económicos influyentes en la vida nacional, con lo que se moldeó una legitimidad escoltada por la amplia actividad política y social de su gobierno y por el narcicismo esparcido en las estatuas y bustos que hizo levantar en todo el país.

Pero cuando se abría el telón y comenzaba la obra, Antonio Guzmán Blanco dejaba de ser el protagonista de Venezuela. El autor de *El Americano Ilustrado*, estrenada en 1986, había preferido dar el papel principal a los hermanos Lander, funcionarios cercanos al poder gubernamental, y dejar al Ilustre Americano en un segundo plano, como personaje secundario.

Desde donde estaba sentado, José Ignacio podía ver a Armando Gota dirigir su obra. Arístides Lander, el hermano que logra el puesto de Ministro de Asuntos Exteriores, iluminado por el foco del teatro, se notaba preocupado por la repartición que había hecho el caudillo, Guzmán, de las tierras del país.

Con el *Americano Ilustrado* Cabrujas esboza una crítica, convertida en parodia, al empeño guzmancista de tratar al país como algo sin importancia: un objeto

que se reparte. Allí refleja su propuesta de que Venezuela es un campamento, una equivocación, al hacer ver a Antonio Guzmán Blanco como algo equívoco en la historia de los presidentes.

“(…) la historia le sirve a Cabrujas bien como excusa dramática, bien como discurso a parodiar, y siempre para proyectar la historia, partiendo de que la génesis de nuestra problemática o imposibilidad como país está en el pasado y que la incapacidad de aprender, de reflexionar ocasionará la repetición de los errores sin posibilidad de enmienda”, explica Ahumada en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*.

### **El día que me quieras**

Era casi la tercera década en la vida de José Ignacio. Una voz melodiosa se escuchaba entonando: “El día que me quieras, la rosa que engalana se vestirá de fiesta con su mejor color”. Era su madre, Matilde Lofiego, que pronunciaba el estribillo de unas de las canciones de Carlos Gardel mientras cocinaba, ensimismada, una de sus especialidades.

Tal vez en ese momento su madre recordaba las entradas que le habían regalado para asistir, el 25 de abril de 1935, al concierto que daría Gardel en Caracas, en uno de los salones del Hotel Majestic, que más tarde se derrumbaría ante los ojos del propio Cabrujas. Ella estaba ansiosa por ver, en persona, al cantante de tangos interpretando sus temas favoritos.

Eran tiempos de dictadura y de represión, donde las reuniones sociales eran monitoreadas. La democracia pedía a gritos su existencia y la visita de Gardel era una

esperanza y una alegría para aquellos caraqueños sumisos ante la voluntad del general Juan Vicente Gómez. Caracas era tranquila, una ciudad aún en crecimiento, donde los miles de carros inmóviles sobre la autopista en las colas de las horas pico eran sólo imágenes futuras.

Los celos de su esposo no permitieron que Matilde asistiera al concierto, lo que causó en ella una profunda desilusión. La voz y la actuación de Gardel sobre el escenario pasarían a ser acto de sus sueños. Esta anécdota quedó grabada en la mente de Cabrujas y, 15 años después, el relato que le contó su madre cobró vida en las tablas de un auditorio, rodeado de un público ansioso de que se abriera el telón del teatro Alberto de Paz y Mateos, del Nuevo Grupo, el 26 de enero de 1979.

Del recuerdo nace *El día que me quieras*, una obra fundamental en la carrera como dramaturgo de José Ignacio Cabrujas. Marca la madurez de la puesta en escena de este artista y es la mezcla de todas las técnicas adquiridas a lo largo de su trayectoria artística.

Estaba en Guanajuato, México, presentando *Acto cultural* en una gira por ese país cuando de pronto, mientras conversaba, le dijo a Tania Sarabia que ella iba a ser su mamá. “Estaba escribiendo un personaje para mí. En su próxima obra, *El día que me quieras*, yo iba a ser su mamá Matilde, la más joven del montaje”, dice la actriz.

La obra traslada al espectador a la historia de una familia capitalina: los Ancízar, que viven en la época de dictadura de Gómez. El varón de los hermanos, Plácido Ancízar, trabaja con el dueño del Teatro Principal y consigue boletos para el concierto que ofrecería Carlos Gardel. Elvira Ancízar es la hermana mayor y la cabeza de la familia descendiente del General de la Independencia, Pablo Ancízar. La

mujer lleva 56 años trabajando en la oficina del correo pegando a los sobres la estampilla respectiva. Tiene como ídolo a Carlos Gardel y refuta los ideales comunistas de Pío Miranda, un soñador cuyo nombre es la combinación de Pío Tamayo, mártir de la dictadura, y Francisco de Miranda, un prócer de la Independencia. El personaje usa el comunismo como excusa para justificar su existencia.

Pío es el novio de María Luisa desde hace una década; ella tiene 37 años y es la hija menor del general Pablo Ancízar. Ingenua al creer en todos los cuentos de su enamorado, está convencida de que en la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas encontrará su futuro, que se hará realidad con la respuesta que Romain Rolland, escritor francés, debe enviar a Pío Miranda en algún momento con el aviso de que el camarada Stalin está al tanto de que ellos irán a Ucrania para cultivar remolachas.

Matilde es otro de los personajes que introduce Cabrujas, el nombre está pensado en honor al de su madre. Es la más joven de los Ancízar, una mujer apasionada y soñadora. No se perdió ni una película de Gardel.

Alfredo Lepera es el músico y compositor de muchas de las piezas de Gardel, su mano derecha y acompañante en esa visita a Caracas.

Finalmente, un hombre de dientes brillantes, cabellera negra, afrancesado, elegante y de acento argentino se convierte en el personaje del que todos los Ancízar, incluyendo a Pío Miranda, hablarán a lo largo de la historia. Se trata de Carlos Gardel, que representa la caída de todos los ideales comunistas de Pío Miranda; es el

agente revelador que les hace entender que irse a Ucrania es una utopía, un sueño inalcanzable.

En Caracas, la sala del Teatro Alberto de Paz y Mateo se llenaba con las ilusiones que los actores expresaban en sus parlamentos una vez que se cubrían con los vestuarios de sus personajes. Antes del estreno oficial de la obra, durante los ensayos, a finales de 1978, desde una de las sillas donde pronto se ubicarían decenas de miradas anónimas, un rostro conocido —el de un joven de 21 años, estudiante de la Universidad Central de Venezuela— seguía los pasos del director.

Tulio Hernández se había convertido en discípulo de José Ignacio; estaba haciendo una tesis para descubrir por qué se producía una conexión tan profunda entre el público y la telenovela, y Cabrujas se había convertido en su asesor. La única manera de atender al aspirante al título de sociólogo era en los camerinos, mientras los actores se emocionaban con sus representaciones en las tablas del teatro. Hernández escuchaba, tras bastidores, la obra completa de *El día que me quieras* al tiempo que las opiniones del dramaturgo dibujaban los rasgos de la telenovela.

Esa forma de pensar y de expresar la realidad en *El día que me quieras* fue la que atrajo al joven que, junto a un grupo de amigos, dirigía la revista literaria *Garúa*, de la Universidad Central de Venezuela. Mucho antes de seleccionar su tesis, incluso antes de conocerlo, el estudiante quería que las palabras de Cabrujas salieran impresas en su publicación; le envió algunas preguntas sobre la situación del cine venezolano en 1978 y José Ignacio, entre periódico, telenovela y teatro, no había tenido tiempo de responderlas.

En vista de la falta de interés que el dramaturgo demostró, Hernández lo llamó varias veces para pautar alguna entrevista en la que Cabrujas le diera la prosa para plasmar en *Garúa*. Pero siempre lo embarcaba o le postergaba el encuentro.

Un sábado en la mañana, el timbre del apartamento desvió la concentración que José Ignacio dominaba mientras escribía. Corrió a la sala, abrió la puerta principal y Tulio Hernández salió a su encuentro. No le quedó más remedio que ponerse a responder las preguntas que el alumno de sociología le había enviado, porque todavía no lo había hecho. A duras penas y casi por accidente, ese fin de semana el joven de 21 años recibió la atención del guionista, cronista y dramaturgo.

A la media hora de estar resolviendo el cuestionario las ansias atacaron la sobriedad del entrevistado. Paró para servirse un *whisky* y le ofreció lo mismo al universitario que lo esperaba sentado en el sofá. “Yo nunca en mi vida había tomado eso, y menos a esa hora de la mañana, pero como era Cabrujas y él ya era una figura conocida, pues me lo tomé”, confiesa el sociólogo.

El vaivén de los vasos de licor se alargó con la conversación. La entrevista que iba a salir publicada dio paso a las opiniones sobre literatura, política y Venezuela. El joven reportero exudaba fascinación por el hombre que tenía al frente; le parecía inaudito que una figura intelectual importante como Cabrujas tuviera tiempo y disposición para perder su tarde conversando con él. “Yo estaba enloquecido, fascinado, divertido; es una de las mejores conversaciones que he tenido en mi vida”, recuerda Tulio Hernández.

De ese cruce de palabras surgió la idea de hacer el trabajo sobre la telenovela; de esos diálogos nació un asesor que, por falta de tiempo, obligó a combinar la

investigación sociológica televisiva con la representación de su obra, *El día que me quieras*.

Durante los ensayos para esta obra, un pequeño de no más de 12 años jugueteaba entre las butacas del teatro. Pronto, Cabrujas descubrió que se trataba del hijo de Rodolfo Izaguirre y Belén Lobo, dos conocidos del teatro y de la Cinemateca Nacional. Boris era un niño vivaz e inteligente que sorprendió a José Ignacio con sus interpretaciones sobre los montajes teatrales, desde que el escritor le pidió permiso a su padre para conversar con el niño. Rodolfo Izaguirre recuerda el comentario de su amigo: “Boris es un Señor porque todo lo que me dijo sobre mi obra es pertinente”. En seguida, el dramaturgo quiso enseñarle las bases de la escritura y le pidió a sus padres que se lo permitieran.

Boris Izaguirre había nacido en el seno de una familia que lo impregnaba de un ambiente de cultura: libros, música, películas. A veces, se iba a la Cinemateca a ver la película *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. En su casa siempre hablaban del dramaturgo. “Cuando se reunían en casa con mis padres y hablaban de Cabrujas, yo tenía ese interés, porque él no venía, era sólo un nombre, una mención, y eso lo hacía aún más importante, aún más fascinante para mí”, dice Boris Izaguirre.

Su interés por José Ignacio Cabrujas había comenzado en 1976, cuando sus padres regresaban de la presentación de *Acto cultural*. Rodolfo Izaguirre le dijo: “Hemos visto algo muy especial. Algo que va a cambiar la cultura de este país”. De inmediato, Boris Izaguirre quiso verla, le atrapó esa necesidad. “Tenía que ver *Acto cultural*; tenía que entenderla, saber qué era eso que estaba transformando la cultura de mi país. Moví cielo y tierra y mi papá accedió a plantearle a Chocrón —que ya era

amigo de la familia— que me dejara ir al Nuevo Grupo un día de semana, el primer martes de función. Y así fue; no regresé jamás a mi casa ni a la vida que tenía hasta entonces”, recuerda Boris Izaguirre.

Antes de la adolescencia, se convirtió en algo parecido al hijo adoptivo de José Ignacio Cabrujas. El escritor lo llevaba a Radio Caracas Televisión y allí fungía como su tutor, también lo hacía en su casa donde lo sentaba a teclear frente a una hoja en blanco, le hablaba de dramaturgia y lo hacía ayudar en las labores del hogar. “José Ignacio le enseñó a mi hijo a ganarse la vida”, explica Izaguirre; Boris vive en España y en 2007 fue finalista del Premio Planeta de Novela por su libro *Villa Diamante*. Pero para la época en que Cabrujas lo conoció, apenas era un pequeño deseoso por quedarse sentado en los asientos de la sala del Teatro Alberto de Paz y Mateo para ver y aprender de los ensayos de *El día que me quieras*.

La tarima del teatro estaba adornada con una fuente rodeada de helechos colgantes, un sofá que parecía acogedor, un radio que reproducía las notas de la música de Carlos Gardel y un reloj. Fueron los que le dieron vida a la casa de los Ancízar, lugar que le hará recordar al cantante la niñez junto a su madre en su hogar: Buenos Aires.

*La sala y el patio de las Ancízar a las doce del día. Un reloj Junghans suena y es la única exactitud del lugar. El resto es árabe y fantasioso; jarrones dorados, mariposas, cerámicas, pastorcillos pálidos, lotos, bambúes y delicadezas. María Luisa está sentada en un sofá vienés. Pío Miranda, a su lado, observa el albañal del*

*patio. María Luisa sonríe vagamente percatándose de Pío, a quien olvidó hace unos minutos*

—**María Luisa:** *¿Y Stalin?*

—**Pío:** *Stalin los reúne a todos en el salón de conferencias, a mano izquierda, entrando por la puerta principal como quien va hacia el comedor del terrible. Stalin aguarda y entra Bujarín y entra Zinoviev y entra Kamenev y Trotsky y los viejos bolcheviques, tensos, impenetrables, definitivos. Rakovski...*

Con este diálogo empieza el recuerdo de la madre de Cabrujas convertido en un montaje teatral. Antonio Costante, director de teatro y gran amigo de José Ignacio, recuerda una visita que le hizo el dramaturgo para leerle el guión de *El día que me quieras*, para él fue una obra excepcional. Este “tango en escena” —como lo llama Manuel Bermúdez, semiólogo y compañero de trabajo de Cabrujas— inicia cuando Pío Miranda y María Luisa Ancízar deciden fugarse después de un noviazgo soviético de diez años. Esta decisión se producirá el día en que Carlos Gardel, en la cumbre de su popularidad, presentará un concierto en el Teatro Principal de Caracas. Ya los boletos se habían agotado, pero Plácido consiguió entradas para toda la familia. María Luisa y Pío, ambos rebeldes sin causa aparente, deciden no asistir al tan esperado evento; lo que al hombre de la familia le disgusta y desilusiona.

Dos íconos simbólicos parecen revivir frente a las caras del público. Por una parte Stalin, del comunismo soviético, y por la otra Gardel, del tango argentino. Yoyiana Ahumada señala en su tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas* que en esa obra chocan dos mundos distintos: el de Gardel, con su fama y

su imagen cosmopolita; y el de la provincia, patética y con una carga de construcciones falsas —las de Pío Miranda— sobre la Internacional Socialista.

Un novio con sarampión comunista en tiempos del gomecismo y su cuñada Elvira, vacunada contra el virus, producirán diálogos y monólogos indispensables para el desenlace de la obra. El más determinante es cuando Pío le confiesa que no existe la carta a Romain Rolland y queda en evidencia que sus ideales son una farsa:

—**Pío:** *A veces me provoca salir corriendo y no volver más. Inaugurar un koljosz en Guayana y callarme la boca.*

—**Elvira:** *¿Quieres dejar a María Luisa?*

—**Pío:** *No lo sé.*

—**Elvira:** *¿Y la carta de Romain Rolland?*

—**Pío:** *No va a contestar.*

—**Elvira:** *(Pausa) ¿Cómo sabes?*

—**Pío:** *(Pausa) No la envié nunca.*

—**Elvira:** *Judas.*

—**Pío:** *Ni siquiera sé dónde vive Romain Rolland. Y aunque lo supiera... ¿qué puede importarle?*

—**Elvira:** *¿Y mi hermana?*

—**Pío:** *Vendré a buscarla esta noche.*

Cabrujas le regala a Pío, en varios monólogos, una escuela familiar para que enseñe el alfabeto comunista. Le brinda a Miranda la oportunidad de decirle a los presentes el por qué de su afición al comunismo.

—**Pío:** ...!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...

Más adelante, Cabrujas pone en boca de Pío Miranda aspectos relacionados con su vida personal: un nombre y un oficio para camuflar su verbo, y Tania Sarabia estaba involucrada. En el monólogo que vociferaría Pío hay “una mezcla entre mi mamá y mi abuela: mi mamá se llama Aura, pero la cocinera era mi abuela, y a José Ignacio se le ocurrió mezclar esas dos”, dice Sarabia:

—**Pío:** ... ¡Pero soy comunista, por la declaración de Aura Celina Sarabia, cocinera de la pensión Bolívar donde murió mamá! ¿Y sabes por qué se ahorcó mamá? ¡Porque redujeron el presupuesto del Ministerio de Sanidad, y hubo un error en la lista de pensionados! Aura Celina me lo dijo... ¡Un error en la lista de pensionados y tres quincenas sin el dinero! ¡Murió de vergüenza...! Y entonces, yo me pregunté, ¿dónde están los incendiarios de esta sagrada mierda? Y me dijeron: ¡Lee!... Y aquí estoy, hablándote de mi clandestinidad.

Pero todo su argumento caerá ante María Luisa cuando Gardel finalmente llega a casa de lo Ancízar y Pío ante la presencia del argentino decide confesar:

—**Pío:** *Está bien, señores... se acabó... vayan a vislumbrar a sus madres... ¡se acabó! Tengo diez años aquí... con el almuerzo al mediodía... Todo esto empieza... porque... digamos... veo un perro, así, con los huesos marcados... un costillar de perro... y me digo: coño... el perro con los huesos... como si la respuesta fuera mía... Excúsenme... no es verdad... no es mía... No es mi culpa... no me cabe el país... No tengo por qué responder... (Desesperado) Soy un príncipe... un boyardo sangrante... Excúsenme... no sé... maldito sea... no sé... no fui yo... me lavo las manos... (A María Luisa) No hay nada en Ucrania. No sé dónde queda Ucrania. No hay Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. No hay Kamenev ni Zinoviev... no sé pronunciarlos. No hay Trotsky... ¡No hay Allihuyeva! ¡No hay Stalin! ¡No hay ventanal de la zarina, ni Bujarín doliente! ¡No hay Lenin! ¡No hay nada...!*

—**María Luisa:** *(Grita) ¡Pío!*

—**Pío:** *Pregúntale a Elvira. Ella sabe. Ella es la única que sabe... Yo debo explicarle a un perro el porqué de su costillar... Yo... estoy mal... yo... me voy... y nunca más volveré a esta casa... No me esperes... ¡No hay nada! ¡No pasa nada! Mentí... ¡esa es la palabra esperada, la palabra profética! ¡Mentí! ¡No hay Romain Rolland! ¡Nunca le escribí a Romain Rolland...! ¡Me importa un coño Romain Rolland, y la paz y la amistad de los pueblos... ¡Se terminó! ¡No hay regreso! ¡Se terminó...! Gracias por el almuerzo... el perro me espera... y debo explicar por qué va a amanecer mañana... Adiós. Perdón. Adiós.*

En la tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*, Yoyiana Ahumada dice que “Pío Miranda está tan preocupado por hacer una vida en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, que no ve el país en que vive y, peor aún, ni siquiera participa activamente contra la dictadura a la que dice oponerse. (...) No es un militante activo, es un escapista”. Cabrujas sabía que Pío quedaría mal ante su amor y ante Gardel; además, que todo estaría basado en una utopía, en sueños que el venezolano del gomecismo usaba de alimento para calmar el hambre de la desesperanza y del querer libertad. Por eso le da herramientas a Pío para dar su discurso pero, a la vez, traslada a la audiencia a la realidad.

Cada vez que terminaba su arenga, Fausto Verdial regresaba a los camerinos con los ojos inundados de lágrimas ya despojado de la personalidad de Pío Miranda. Asumía profundamente su personaje y el monólogo lo sensibilizaba. José Ignacio siempre lo regañaba, recuerda Tulio Hernández: “No te puedes meter tanto en el personaje; si sigues así no vas a aguantar ni dos meses”, pero la obra duró 24 semanas en cartelera.

Tras la caída de la máscara de Pío Miranda, Carlos Gardel se marcha de la casa de los Ancízar.

Gracias al cantante argentino, la pieza cruzó las fronteras venezolanas. En entrevista, Ahumada afirma que el elemento político, esa ideología comunista que presenta una imposibilidad de accionar y de resolver las aspiraciones individuales y colectivas gracias a las clases dominantes, hizo que los ocupantes de las sillas frente a la puesta en escena se identificaran con la obra. *El día que me quieras* fue traducida al

portugués para posteriormente ser montada en Lisboa. La obra del relato de su madre recibió, posteriormente, la mención de Mejor Obra del Premio Municipal de Teatro.

Cuando la escribió ya Cabrujas no comulgaba con el Comunismo ni con el Marxismo; había creído mucho en esas ideologías, pero ahora sabía que el Marxismo había engendrado muchas de las bases del Estalinismo, y eso le parecía un horror. Pero no se convirtió, más bien, siguió respetando su militancia en una época en que la fuga de gente llenaba las filas de los recién conversos neoliberales.

Con *El día que me quieras*, el autor logra fusionar las propuestas de Bertolt Brecht y Samuel Beckett al aplicar el humor negro para hacer reflexionar a su audiencia. “*El día que me quieras* es una pieza tan estructurada, tan José Ignacio y, al mismo tiempo, tan nuestro país; toda esa fascinación por la mentira, por lo imposible, el no saber asumir responsabilidades, el acostumbrarse a ese ‘vivimos tan mal, Pío Miranda’”, expresa Boris Izaguirre. Pero no todo fue motivo de aplausos, sonrisas y alabanzas; poco después del estreno de la obra, la periodista Miyó Vestrini sería testigo de una confesión de parte del dramaturgo, luego la escribiría en el libro *Isaac Chocrón frente al espejo*: “Hay quien dice que *El día que me quieras*, es una burla al Partido Comunista. Miguel Otero Silva fue a ver la obra y salió de muy mal humor. Es un tipo al que le tengo simpatía. Profunda simpatía humana. Y me dolió cuando dijo eso, que la obra era una burla al partido comunista. Me provocó sentarlo y decirle, no señor, no es una burla (...). Muertos, decencias, virtudes de todo tipo, tiene el Partido Comunista en este país. Pero quise hablar del Partido francamente. Como yo lo siento, como me pega, como me duele. Lástima que no fue captado así. Escribir esa obra me dolió mucho, porque soy yo, porque fue mi vida (...)”.

Para ese momento su vida transcurría entre el teatro, la universidad y la redacción de la revista *El Sádico Ilustrado*. Trabajaba como profesor de la escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela donde se encontraba con unos cuantos jóvenes ansiosos por tomar las riendas teatrales y cinematográficas venezolanas. Iraida Tapias era una de sus alumnas; sentada en su pupitre, se reencontraba semanalmente con la voz oscura que le nombraba las características de la historia del teatro latinoamericano y de la historia del teatro venezolano, las dos cátedras que dictaba José Ignacio Cabrujas en esa casa de estudios.

Cada vez que lo veía erguido y pronunciando un discurso académico en las aulas de la Escuela de Artes, Tapias recordaba los momentos en que, de niña, acompañaba a su madre, Ligia Tapias, a las obras del Ateneo de Caracas en las que a veces irrumpían los estudiantes del TU, seguidores del director Nicolás Curiel, para echar a perder las puestas en escena. Pero las imágenes que más se dibujaban en su mente mientras José Ignacio Cabrujas le daba clases eran las que tenían a su actual profesor como actor; cuando el “tío Alberto” de Tapias —Alberto de Paz y Mateo— la llevaba al Aula Magna a ver las obras de José Antonio Gutiérrez, el famoso “Telaraña” de Radio Caracas Televisión, y del que ahora le daba explicaciones frente a un pizarrón.

Cuando Cabrujas comenzaba su arenga frente a los estudiantes, era inminente el repaso de lo dicho en las sesiones anteriores. Eso sí, no llegaba preparado con un esquema especial para dar la clase del día, simplemente hablaba, exponía sus teorías y sus puntos de vista. Laura Goldberg era una de las que escuchaba, cada semana, los contenidos que Cabrujas transmitía a sus alumnos. “Él llegaba, empezaba su clase de

una manera didáctica y era muy interesante todo lo que decía. Las horas pasaban volando”, explica Goldberg.

Eran los tiempos en que Lupe Gehrenbeck compartía los pupitres de las aulas de la Escuela de Artes. “Lo conocí en la Universidad Central de Venezuela. Ese momento fue extraordinario para todos los que compartíamos ese curso, pues inmediatamente supimos que estábamos frente a una mente brillante que al hablarnos de teatro, nos hablaba del país, nos hablaba de nosotros mismos”, recuerda Gehrenbeck.

Para Tapias, las clases del dramaturgo eran geniales. José Ignacio siempre se sentía intimidado cuando su alumna le colocaba al frente el grabador para registrar la clase. Apenado, eso lo permitía, pero cosas como el cigarrillo estaban prohibidas. No le gustaba que sus alumnos fumaran, aunque él no podía dejar de hacerlo en medio de la explicación. Su humo cubría la habitación mientras nombres, fechas, obras y autores teatrales volaban como hilos de conocimiento durante el tiempo que duraba la charla.

La puntualidad con que llegaba al encuentro con sus disertaciones sobre historia teatral contrastaba con la impuntualidad con que se retiraba del salón. Cuando Cabrujas consideraba que ya había cubierto todo lo que tenía previsto, paraba y se iba. El saludo del comienzo se convertía en un silencio de despedida luego de una hora, cinco minutos o tres horas de clase que se atiborraban de datos, independientemente del tiempo preestablecido por las autoridades universitarias para dictar la materia.

Lo catedrático, objetivo y formal que Goldberg, Tapias y los demás alumnos veían en José Ignacio desaparecían cuando cruzaba la puerta del salón y salía más allá de los pasillos de la Universidad Central de Venezuela. Iraida Tapias y Lupe Gehrenbeck solían verlo despojado de su faceta de profesor universitario cuando, ellas manejando y él sentado en el puesto del copiloto, lo llevaban hasta la puerta de su casa en Las Acacias.

Las calles de Caracas estrecharon la relación entre ellos. Cada vez que el carro de Tapias o el de Gehrenbeck le servían de transporte, las conversaciones sobre el teatro que se hacía en Venezuela, alguna manía de Shakespeare, los vaivenes del gobierno de turno o el último pleito con sus novios a causa del teatro, dejaban el rastro por todo el camino hasta su apartamento. Allá, el olor de la pasta acompañaba las palabras y las horas se alargaban en medio de anécdotas, opiniones y comidas.

“Eso sí, la inteligencia esgrimida sin esfuerzo era la norma. Conversaciones llenas de sinceridad, nos reíamos cantidad; eso creo que lo puede decir cualquiera que tuvo la oportunidad de conversar con él. Tenía un sentido del goce muy bien puesto”, afirma Lupe Gehrenbeck.

Las historias siguieron incluso luego de que Iraida Tapias obtuviera el título de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Para ese momento Cabrujas estaba mucho más dedicado a los textos periodísticos, a los montajes operísticos y a las producciones de telenovelas; pero eso no le impidió retomar algunas actividades teatrales que, luego de un período alejado de su vieja alumna, lo acercaron nuevamente a los recuerdos universitarios.

Mientras escribía la crónica que saldría el próximo domingo, dio un sobresalto en su silla cuando el repique del teléfono interrumpió el silencio de la oficina. Al otro lado, la voz de Tapias le habló al oído:

—Televisión Española está interesado en grabar *El día que me quieras*; pero quieren al elenco original y el montaje original —escuchó decir en la bocina.

—Eso es imposible, Iraida.

—Si yo logro reunir al elenco, ¿la vuelves a montar? —le propuso Tapias.

—Sí, pero eso no se va a poder —la atajó José Ignacio.

Pero a los pocos días una nueva llamada de Tapias le informó que era hora de reunirse por primera vez con el elenco original —ya agrupado en el teatro— para afinar los detalles del montaje de *El día que me quieras*, once años después de su primer estreno. Las cámaras del programa *Teatro Iberoamericano*, que transmitía en España obras teatrales latinoamericanas, para Televisión Española estaban preparadas. José Ignacio sentía una emoción profunda cuando se abrió el telón el 28 de junio de 1990: “Ustedes han levantado mis muertos, ¡qué placer!”, se dirigió a las dos personas que tenía justo a cada lado: Iraida Tapias y Moisés Guevara; “yo me casé con ustedes dos y este matrimonio es indisoluble, hasta que me muera”, afirmó.

Moisés Guevara no conoció de cerca a Cabrujas sino hasta después de dejar atrás los pupitres y los libros de la Universidad Central de Venezuela. Sus ojos, dice, persiguieron muchas veces al hombre de cabello alborotado y anteojos de pasta en los

pasillos de la Escuela de Artes; cuando Guevara apenas comenzaba y José Ignacio ya estaba por retirarse del oficio de la enseñanza.

Entre la actuación, el teatro y la producción de espectáculos, Guevara conoció a Iraida Tapias, una joven apasionada por la actividad escénica, con la que se casó mucho antes de que el *Maestro* —como ellos llamaban a José Ignacio— decidiera contraer matrimonio con ellos dos.

“Vamos a seguir montando mis obras. Ya que esto salió tan bien, vamos a seguir montando cosas”, les dijo el dramaturgo luego de que *El día que me quieras once años después* se presentara 30 veces con funciones agotadas. Poco después, un nuevo teatro nació de esa alianza, una escena en la que revivirían la dramaturgia y la ópera amadas de José Ignacio.

Cuando supo que Iraida Tapias iba a ser la nueva directora del Teatro de la Casa Sindical la llamó para conocer la decisión de primera mano. Al poco tiempo se vería caminando entre el polvo y la maleza que habían opacado el brillo de la sede de la edificación teatral El Paraíso, la urbanización al oeste de Caracas.

Moisés Guevara escribe en el texto dedicado al Teatro Profesional de Venezuela que el Teatro de la Casa Sindical era una edificación original de los años cincuenta, que se construyó en plena dictadura de Marcos Pérez Jiménez, que “quedó completamente abandonada y sólo con el uso específico, después de la caída de la dictadura, como centro para la realización de eventos de carácter sindical”.

“No lo quiero; no lo voy a hacer”, oyó decir a Tapias entre las caras atónitas de Moisés Guevara, José Antonio Abreu —quien había sido Ministro de la Cultura y director del Consejo Nacional de la Cultura en la década de 1970— y Esteban Araujo

—director general del Conac—, el grupo que había ido a inspeccionar el estado del edificio del teatro. El deterioro y la suciedad habían abrumado a la recién nombrada directora, pero la insistencia de Cabrujas y de su esposo, Moisés Guevara, lograron convencerla.

Tapias asegura que el trabajo de restauración fue arduo y, mientras tanto, el grupo estructuró el Teatro Profesional de Venezuela: Moisés Guevara, Iraida Tapias, Fausto Verdial y José Ignacio Cabrujas eran los fundadores. La disolución del Nuevo Grupo, la poca proyección del TU y el futuro incierto en que se encontraba la Compañía Nacional de Teatro los inspiró para crear esa institución que, “afortunadamente, nace bajo la presión administrativa para restaurar el Teatro El Paraíso y no con sentido de oportunistas, sino motivados por el respeto a nosotros mismos y a nuestro medio”, tal como expresa Guevara en el texto del Teatro Profesional de Venezuela.

Cuando la limpieza del nuevo Teatro El Paraíso cambió el deterioro por la novedad y la belleza, los instrumentos de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar sonaron entre las paredes del edificio anunciando la inauguración de la sede, el 24 de noviembre de 1993. Ahora, les tocaba hacer teatro: *El pez que fuma*, de Román Chabaud; *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *El día que me quieras*, *Acto cultural* y *Sonny*, *diferencias sobre Otelo*, *el moro de Venecia*, las tres de José Ignacio Cabrujas, fueron las obras que dieron vida a sus personajes sobre las tablas recién restauradas del teatro.

Y José Ignacio volvió a El Paraíso, allí donde, por primera vez, le habían dado trabajo en una obra de teatro. Durante la inauguración, en la que lo habían

homenajeados a él y a Fausto Verdi, su emoción era evidente. El placer que sentía por estar allí y ver sus textos actuados frente al público, era como la alegría que lo embargaba cuando se sentaba en un sofá, encendía la radio y escuchaba, fascinado, las óperas de Giuseppe Verdi. El eslogan inaugural se cumplió: “Volver a El Paraíso”.



Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas vestidos para una publicidad de televisión.

Fotografía cortesía de Román Chalbaud.

*“(...) me pregunto por lo que pueden sentir mis lectores, hartos quizás de tanta palabra seria que a fuerza de repetida puede alguna vez parecer hueca. Casi siempre me provoca escribir de otros motivos, de lo que continúa siendo fe, de lo que admiro, de mis confianzas, de lo que me sigue dando rabia y tiene que ver con teatro, o con televisión o con el destino de mis hijos”*

José Ignacio Cabrujas

## ESCENA III

**Entre las tablas, el papel y la pantalla**

Su alegría fue grande en 1991 cuando vio en la pantallita del radio Aiwa que tenía en su oficina la identificación de la emisora FM, Radio Nacional de Venezuela. El 91.1 que apareció marcado en el receptor le vino a José Ignacio como anillo al dedo, sobre todo porque el *Hostias et preces tibi* de la *Misa de réquiem*, de Mozart, golpeó con fuerza sus oídos, siempre listos y acostumbrados a escuchar los “do” y los “re”, frecuentes en la ópera.

Estaba en su oficina, muchos años después de sus días en el programa *Eso era cuando...* y *Ópera dominical* que se transmitían por la misma emisora radial; habían pasado 22 años desde la primera vez que lo llamaron de un canal de televisión para contar sus historias, teñidas de blanco y negro, a la sociedad venezolana.

Ya en 1969 había realizado su primer contacto con el público a través de los medios de masa. El hombre había llegado a la luna y, en medio de ópera y pasión por lo nacional, Cabrujas había participado de esa emoción mundial. Siempre iba a recordar ese año porque, desde principios de la década de los sesenta, se encontraba en medio de una situación económica difícil. “En ninguna parte nos daban trabajo porque teníamos un pensamiento de izquierda”, recuerda Román Chalbaud. Desesperados, trabajaron en doblajes de películas, incluso en producciones checoslovacas y, por lo estrecho que les quedaba el bolsillo, tuvieron que disfrazarse de payasos para aparecer como extras en un comercial de televisión. “Eso lo aceptamos porque nos pagaban; solamente porque estábamos buscando dinero”,

comenta Chalbaud. Pero el año 1969 fue determinante porque les plantearon la posibilidad de que los contrataran en Radio Caracas Televisión para escribir los últimos capítulos de la teleserie *La tirana*; fue el año en que José Ignacio comenzó a escribir para la pequeña pantalla.

Desde 1967, *La tirana* había cautivado los corazones venezolanos. Ante la necesidad de alargar el éxito de la historia, los ejecutivos del canal tomaron la decisión de sustituir al escritor Manuel Muñoz Rico, a decir del director y cineasta Luis Alberto Lamata, uno de los mejores autores de telenovela en Latinoamérica.

Cuando lo llamaron para continuar la trama de la telenovela, José Ignacio no tenía idea de lo que iba a hacer. Llegó al canal, acompañado de Román Chalbaud, para aumentar las cifras del *rating* de un programa del que no conocía, ni siquiera, el tema principal: “Nosotros nunca hemos visto la novela. No sabemos de qué se trata”, recuerda Chalbaud que les explicaron a sus jefes.

Después de una larga explicación sobre las aventuras y sufrimientos de los personajes, les quedó en sus manos alargar la novela que ya tenía casi dos años en el aire, lo que normalmente duraban las producciones dramáticas de los canales de televisión. Comenzaron a pensar qué hacer con *La tirana*: ya había ido a la cárcel y también al hospital, por lo que decidieron introducir a un nuevo personaje interpretado por el actor venezolano Raúl Amundaray para que no fueran dos, sino tres los hombres que disfrutaban del amor de la protagonista. “Claro, metimos muchas cosas más porque era algo que pasaba en una isla, con un dictador”, explica Chalbaud.

Aunque el trabajo de Román Chalbaud era dirigir la telenovela, José Ignacio también recibió su ayuda al momento de redactar los guiones. Se levantaba antes del amanecer y se sentaba frente a la máquina de escribir a teclear las peripecias de los personajes; al rato, el timbre sonaba para darle la bienvenida al encargado de la dirección de *La tirana*. Los cigarros siempre los acompañaban; Cabrujas acostumbraba a tener uno encendido sobre el escritorio, otro en la oreja y otro en la boca echando humo; Chalbaud nunca encontraba los fósforos porque su amigo tenía la costumbre de guardarlos en el bolsillo. Con los yesqueros pasaba lo mismo, “había que cuidarse de prestarle los encendedores porque luego era prácticamente imposible recuperarlos. Y en el caso de que usara el encendedor de tu carro, era capaz de botarlo por la ventana luego de encender su cigarrillo”, dice Lupe Gehrenbeck. Pero eso sólo duró para los primeros dos o tres capítulos, de los 70 que tuvieron que escribir, porque Chalbaud desistió de la escritura cuando comenzó a salir de las grabaciones cerca de las dos de la madrugada; ya no podía levantarse temprano a ayudar a Cabrujas. A partir de ese momento José Ignacio quedó encargado de la historia hasta el capítulo final, sólo con la asesoría de Manuel Muñoz Rico.

Tres años más tarde, en 1970, la voz ronca y grave de José Ignacio podía ser reconocida por cientos de radioescuchas. Estaba instalado frente a los micrófonos de Radio Nacional de Venezuela para llevar al aire un programa llamado *Radio teatro*. En el proyecto lo acompañaron sus amigos y colegas Rafael Briceño, Hilda Vera, actriz zuliana que murió en 1988, y José Antonio Gutiérrez, actor de televisión y de radio.

*Radio teatro* cobró vida con la escritura de pequeños guiones de autoría cabrujana. Los libretos eran representados por grupos teatrales que, a la vez, aprovechaban el espacio para darles promoción a sus obras.

En 1973 se instaló nuevamente en la cabina de Radio Nacional y nació otro programa, también conducido por José Ignacio Cabrujas. Era la expresión de una pasión, de un amor irrenunciable al estilo musical del que tenía una colección gigante en su biblioteca: la ópera. Se bautizó con el nombre de *Ópera dominical*, el espacio en que saciaba su necesidad por compartir el deleite que sentía cuando escuchaba esas notas. Isabel Palacios todavía recuerda que una vez confesó que hacer ese programa era un gran reto porque debía ser serio y algunas óperas le causaban mucha risa.

Alfonso Montilla, poeta y amante de la radio, trabajó con José Ignacio en tiempos de la Radio Nacional. Para él, *Ópera dominical* “ha sido la máxima atracción de mostrar a ese género en este medio de comunicación. Todo se debía a que Cabrujas sabía unir la obra de cualquier compositor con su vida cotidiana”, dice. Para algunos radioescuchas intelectuales el programa resultaba de un tono burlesco hacia el estilo musical. Pero en contraposición, Montilla opina que “José Ignacio rodeaba a todo ese mundo de *glamour*, de sentimientos y pasiones y los trasladaba a un léxico más popular, de manera tal que una persona poco conocedora de la ópera pudiera comprender lo que el autor quería expresar”. Por múltiples compromisos, el conductor del programa tuvo que abandonarlo y llamó a su compañero de ópera Carlos Ortega para que ocupara su lugar y no dejara morir el proyecto.

El médico Ildemaro Torres, compañero de José Ignacio desde la época universitaria, que luego se convertiría en amigo de tragos, reuniones y teatro,

recuerda los encuentros en los que la ópera invadía la sala, la cocina y todos los espacios del apartamento del autor de *Acto cultural*. Contó que en esa casa se encontraba la colección de óperas más grande del país. Torres siempre escuchaba el programa tras las cornetas de su radio, parecía estar en casa del escritor y nunca dejó de captar “el sello personal de profunda cultura e irreverente humor” en los textos que Cabrujas escribía, y luego narraba, en el pequeño estudio de la emisora.

Todavía era el año en que comenzó su programa de óperas. Lo que Cabrujas no sabía era que de un reencuentro con el actor Rafael Briceño y Julio Mota, quien participó en cintas como *Entre golpes y boleros* y *Río negro*, iba a surgir un nuevo proyecto. Era el programa, también radial, *Eso era cuando...* que dejaba a un lado el ámbito operístico y teatral para concentrarse en el histórico. Allí, los años de dictadura volvieron a ser los protagonistas. Trató de contar toda aquella época que marcó pauta en la vida de los venezolanos.

*Eso era cuando...* fue un programa donde se trasladaba al radioescucha al período en que vivió determinado personaje histórico. Para ello, se citaban momentos claves en la historia venezolana, latinoamericana y mundial durante el tiempo de vida de ese personaje. Alfonso Montilla trabajó como productor en ese proyecto y recuerda que José Ignacio era muy cuidadoso en los detalles: “pasaba horas buscando la música para ambientar la época”, indica. El primero de estos programas fue: *Eso era cuando Villa*, un proyecto en el que se resaltaban los aspectos más importantes de la revolución mexicana a través de una especie de radio teatro. Montilla fue el productor y José Ignacio el narrador. El papel principal lo ocupaba Rafael Briceño, actor de renombre en ese momento.

Montilla recuerda que el programa fue tan exitoso que dio origen a *Eso era cuando Gómez*, una adaptación del original pero dedicado a la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez. El triunfo se multiplicó: el periodista, historiador y ex presidente de la República, Ramón J. Velásquez, pasaba cada semana detrás de la radio y escuchaba los diálogos de Gómez acompañados con la música de la época. En un encuentro en un café de Sabana Grande, Velásquez le propuso a Alfonso Montilla su idea de adaptar *Eso era cuando Gómez* a la televisión. José Ignacio, al enterarse, dijo “sí” con franqueza y sin pensarlo dos veces; lo que fue sólo voces y efectos de sonido cobró vida en la imagen gracias a los personajes, escenografías y movimientos.

A pesar de la gran afición a *Eso era cuando...*, en una de las reuniones donde se destacaba como cocinero, Cabrujas le dijo a los amigos que lo acompañaban que el programa que más disfrutaba hacer era *Ópera dominical* porque, sin duda, amaba el estilo musical que era el protagonista de ese espacio radial que estuvo en el aire hasta 1983.

En el ámbito televisivo también tuvo sus preferencias. “José Ignacio se enamoró de la gran puta: la telenovela”, sostiene Leonardo Padrón —practicante del oficio— en el prólogo del libro *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. José Ignacio Cabrujas confesó a José Pulido en una entrevista publicada en *El Diario de Caracas* que escribir telenovelas estaba completamente ligado a la “putería”: “(...) obligatoriamente tiene que gustar y se escribe para eso, sin castidad ni reservas”. Escribía esos textos porque simplemente le gustaba hacerlo.

Un día más de trabajo en Radio Caracas Televisión. El frío del estudio era agobiante pero el estreno de la telenovela emocionaba a José Ignacio y le hacía olvidar cualquier cosa que le perturbara la concentración. Como siempre, llegaba temprano y esperaba que el director, Juan Lamata, entrara en cualquier momento al estudio de grabación. No era la primera vez que trabajaba con él, ya lo había hecho en la adaptación de *Doña Bárbara*, la novela de Rómulo Gallegos, en 1975; con la que el dramaturgo ganó el premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York (ACE), en 1977, al mejor director.

Hacía un calor infernal en el estado Apure y Marina Baura, por tercera vez en el día de grabación, era maquillada de mulata para interpretar su papel. Se trataba de Doña Bárbara aquel personaje que llegó a las pantallas de los venezolanos como la primera telenovela a color. Para ella, ese fue el trabajo más duro que le tocó hacer. Las comodidades eran escasas y las escenas, casi todas, se hicieron en exteriores; en haciendas de San Fernando de Apure, la capital de ese estado venezolano.

El escritor venezolano Rómulo Gallegos dedicó varias páginas para describir, en *Doña Bárbara*, cómo era la bienvenida a la época de las lluvias. En la primera escena de la adaptación a la televisión de la obra de Gallegos, bajo la tutela de Cabrujas, todo comienza con un plano cerrado donde se muestra una regadera de plantas mojando un poco de polvo. Era la analogía que logró recrear José Ignacio del comienzo del período de aguaceros en el llano. “La regadera era el torrente y el polvo, la sabana venezolana”, concluye el semiólogo y compañero de Cabrujas, Manuel Bermúdez.

Para el capítulo final, Cabrujas mandó a su equipo a prepararse para grabar en exteriores. La joven actriz que interpretaba a la mujer dominante de los llanos venezolanos tuvo que cruzar un río en mitad de la intemperie. Mientras grababan la escena desde el puente del Río Apure, una gran corriente se acercaba a Marina Baura, podía ser arrastrada río abajo por la fuerza del agua. Los pescadores, quienes la esperaban en la orilla, le hacían gestos de alerta y ella, sumergida en el papel, no los acató. Cuando llegó sana y salva a la orilla opuesta del río, vio el rostro de José Ignacio Cabrujas, estaba serio y tenía el color de un vaso de leche; Baura se dio cuenta del peligro que había corrido. Sin embargo, todo fue un éxito.

Tras la producción de *Doña Bárbara*, la relación de José Ignacio con Lamata se hizo cercana, incluso, pudieron seguir trabajando juntos tras las cámaras de televisión en varias de las producciones que, años después, serían éxitos reconocidos en Venezuela y en el exterior; por ejemplo, *La señora de Cárdenas* y *Sangre azul* — con Juan Lamata como productor y José Ignacio Cabrujas junto a Julio César Mármol como guionistas—.

“Por ese entonces me desempeñaba yo en la vida, con pasmosa ineficacia, como jefe de producción de Radio Caracas Televisión, y el canal de mis tormentos vivía lo que bien podría haberse llamado una singular crisis de papadas”, escribió en un artículo publicado el 23 de junio de 1991 en *El Diario de Caracas*. Allí conoció a muchas de las actrices que pasarían a la historia —Eva Moreno, Libertad Lamarque—, pero que ya en ese momento comenzaban a mostrar sus primeros signos de madurez.

La preocupación de José Ignacio era que sus personajes, insertos en historias sutiles, con características de princesas sufridas y traicionadas, no coincidían con las mujeres de papadas protuberantes y bochornosas. Además, en los capítulos que salían al aire todas las noches, las damas que protagonizaban las novelas compartían los escenarios con galanes fornidos o más bien delgados pero esbeltos y elegantes, con quienes se desataban las pasiones y los amores que duraban lo que la novela tardaba en desaparecer del canal.

Los camarógrafos buscaban siempre el mejor ángulo para tomar a las muchachas sin que resaltaran los cuellos a punto de envejecer. Cabrujas recordó en su artículo periodístico *La verídica historia de María Montenegro* que uno de ellos le comentó una vez: “Habrá que tomarlas por la coronilla y grabar todo desde arriba para que no se les vea el pescuezo”. Para el dramaturgo fue un verdadero improprio.

Con *La tirana* y Muñoz Rico a su lado, José Ignacio Cabrujas aprendió cuáles eran los trucos de la telenovela, no solamente en cuanto a los ángulos que debían captar las lentes de las cámaras para que las actrices se vieran bonitas en la pantalla del televisor, sino en cuanto a la escritura y a la creación de los textos.

Fue una de las influencias que tuvo para que sus diálogos, a lo largo de los años, tomaran distancia de los demás. Quienes trabajaron con él afirman que sus escritos se hicieron más profundos, más sensibles, más exactos con lo que quería contar; él mismo notó el cambio y comenzó a desarrollar el talento para saber qué era dramático y qué no lo era, cómo usaba el lenguaje y cómo incluía aspectos de su vida en los textos que creaba. Luego de años de trabajo en televisión se lo confesaría a Luis Alberto Lamata.

Ya las cámaras estaban listas para otro proyecto cabrujiano. La figura maquillada de Doris Wells, con grandes zarcillos y el cabello recogido en un solo moño, salió al set de grabación dispuesta a encarnar al personaje de Pilar, protagonista de *La señora de Cárdenas*. A su paso, Miguelángel Landa, bigotes arreglados y camisa ajustada al cuerpo, se unió al elenco para comenzar la grabación como Alberto Cárdenas.

En 1976, Landa —en el papel de Alberto— estaba preparado para traicionar a la que se convertía en su esposa todos los días tras las pantallas de los televisores venezolanos; y Wells —en la interpretación de Pilar— estaba lista para salir adelante sin la compañía del que estaría a su lado solamente durante los primeros capítulos de la telenovela.

Cuando escribía, Cabrujas le daba importancia a la compatibilidad entre los protagonistas. “(...) hay que hacer un esfuerzo en su creación, pero siempre será un reto romper los patrones de audiencia sumando el sector masculino al femenino. Esto se logra destacando al galán para que llene la pantalla como ella”, dijo en su texto de *Y Latinoamérica inventó la telenovela*.

Con sus personajes, José Ignacio logró captar la realidad venezolana. En *La señora de Cárdenas* “la mujer no era sólo instrumento de servicio y de crianza de los hijos, sino que era un personaje que demostraba coraje, valentía, trabajo y espíritu de superación”, señala la actriz Nohely Arteaga que trabajaría con él unos años más tarde. Lore Cabruja, abogada y prima de José Ignacio, no duda en defender que su primo enaltecía a la figura femenina y fue un precursor del feminismo en el país. Dice

que como venía de una familia de mujeres trabajadoras, “echadas pa’ lante”, siempre buscó mostrarlo en sus creaciones.

En la mayoría de las telenovelas de José Ignacio las mujeres que se divorcian no se echan a morir: inventan su propio negocio, se casan con otro hombre, rehacen su vida y el que queda lesionado es el caballero que las abandonó. “Cambia definitivamente el papel de la mujer. Eso nunca había ocurrido en una telenovela. Es un cambio radical”, explica el sociólogo Tulio Hernández.

“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 un *ars* poética que dotó al oficio de ‘los negros de Dumas’ de dignidad y pasión”, escribe Yoyiana Ahumada en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*, de la Fundación para la Cultura Urbana.

“Debemos hacernos la idea de que escribimos para las mujeres y estar conscientes de que su psicología es distinta a la de los hombres. Así como el hombre busca abarcar, entender, resolver (...) la mujer es una carga fuerte que alberga a una criatura”, escribió Cabrujas en *Y Latinoamérica inventó la telenovela*.

Desde esos primeros momentos y durante casi 20 años, José Ignacio Cabrujas se iba a dedicar, además de publicar textos en la prensa, escuchar ópera y hacer montajes para teatro, a escribir para la pantalla chica. Se hizo escritor de telenovelas y con ellas defendía su derecho de ser plebeyo, así se lo dijo al periodista Hugo Colmenares en 1991 durante una entrevista que le concedió para el diario *El*

*Nacional*. Para Luis Alberto Lamata, quien además siguió los pasos de su padre, Juan Lamata, *La señora de Cárdenas* cambió la televisión para siempre.

El desenlace de la telenovela estaba escrito. Cabrujas había decidido que Pilar construyera una nueva vida lejos de Alberto Cárdenas y dejaran de llamarla “señora de Cárdenas”. Pero la producción tuvo éxito y el público quería un final a su gusto.

A pocas semanas del capítulo final Luis Alberto Lamata, todavía en la adolescencia, corrió entre los adornos de su casa para atender una llamada telefónica. Era una mujer, televidente y seguidora de la telenovela que dirigía su papá, llamaba para quejarse porque ¿cómo era posible que los protagonistas no terminaran unidos?, quería exigir que la pareja quedara junta al finalizar la historia. Y no sólo fue ella, muchos espectadores llamaron y todos los miembros de la familia recibieron sus reclamos. Juan Lamata llamó a José Ignacio, pero cambiar el final no era una opción que ellos tuvieran en mente.

En la pantalla apareció Pilar, jugaba con su bebé, sentada en el banco de un parque, en el capítulo final de la novela que protagonizaba; una mujer de cabello liso y nariz puntiaguda se acomodó a su lado y se presentó: “Silvia Rivas, divorciada”. Esa fue la primera aparición de Marina Baura en el papel que, desde el día siguiente, protagonizó en la nueva telenovela escrita por José Ignacio Cabrujas, en 1977.

Baura ya había interpretado el papel de Doña Bárbara en la telenovela del mismo nombre. Con eso, la acompañó cuando la nombraron mejor actriz en los premios ACE de 1977 por su interpretación en la adaptación de la novela de Gallegos. “Fue inolvidable para mí porque ha sido el trabajo más duro que me ha

tocado hacer. Me dio demasiado trabajo”, explica Baura mientras recuerda las grabaciones de la adaptación; “*Doña Bárbara* cambió mi vida profesional”.

Desde antes de trabajar con Cabrujas, Baura lo había visto pasearse en los pasillos de Radio Caracas Televisión “con esa cara de intelectual que no se la quitaba nadie”, dice. Ella era nueva en el canal porque venía de interpretar los papeles de Delia Fiallo en Venevisión.

La simpatía, el sarcasmo y el sentido del humor de José Ignacio le llamaban la atención y aunque su relación no trascendió lo profesional, ella lo admiraba. Dice que con Cabrujas solidificó su carrera como actriz porque tuvo la oportunidad de representar a personajes más criollos: “Para la televisión él era un intelectual porque cambió la temática de la telenovela venezolana”, señala.

*Silvia Rivas, divorciada* tenía un estilo similar al de la producción que la precedió: *La señora de Cárdenas*. La telenovela realista era la favorita de José Ignacio. Tocaba temas que los estratos sociales predominantes en el país —desde la clase media hasta los más bajos— vivían diariamente. Cabrujas pensaba que una telenovela protagonizada eminentemente por personajes con mucho dinero y una vida despampanante sería aburrida en la televisión venezolana, pues a la gente le parecería puro cuento de fantasía.

“Somos en esencia chabacanos. Este pueblo es cerro y quiere más cerro. Escribamos grueso, seamos burdos que así basta, que así es. No nos pongamos complicados ni sesudos”, esas palabras las escribió Leonardo Padrón en el prólogo de *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, donde hace memoria al recado —y no

legado— de la telenovela de pluma cabrujiana, porque a Cabrujas la palabra legado no le gustaba mucho.

En sus diálogos, las “l” sustituían a las “r” y las “s” desaparecían de las palabras. Siempre escribía las conversaciones para que sus personajes hablaran como hablaba el venezolano. En otras producciones dramáticas, el habla de los personajes era, a decir del sociólogo Tulio Hernández, falsamente culta y falsamente popular: “Los dueños de las haciendas hablaban engolado, como un libro viejo, con frases que parecieran muy cultas; por otro lado, los sectores populares tenían una voz ancosa, nasal y afro. José Ignacio cambia eso”, afirma.

Cuando Manuel Bermúdez analizaba semióticamente sus telenovelas se daba cuenta de que, a pesar de que el lenguaje utilizado era el común de la gente de los cerros y los campesinos, las novelas de Cabrujas se podían entender porque el autor no abusaba de ese recurso. Se dio cuenta de que José Ignacio conocía muy bien las técnicas televisivas y de que utilizaba el lenguaje de una manera sencilla.

El afán de la realidad siguió presente en los textos de sus telenovelas; no sólo por el lenguaje, sino también porque introducía elementos de la actualidad. Así, salieron de su pluma, en la década de los ochenta, los textos de *Natalia de 8 a 9*, *Chao Cristina* y *La dueña*, todos con el toque de realidad que, desde 1976, había cambiado al género.

En la tesis *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas*, escrita por Yoyiana Ahumada, la autora afirma que el discurso dramático de Cabrujas “vendría a ser una combinación de textos socio-históricos y ficcionales propiamente

dichos que definen un proyecto de escritura”, con lo que se refiere no solamente al teatro, sino también a sus creaciones para la televisión.

Incluso, sus lecturas pasadas, las que hacía de joven, cuando aún vivía en la Quinta San Francisco, también constituyeron una influencia en las creaciones dramáticas de José Ignacio. *La dueña* es una adaptación de *El Conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas; que junto a *Los miserables* de Víctor Hugo —con la que decidió convertirse en escritor— se convirtieron, según Ahumada en su tesis de Maestría, en los ejes temáticos y estructurales de sus telenovelas.

Pero entre 1983 y 1984 se produce uno de sus rompimientos con el canal que lo vio nacer en 1967. Radio Caracas Televisión contrató a la escritora y guionista cubana, Delia Fiallo, por una cifra mucho más alta que la que les pagaban a los escritores que ya tenían años trabajando para el canal.

Luis Alberto Lamata ya recorría los mismos pasos que había dejado su padre en Radio Caracas Televisión. Para él no fue descabellado el contrato de Fiallo porque de allí surgieron telenovelas como *Cristal* y *Topacio*, que lograron dominar territorios extranjeros.

Los escritores sí estaban molestos. La naturaleza revolucionaria de José Ignacio Cabrujas lo impulsó a unirse a los novelistas y guionistas que, descontentos, rompían con el canal, como protesta por lo que, para ellos, significó una injusticia.

La angustia se apoderó de José Ignacio y otra preocupación se sumó a las que ya tenía encima. “Estaba metido en dos dramas: derrotar a Delia Fiallo con una buena telenovela porque esa era su gran obsesión; y que los intelectuales, especialmente la izquierda académica, lo cuestionaban por hacer telenovelas en vez de ayudarles a

entender qué era la telenovela y cómo hacerla mejor”, explica Tulio Hernández. Pero Cabrujas sabía que los dramas televisivos eran el instrumento educativo más grande con el que se podía contar y la cancelación de su contrato con el canal de Quinta Crespo era un reflejo de su indignación.

Pero el de los ochenta no fue el único divorcio que tuvo José Ignacio con Radio Caracas Televisión. Fue inestable en esa época, varias veces renunció y otras más regresó; de hecho, en 1978 había declarado a la prensa que se había retirado definitivamente de la televisión. Muchas de esas separaciones tenían que ver con el poco sueldo que Radio Caracas Televisión le asignaba. “Las telenovelas se podían transmitir en el extranjero pero José Ignacio y el equipo de libretistas no recibían ni un centavo de bolívar por las ganancias y derechos de autor”, así recordó Manuel Bermúdez, quien también trabajó en esa planta televisiva.

“Lo que nosotros estábamos haciendo: *Doña Bárbara*, *La señora de Cárdenas*, *La hija de Juana Crespo*, *Boves el Urogallo*, las novelas de Guillermo Meneses como *La Balandra Isabel llegó esta tarde*, los cuentos de Gallegos; en fin, toda esa producción cultural se dejó de hacer”, explica Chalbaud. En una oportunidad, la Gerencia de Producción del canal llamó a Román Chalbaud y a José Ignacio Cabrujas para plantearles la posibilidad de irse de esa empresa porque habían contratado a otros escritores; ambos quedaron sin trabajo.

El mismo año en que se retiró de Radio Caracas Televisión, volvió a la pantalla televisiva, en otro canal. Los guiones para las películas de *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno* y *El pez que fuma*, que había hecho junto a Román Chalbaud, quedaron atrás: no pudo seguir escribiendo para la pantalla grande, no

pudo seguir escribiendo junto a su amigo Chalbaud porque la pantalla chica lo absorbió y se metió de lleno en la televisión. En 1984 se unió a la nómina de Venezolana de Televisión —para el que escribió *La dueña*—. “Deseaba trabajar en el canal 8 para desarrollar allí una serie de ideas que tengo desde hace tiempo”, declaró a *El Nacional* para un artículo publicado el 29 de febrero de 1984.

En 1985 decidió volver a Radio Caracas Televisión porque Hernán Pérez Belisario, amigo suyo y directivo del canal, lo llamó personalmente y aceptó acatar los lineamientos de José Ignacio, que incluían miniserias y programas especiales. Volvió porque los conocía y le gustaba el trato profesional que le daban en la planta, asunto que no ocurrió en el canal del Estado, tal como reflejó una nota publicada el 16 de octubre de 1985 en el diario *El Nacional*.

Regresó como quien se arrepiente de haber dejado su casa. Había entendido que el medio estaba cambiando y la época de la telenovela cultural —un término discutido que, para Lamata, se refiere a cualquier novela de televisión que le haya dado al género el toque de realismo— estaba desapareciendo.

En medio de la oficina, frente a la hoja en blanco que llenaría con una nueva trama, pensó en escribir una historia de amor. Pasó su mano por el cabello rizado, se colocó los lentes y comenzó. De momentos perdía la concentración porque, a sus espaldas, escuchaba voces conocidas que le decían: “Coño, Cabrujas, dame un papelito ahí; aunque sea de extra”; tal como recuerda su compañero de trabajo Manuel Bermúdez. Sí, las conocía, tal vez no los nombres de sus dueños, pero sabía que habían trabajado en alguna telenovela y ahora buscaban un trabajo que les diera

algo de dinero. A veces los incluía: un mesonero, un taxista o un cartero; pero no siempre podía.

Como amante de la ópera, el dramaturgo no podía obviar el elemento melodramático dentro de sus guiones, incluso en esos personajes menores a quienes les daba vida como extras. En el melodrama se componen todas sus reglas. “Para José Ignacio los personajes estaban trazados por matices, cualquiera podría entenderlos por lo simples que eran. No existen sutilezas, es decir, está bien marcado quién es el bueno y quién es el villano”, explica Cristina Policastro.

Reapareció en el canal con otra mentalidad, más romántica, menos realista. Sobre esas hojas en blanco escribió *La dama de rosa y Señora*, con temas más alejados del realismo que lo caracterizaba.

Pero en todas ellas, como siempre, introducía aspectos de su propio entorno. “Él crea esos personajes con base en el propio escritor: Cabrujas. Toda su obra de ficción está muy inspirada en su vida personal (...) Siempre vas a encontrar un elemento de referencia íntima de su vida que el lector o espectador no necesariamente tiene que conocer”, indica Yoyiana Ahumada en entrevista. En *Señora*, la actriz Caridad Canelón, villana de la telenovela, volvía loco a su marido. El hombre, desesperado por el encierro del manicomio, grita en un primer plano de cámara que, por favor, le lleven al médico Ildemaro Torres porque él sí conoce de su caso, Torres todavía recuerda haber visto ese capítulo. “En *La Dama de rosa* había un gato que se llamaba Boris y en *La dueña* los banqueros eran Rodolfo Izaguirre, Isaac Chocrón y Salvador Garmendia”, explica Belén Lobo de Izaguirre.

Para este momento ya no escribía solo. Era usual que el canal le asignara equipos de guionistas para la creación de las telenovelas. En *La dama de rosa*, Boris Izaguirre y Perla Faría lo acompañaban en el tecleo diario de capítulos. En 1986, Cabrujas había invitado a Boris Izaguirre para convertirlo en libretista de esa novela. “No fue todo tan claro al principio”, afirma Izaguirre. El dramaturgo habló con él:

—Escribe conmigo un programa de televisión —le dijo al joven.

—¿Televisión? Por Dios, imposible —reaccionó Izaguirre, horrorizado mientras Cabrujas le clavaba los ojos.

—Te voy a enseñar un oficio con el que jamás necesitarás un subsidio del Conac ni una beca de Fundayacucho —le explicó.

“Y eso fue lo que me enganchó”, dice Boris Izaguirre. Desde ese momento trabajó en telenovelas con José Ignacio Cabrujas; en *Señora* —que salió al aire en 1989—, Ibsen Martínez, Boris Izaguirre y Cristina Policastro se habían convertido en su mano derecha. Policastro era la única figura femenina durante la escritura de esa telenovela. Recuerda que José Ignacio llegaba a la oficina que quedaba en El Paraíso, a las seis de la mañana. “Cuando el resto del grupo se asomaba por el lugar a las nueve de la mañana, ya José Ignacio tenía gran parte del trabajo realizado”, afirma.

Izaguirre lo confirma: “A las seis de la mañana ya José Ignacio estaba escribiendo. Nosotros llegábamos y él ya tenía la mitad de un capítulo, las ideas para la diagramación y, al mismo tiempo, estaba escribiendo *El Americano Ilustrado* o

*Reverón* y hablando con todo tipo de líderes de la cultura, del deporte, de la música y de la política”, dice.

Los acompañantes de Cabrujas, durante esas horas en solitario, mientras esperaba a su equipo, eran sus cigarrillos y varias tazas de café. “No comía nada hasta terminar, cuando le daba la cola a su casa pedía que me detuviera en cualquier esquina para comprar chorizos o lo que le hiciera falta para cocinar”, cuenta Cristina Policastro.

Durante las horas de escritura, en medio de gritos, preguntas y el sonido de las teclas, también las risas se hacían sentir. “Nos hacía reír demasiado. Era muy irreverente y se burlaba de todo; incluso de sí mismo”, dice Policastro. “Reconozco que había algo fascinante y era ver a José Ignacio escribir. Él siempre escuchaba las ideas que pudiéramos tener”, indica Izaguirre. Pero también era usual verlo llorar frente las palabras escritas para su nuevo capítulo; se metía tanto en la historia de la telenovela que “lloraba como un loco cuando las escribía”, afirma la única mujer del equipo.

Cuando todos los escritores se iban, Boris Izaguirre se quedaba solo con su tutor. “Al mediodía todo el mundo se iba a su casa y yo me quedaba y me convertía en Roberto. Sí, Roberto, el que le preparaba a José Ignacio el *whisky* del mediodía mientras él se disponía a cocinar el almuerzo, que generalmente era una delicia: la famosísima pasta calabresa, enseñada por su madre, o la igualmente famosa pasta corta con albóndigas y pasas, que realmente eran una bomba, pero buenísima. Todo eso fue un gran privilegio”, indica Izaguirre.

Carolina Espada, prima de Cabrujas, también trabajó con él como guionista de telenovelas. Ella recuerda el nombre particular que le daban a la oficina de Los Rosales: “El Nidito”, allí donde se reunían desde muy temprano no sólo a escribir telenovelas sino a conversar y reír.

Pero, a pesar de toda la experiencia con sus libretistas, el dramaturgo volvió a dejar Radio Caracas Televisión, ya estaba acostumbrado. Hernán Pérez Belisario había tenido un problema con ese canal y había renunciado para luego fundar una productora llamada Marte TV. A principios de los años noventa llamó a José Ignacio Cabrujas para que se fuera a trabajar con él. Román Chalbaud no estaba de acuerdo: “Cuando pasó eso yo renuncié y me fui porque yo soy determinante, pienso de una manera y me muero pensando de esa misma manera. Me parece que es lo más honesto que se puede hacer. Yo respeto los pensamientos de cada persona pero los míos son esos”, dice. Con Marte TV, Cabrujas escribió *Emperatriz*, protagonizada por Marina Baura y Raúl Amundaray y se hizo gerente de dramáticos de ese canal.

Pronto, en 1992, cuando apenas terminaba su primera telenovela en la empresa de Pérez Belisario, tomaría otro proyecto para desarrollarlo de la mano de la nueva productora. Las horas de trabajo aumentaron, como también lo hizo el número de cigarrillos que Cabrujas fumaba al día.

El estudio de grabación estaba lleno de humo. Esta vez, Nohely Arteaga no podía dejar que la humareda la afectara, tenía que estar preparada para grabar: el cabello negro recogido y la piel blanca maquillada destacaban su boca rojiza. Diría frente a las cámaras las palabras de una madre y de una hija porque interpretaba a dos personajes distintos en un mismo proyecto.

En 1992 *Las dos Dianas* ocupó las pantallas de televisión y en la casa de Arteaga la señora de servicio esperaba ansiosa la hora de la novela. Siempre veía a su jefa tras la pantalla, haciendo el papel de alguien que no era la dueña de esa residencia. Una vez, Cabrujas visitó esa casa y la señora le dio su felicitación por el enorme parecido físico entre Nohely y la otra protagonista, sin saber que ambas eran la actriz que vivía en el hogar donde ella trabajaba, relató Arteaga.

La protagonista de *Las dos Dianas* desarrolló gran admiración por el escritor; de hecho, tras años de ausencia en Radio Caracas Televisión, volvió a ese canal para participar en *Toda una dama*, la adaptación de la pieza original de José Ignacio: *Señora*. No duda en afirmar que Cabrujas, aunque había llegado a la etapa de la novela rosa, seguía haciendo reverencia a la figura femenina, le daba vida, la rescataba de la muerte, de la tragedia, de los maltratos —no físicos, sino de la vida—, de los maridos y del trabajo.

Arteaga estaba impresionada por la manera en que el autor había desarrollado sus guiones: aunque la interpretación fuera de una misma actriz, logró que el público creyera que eran dos personas distintas las que encarnaban a las dos Dianas.

Cabrujas escribió que, en la telenovela, el actor debe tener estilo, humanidad; que su personaje no se fundamente sólo en un soporte de papeles. Además, debe parecerse a quien lo interpreta. Un ejemplo citado por él mismo, en una entrevista con Milagros Socorro para *El Diario de Caracas*, es que si le diera a determinado galán el papel de un cura, párroco de pueblo, su rostro lo convertiría en un cura buenmozo, con lo que el espectador percibiría un código que puede resultar molesto dentro del libreto. Entonces, si se le diera ese papel a un actor con un físico despampanante se

compraría un problema innecesario; lo mejor sería dárselo a alguien que parezca un cura, con la edad y la actitud de un sacerdote. Por eso, cada vez que se acomodaba para crear otro personaje, pensaba en sus actores y escribía según su personalidad; tal como afirma Yoyiana Ahumada, “escribía para un actor con nombre y apellido”. “Los actores, entonces, deben representar su propia cultura porque lo contrario no sólo los dejarían sin ninguna vigencia sino que los colocarían en el riesgo de parecer ridículos o fuera de lugar”, le dijo el dramaturgo a Milagros Socorro.

“¡Carajo!”, se escuchó en todos los televisores que tenían sintonizado el canal que transmitía *Las dos Dianas*, era el grito del actor cubano Pedro Retería en una escena de la telenovela. No pasó mucho tiempo para que el Ministerio Cultura de turno se comunicara con la producción: ¿cómo era posible que hablaran así en una escena de televisión? José Ignacio respondió en un artículo publicado en el diario *El Nacional* el 8 de abril de 1992: “Si mis obras son groseras, nuestro lenguaje apesta”. Y siguió utilizando en sus novelas la manera de hablar real de los venezolanos, pero con mayor cautela.

Cabrujas se montó con premura en otro proyecto. Alejado del canal de Quinta Crespo, en las oficinas de Marte TV, comienza a escribir *El paseo de la gracia de Dios*, en 1994. “Eso fue de menor nivel porque era otro José Ignacio. No estaba involucrado en su trabajo”, recuerda Policastro. Para ese entonces, en el canal de la competencia, Radio Caracas Televisión, se transmitía *Por estas calles*, de Ibsen Martínez. “Era un fenómeno en la televisión venezolana. Para esa época todo el mundo estaba viendo ese dramático”, dice Policastro. Cabrujas y sus guionistas

hacían todo lo que estuviera a su alcance para ganar *rating*, pero Venezuela no quitaba sus ojos de la pantalla del antiguo canal dos a las nueve de la noche.

La desmotivación poco a poco fue invadiendo a José Ignacio. Durante mucho tiempo estuvo acostumbrado a que sus telenovelas tuvieran una buena audiencia. El hecho de que *Por estas calles* lo superara noche tras noche, fue un golpe muy duro para el dramaturgo. Tras perder la batalla por el *rating*, Cabrujas se enfrentó a otro obstáculo. Además de escribir la telenovela, era profesor de un taller sobre ese género en el Instituto de Creatividad y Comunicación. En una de sus clases, mientras su voz ronca hacía eco dentro del salón, les contó a sus alumnos los guiones del primer capítulo de su próximo proyecto. Cristina Policastro recuerda que, pocos días después, llegó cabizbajo a la oficina. La razón: los sucesos que Cabrujas había dado a conocer en el curso habían salido en una telenovela de Radio Caracas Televisión.

### **El acto de la palabra en papel**

Pero no se quedó ni en la radio ni en la televisión, las ondas hertzianas le sirvieron como puente para caminar otros terrenos. El papel fue uno de sus favoritos.

Ya tenía experiencia escribiendo en publicaciones impresas, la más evidente era Etcétera que fundó en 1967 con su amigo Herman Lejter. Allí comenzó a tomar la experiencia que la cultura, la política y la sociedad le dieron para continuar presente en las páginas de los periódicos.

Las notas de Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi y Richard Wagner, autores de sus más admiradas óperas; junto a las exaltadas personalidades de Rómulo Betancourt, Marcos Pérez Jiménez; y el verbo de Nicolás Curriel unido a las ideas de

Brecht, fueron —como lo expresa Ahumada en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*— los que “tributaron la oportunidad para revisar su discurso”.

Como de costumbre, José Ignacio fue al supermercado de la urbanización Los Campitos, en Caracas, a comprar algunos ingredientes que le hacían faltan para una de sus tantas recetas. Mientras estaba escogiendo las hortalizas, una persona se le acercó y le dijo: “Te leí”. Para el escritor, esta experiencia era “casi una especie de bienestar físico” —como lo dijo en una entrevista publicada por José Pulido en *El Diario de Caracas*— y cada vez que se le ocurría sentía lo mismo.

Pero hubo una época en que era casi imposible que se sintiera de esa manera: cuando se cambiaba el nombre para no figurar como autor. Sebastián Montes era su seudónimo cuando escribía. En 1974, un año después de la fundación del diario *Punto*, comenzó a colaborar en *Punto en Domingo*. Las páginas impresas con las reflexiones de diversos autores servían de órgano difusor de las ideas que apoyaba el Movimiento al Socialismo —el MAS de sus tormentos—, por lo que no le fue muy difícil ejercitar su pluma para escribir una columna a la semana.

Como colaborador de esa publicación, se encontraba regularmente con Tulio Hernández quien, todavía en la universidad, cumplía funciones como presidente del Centro de Estudiantes y se mantenía cercano al MAS. José Ignacio asistía a muchos de los foros que Hernández organizaba y allí exponía varias de las ideas que plasmaba en sus textos para el partido.

La cara de Teodoro Petkoff también se le aparecía muchas veces en su andar por el partido. José Ignacio lo admiraba, su amistad con él era grande.

“Compartíamos muchas cosas; compartíamos todo: gustos por la política, una comunidad intelectual, apreciábamos cosas en común y conversábamos sobre temas que a ambos nos gustaban”, explica Petkoff. Pero los gustos comunes no detenía a Cabrujas para hacerle alguna crítica sobre el caminar del MAS; una sátira que seguramente escribiría en el próximo número de *Punto en Domingo*. “No era un amigo acrítico, más bien, era un amigo muy crítico, pero siempre dentro del marco de su amistad con muchos de nosotros y su postura de izquierda”, afirma Teodoro Petkoff.

*Punto en Domingo* era un suplemento literario del diario que estaba dirigido por el historiador Manuel Caballero y por el político y fundador del MAS, Luis Bayardo Sardi. Según escribe el periodista Manuel Felipe Sierra en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*, ese periódico nació gracias a 100 mil dólares que donó Gabriel García Márquez del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, que obtuvo por *Cien años de soledad*.

Cuatro años después, en octubre de 1978, comenzó a publicarse la revista *El Sádico Ilustrado*. El ambiente de competencia política era evidente en Venezuela porque faltaban dos meses para las elecciones presidenciales que le dieron a Luis Herrera Campins la mayoría de los votos, y el director de la publicación, Pedro León Zapata, aprovechó esa dinámica política.

Desde el principio, José Ignacio —escondido en el nombre de Sebastián Montes— formaba parte de los colaboradores de la revista y su primer artículo, *Anuario Esparragosa de récords nacionales*, salió publicado en el cuarto número. Los 41 años de vida del dramaturgo le sirvieron de experiencia para criticar, aunar o

denunciar en las palabras que escribía; y más aún, en medio de la lucha entre candidatos para llegar a ocupar la mansión presidencial venezolana. Trabajar allí le hizo cambiar su forma de pensar. Introdujo, según sus propias palabras, un cambio en su vida.

El primer cambio llegó a las pocas semanas de comenzar a poner sus ideas en el papel de *El Sádico Ilustrado*, cuando apareció entre los miembros del Consejo de Redacción de la revista. El otro, cuando el nombre de Sebastián Montes, en las primeras publicaciones, pasó a convertirse en José Ignacio Cabrujas como autor de los textos.

Los que sabían que él era Montes le comentaban sobre la última columna que había publicado. Estaba en la Universidad Central de Venezuela celebrando los 50 años de edad de Pedro León Zapata, en 1979. Mientras conversaba, el anfitrión le preguntó: “¿Por qué diablos te llamas Sebastián Montes?, ¿por qué no te asumes como el responsable final de tus crónicas?”, y José Ignacio, atento a las interrogantes de una de las personas que más admiraba, acató su consejo.

Ese momento quedó grabado en su recuerdo como el día que alguien le urgió identificarlo; porque no le sucedía desde el 14 de noviembre de 1961, cuando le pidieron la cédula y la boleta de inscripción militar a la salida de un cine. Ildemaro Torres reconstruye en su ponencia *En recuerdo del José Ignacio humorista* las palabras del dramaturgo sobre el día en que se sintió identificado: “Ese día me sentí por primera vez ciudadano y cómplice. El día de Zapata me atreví a pensar que, después de todo, podía pertenecer al club de irracionales derrotados, ciudadanos y cómplices”, confesó después.

Pero también pertenecía a los que escondían realidades bajo las palabras de la comedia. En Cabrujas, el humor parece una herencia de nacimiento. La familia Cabruja, que ahora se ha convertido en un centenar de tíos, hermanos, primos y nietos diseminados por toda Venezuela, parece tener la capacidad de hacer de cualquier acontecimiento, bueno o malo, un chiste.

Miren Cabruja es prima segunda de José Ignacio, una mujer alta y de contextura gruesa, abogada y nieta de Santiago Cabruja Exteso, padrino y tío del dramaturgo. Siempre lo buscaba al final de todas las obras teatrales, pero recuerda que una de las primeras veces que lo hizo, José Ignacio no la reconoció:

— ¿Qué quieres: un papel?, ¿cuándo puedes venir a hacer la audición?

— ¡No, chico! Soy Miren, ¿ya no me conoces?

— ¡Disculpa Miren! Pero no te pongas brava por eso, chica. ¿Cómo está Santiago? Tengo tiempo que no lo veo...

Así son casi todas las anécdotas familiares. En una ocasión, un encuentro en la carretera, luego de que Miren Cabruja infringiera la ley, se convirtió en un abrazo risueño entre tío y sobrina cuando éste le dijo: “Tenía que ser una Cabruja para cometer una infracción como esa”.

Luz Bosch Cabruja también suelta una carcajada cuando describe las andanzas de José Ignacio cuando aún vivían en Catia. Alegre, recuerda que en las tardes, cuando ella llegaba a visitarlo, encontraba decenas de tacitas de café escondidas debajo de la cama de su primo. “Él se llevaba una tacita de café y la metía debajo de

la cama, buscaba otra y hacía lo mismo; así sucesivamente. En la tarde se sacaban 20 ó 30 tazas de esas de debajo de su cama”, dice mientras ríe.

El humor no fue cultivado académicamente por José Ignacio; nunca asistió a un curso de humoristas. Según lo que escribe Yoyiana Ahumada en su trabajo *Venezuela: la obra inconclusa de Jose Ignacio Cabrujas*, el humor "es la inversión del sentimiento trágico, del cual según Cabrujas carecemos porque ‘no se nos permitió —a los latinoamericanos— estar orgullosos de nuestro destino’, entonces la actitud cómica y el chiste podrían enmascarar un sentimiento de frustración propio y frente al país”. Su familia y sus amigos dicen que se jactaba de escribir como la gente habla, sin los giros y rebuscamientos que le parecían tan incómodos y poco útiles; de allí nacía la comedia, la que muchos conocidos califican de “divina”.

Como de costumbre, se sentaba frente a la mesa de su oficina para escribir. Las palabras sobre el papel parecían salir de sus ojos porque era un hombre observador; de cualquier hecho cotidiano que presenciara podía redactar decenas de frases. Sus pensamientos recordaban a personas como Ugo Ulive, Arturo Uslar Pietri y José Antonio Guevara. Imaginaba que ellos lo leían y escribía como si todo fuera una charla habitual. Deseaba que lo que escribiera interesara a sus lectores, plasmar lo cotidiano era su método, pensar en quién lo pudiera leer y trasladarse a una conversación personal con ellos. Todo lo hacía en un tiempo no mayor de tres días en los que, contaba Cabrujas, se divertía mucho. Lo que observaba en la calle aparecía en el papel; su percepción de la vida eran las palabras que llenaban el blanco de la hoja y el humor era su forma de vivirla, explica Torres en su texto *Un repentino silencio del pensamiento*.

Así era siempre, una constante. Por eso, en todos los textos que publicó hay algo cómico, algo que, al menos, contrae un poco los músculos de las comisuras del lector. Pero también hay teatro; Manuel Felipe Sierra dice en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible* que “el discurso cabrujiano que hace del teatro una simbología nacional, se traslada a su crónica. Ahí están presentes personajes —caraqueñísimos, como es natural—; el refrescamiento de anécdotas o episodios históricos cuya precisión ha carecido de rigor en un estilo de alto vuelo narrativo (...)”. Y detrás de ese humor y esos personajes teatralizados, que fluyen sin rebuscamientos en sus palabras, según su amigo Ildemaro Torres, está la realidad, la política y la denuncia de la que siempre fue altavoz en el país al que se apegó y lo vio nacer en todas sus facetas: Venezuela.

En octubre de 1978, en el artículo que publicó en *El Sádico Ilustrado* llamado *Breviario del traductor oficial o pequeño tratado de pedología nacional* escribe:

“Primera – El ciudadano común debe entender que en el país se practican dos lenguajes y dedicarse al dominio de ambos so pena de pasar a la posteridad como un verdadero estúpido (...). Cuarta – Por lenguaje A entenderemos el lenguaje oficial, culto y decente, propio de magistrados capaces y honestos, como por ejemplo, el Presidente de la República, el Inspector de Jardines Municipales, el Supervisor de Punto de Cuajo en las Queseras de Zaraza, el Asesor de Cohetología Galáctica en Guasdalito, etc., etc. Por lenguaje B entenderemos esa vulgaridad que usted habla (...). Quinta – Cuando el ciudadano Presidente de la República dice: ‘Es evidente que el Estado venezolano ha creado un instrumento idóneo que le permite aplicar severos correctivos al peculado y a otras formas de corrupción administrativa’, está utilizando

una típica manifestación de lenguaje A. Traducido al lenguaje B, el presidente quiere decir: ‘Esto se lo llevó quien lo trajo. Aquí está robando todo cristo y lo único que falta es que se lleven el perol de la basura’”.

Trataba de esclarecer las claves del país desde un punto de vista humorístico porque siempre fue de los que pensó que todo lo que ocurría en Venezuela ya era muy grave como para, encima, solemnizarlo.

Sus crónicas y artículos variaban dependiendo de la situación del país. Su voz ronca se transformaba en palabras y frases directas, en ocasiones irónicas y en otras implacables para criticar sin piedad a los políticos que casi nunca perdonaba. No faltaban las personas que se sentían aludidas y ofendidas por los latigazos verbales del escritor.

En la época en que una gran cantidad de personas pasaron del Comunismo al Neoliberalismo, Emeterio Gómez, economista graduado en la Universidad Central de Venezuela y uno de los recién convertidos, quiso hacer polémica con Cabrujas. Para demostrar que Gómez estaba equivocado sobre el cambio de ideología, José Ignacio escribió una crónica sobre cómo preparar espaguetis con unos berberechos que, por ser importados, eran sumamente costosos. “Eso demolió a Emeterio al punto que más nunca pudo responderle”, recuerda Tulio Hernández, “él no respondía con argumentos solamente, sino que se inventaba una historia o un relato dramático con el cual aplastaba, literalmente, al otro. Era una persona a la que casi nadie le hacía críticas, al menos públicas, por temor a la respuesta que pudiera recibir”, dice. Rodolfo Izaguirre coincide: “La gente tenía pavor de caer en la lengua de Cabrujas; le tenían pavor a su capacidad intelectual porque los desmoronaba”.

Pero, en algunas ocasiones, él mismo se hacía sus propias críticas. En las semanas cercanas al estreno de su obra *El día que me quieras* dejó de publicar su crónica en *El Sádico Ilustrado*: “El señor Cabrujas no solamente se abstiene esta semana de publicar su crónica, sino que, encima de eso, se permite invitar a sus lectores a las funciones de *El día que me quieras*, en el teatro Alberto de Paz, utilizando para ello toda la corrupción administrativa que me permite el director de esta revista, que es bastante (...)”, así escribió en lo que él llamó *La inexistente crónica de José Ignacio Cabrujas. Otro caso de corrupción en El Sádico Ilustrado*, citado por Daniel Gutiérrez en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*.

En 1991 el timbre del teléfono resonó en la oficina. Era Diego Bautista Urbaneja que lo llamaba para ofrecerle un trabajo: escribir una o dos páginas todos los domingos en *El Diario de Caracas*. Bautista Urbaneja tenía en mente crear una sección diaria que agrupara opinión y reflexión firmada por escritores como Luis Castro Leiva, Joaquín Marta Sosa, Rafael Arráiz Lucca, Ibsen Martínez, Mercedes Pulido y Luis Ugalde.

Diego Bautista Urbaneja cuenta, en el prólogo de una compilación llamada *El país según Cabrujas* que se publicaría años después, lo importante que era tener a Cabrujas dentro del grupo de escritores; si él aceptaba, seguramente eso implicaría un nuevo estilo en el diario. “Haz con la página lo que te venga en gana. Pon los recuadros que quieras, con las ilustraciones que desees. Escribe patas arriba si te apetece. Pero escribe”, le dijo para ganarse el interés del dramaturgo.

Antes de culminar la conversación, José Ignacio aceptó. Pronto se convirtió en una sección de crónicas que fue bautizada por su autor como *País según Cabrujas*. Y, tras la ausencia física del literato, se recopilaron sus obras y se creó un libro.

No era una tortura para él escribir en el espacio que le cedió *El Diario de Caracas*, lo que realmente le frustraba era sobre qué iba a escribir cada vez que se sentaba frente a la máquina que siempre le mostraba un papel en blanco. Insistía en que el periodismo de opinión tiene que ser en función de los demás, de lo actual y de lo que genera conversaciones en una reunión familiar o entre amistades. Se conformaba con sentir lo que escribía y con que el lector tuviera claro lo que él le transmitía.

Desde antes de comenzar a trabajar en la prensa se encargaba de observar a los personajes de los que quería hablar, los evaluaba minuciosamente y después los escribía en sus crónicas. Conocía muy bien los pasos de los políticos, de los artistas, de los líderes sociales y de los que querían cargos poderosos en el gobierno.

En 1992, cuando ya trabajaba en *El Diario de Caracas*, escribió *¿No sería mejor pedirle a Fermín que se retracte?*. Claudio Fermín había sido postulado por su partido, Acción Democrática, en 1989, a las primeras elecciones municipales de la Alcaldía del Municipio Libertador de Caracas y se convirtió en el primer alcalde de Caracas cuyo período duraría hasta diciembre de 1992.

Ya Cabrujas conocía su trayectoria política en la Alcaldía de Caracas y como militante del partido Acción Democrática, pero empezó a notar los cambios que salían a flote en la desenvolvura cotidiana de Fermín. El político de gran estatura, voz profunda y piel oscura aspiraba a cargos mayores y ese mismo año comenzó a surgir

en él la idea de postularse como candidato a las elecciones presidenciales de 1993. Desde ese momento, se convirtió en presa de las palabras que José Ignacio le dedicó en el periódico y que publicó el 12 de enero de 1992:

“Fermín quiere ser presidente en un país donde ocuparon la primera magistratura sin mayor aspaviento, gente como el doctor Jacinto Gutiérrez o el general Hermógenes López, verdaderos *outsiders* con muchísimos menos méritos que nuestro pulido alcalde. Y así, para no ser menos, el muchacho de Sarría, ha enderezado su vida, su cereal de la mañana, los tres golpecitos al envase de Man Power, y la corbata tempranera, hacia el logro de tal afán. Fermín saluda misias, hace *footing*, pinta autobuses, reparte inyectoras, llega a la Alcaldía a las tres de la mañana y viaja en avioneta a remotas localidades para que el país lo perciba en esos términos o para que Rodolfo Izaguirre pase por la plaza Bolívar a las doce de la medianoche y vea el despacho iluminado y diga: ¡carajo! ¡Ese negro sí trabaja!”.

Mientras escribía artículos como éste no sólo se acordaba de sus amigos, como muchas de las veces en que se sentaba frente al teclado, sino también de los partidos con su equipo predilecto de la Liga Venezolana de Béisbol Profesional: los Tiburones de la Guaira, y de sus peleas favoritas de boxeo en la televisión, en especial las de Víctor Sonny León, su ídolo boxeador; porque, para él, la escritura era como el boxeo: dar golpes y recibir otros. Pero los de Cabrujas iban escondidos bajo las líneas del humor, entre la realidad, la jocosidad y la ironía. Manuel Bermúdez dice que los textos periodísticos del dramaturgo eran eminentemente connotativos.

El 1 de abril de 1992, José Ignacio escribió, en *El Diario de Caracas*, una carta a José Ángel Ciliberto:

“Ciliberto se transforma en enemigo de mi vida, de mi hijo Diego, en adversario de un sistema de libertad que estamos en la obligación de rescatar, mantener y fortalecer, siempre y cuando ese sistema nos provoque felicidad, nos provoque justicia, nos provoque verdadera democracia, dignidad y libertad”.

Agraviado por las palabras de Cabrujas, Ciliberto le devolvió los golpes en un artículo de *El Diario de Caracas*, el 8 de abril de 1992:

“Yo no imparto ninguna justicia, por el contrario, en aras de exaltar el justo y hermoso concepto, me hago eco de una pregonada inculta injusticia difundida con morbosa machaconería por oficios e impedimentos pregoneros del escándalo destructor. No me preocupa que José Ignacio sea mi enemigo pero sí que Diego lo sea porque ni yo ni nadie sabemos por qué”.

José Ignacio casi nunca esperaba una respuesta a sus críticas, pero la recibió de Ocarina Castillo, directora de Cultura de la Universidad Central de Venezuela entre 1988 y 1992, luego de haber publicado, en *El Diario de Caracas*, un artículo llamado *¿Y qué será de la cultura universitaria?*, el 15 de septiembre de 1991, en el que reprochaba las gestiones de la Dirección de Cultura. “La polémica fue a propósito de una actividad que yo estaba haciendo en la Dirección de Cultura. Él se hizo eco del exceso de tiempo que yo le dedicaba a la recuperación del Aula Magna y yo le contesté que eso no era así, que yo le estaba dedicando tiempo también a otras cosas”, expone la ex directora.

Castillo apenas trataba personalmente a José Ignacio porque solía verlo en algunos foros y conferencias a los que lo invitaban en la Universidad Central. “Haberle podido decir: ‘Mucho gusto, Ocarina Castillo’, fue un detalle más de mi

intimidad cultural con él, porque antes ya lo conocía como conocemos los venezolanos amantes del mundo cultural a la gente: por su programa de radio, por su nombre, por haber visto *El día que me quieras* montones de veces, por haber visto *La señora de Cárdenas* con fascinación; en fin, por su obra”, dice Ocarina Castillo.

Cuando José Ignacio entró en el salón donde dictaría uno de los foros para alumnos y profesores de la Universidad Central de Venezuela, la cara de la directora de cultura apareció frente a sus ojos.

—Tu no estás brava, ¿verdad? —inquirió Cabrujas.

—No, ¿por qué voy a estar brava? —le dijo Castillo— Lo que nos teníamos que contestar ya nos lo dijimos.

“Esa fue una discusión sobre lo que hacíamos en la Universidad, no tiene nada de personal”; la antigua directora de cultura afirma que nunca tuvo una relación de amistad o de cercanía intelectual con el dramaturgo: “La nuestra fue una relación muy cordial, pero estrictamente institucional”. El aprecio entre ambos no cambió y Cabrujas soltaba una carcajada cada vez que se la encontraba en los foros universitarios, cuando recordaba lo que él mismo llamó “travesura”: su texto en *El Diario de Caracas*.

Mientras dedicaba poco menos de la mitad de la semana a esta columna, los directivos del diario *El Nacional* le plantearon a Cabrujas la posibilidad de escribir un artículo de opinión sobre Venezuela. El gran estreno fue el 3 de febrero de 1994.

Miren Cabruja cuenta que es casi imposible que una persona que tenga hoy entre 50 y 55 años no hubiese leído los artículos de opinión y crónicas de José Ignacio.

“La gente compraba el periódico para leer sus textos porque tenía un sentido de exactitud, de irreverencia y de mordacidad para decir las cosas más terribles con un sentido del humor muy atinado. Sin proponérselo se convirtió en la conciencia de un país. Eso es lo peor que le puede pasar a nadie porque nadie está destinado a ser conciencia de nada, y menos de un país. Eso es un peso enorme y una responsabilidad espantosa; pero le pasó a él. Una vez que cayó, ya no pudo zafarse de ese compromiso y tuvo que seguir”, afirma Rodolfo Izaguirre.

Muchas veces lo criticaron por la influencia que lograba tener en sus lectores. “Una vez, escuché un comentario que lo acusaba de que esas crónicas que hacía, esa cosa de ser conciencia, era algo que él mismo había auspiciado y que era un exceso de su ego. Cosa que no era verdad, pero de eso lo acusaban”, comenta Izaguirre. Pero a Cabrujas no le gustaba ser conciencia en sus crónicas.

A todas les imponía su estilo, como le gustaba hacerlo, “sus artículos son propios de un individuo que toma partido y posición frente a la política nacional. Como autor ajeno a lo académico y apegado a la reflexión y a la intuición, utiliza recuerdos personales, anécdotas, así como una gran carga de humor y un sinfín de elementos que enriquecieron los domingos —y más tarde los sábados— de los venezolanos, en *El Diario de Caracas* y luego en *El Nacional* (...)”, comenta Eduardo Fermín en su texto dedicado a *Cabrujas: ese ángel terrible*.

Esos textos reflejaban su amor por el país. “Probablemente, el verdadero tema de José Ignacio era Venezuela. A él este país le dolía demasiado y, por lo tanto,

trataba de explicarse qué era lo que nos impedía realizarnos como pueblo y como proyecto cuando teníamos todos los recursos posibles para hacerlo”, expresa el sociólogo Tulio Hernández; “entonces, esa era una de sus obsesiones: cómo entender la vida venezolana, su cultura y sus relaciones políticas desde la perspectiva de estas diferencias entre lo que realmente parecemos y lo que socialmente decimos que nos interesa”.

Hernández considera que Cabrujas pertenecía al grupo de los que criticaban a las élites nacionales porque su idea de que Venezuela es un fracaso histórico, producto del desarraigo de esas élites que han visto a su país como un lugar de paso y que no asumen compromisos de futuro con su destino individual y el destino colectivo, lo evidenciaba: para José Ignacio, los venezolanos se relacionan con el país como lo hace la gente con un hotel.

Pero no sólo de política vivió el hombre, también la comida le apasionaba — *Mi cocina*, de Armando Scannone, era su biblia de la comida criolla, lo compró cinco veces— y nunca dejó a un lado su gusto por la cocina, ni siquiera en sus textos periodísticos. En una de sus crónicas, el 18 de marzo de 1993, aprovechó el espacio para dar la receta de la salsa pesto, al final, concluye: “Pero sobre todo pensar: ¿Por qué me meteré yo en estas vainas sin ninguna necesidad?” ¿A qué se refería? Estaba metido en muchas cosas: la televisión, la prensa, el cine, la cocina, los amigos y la familia.



José Ignacio Cabrujas a los 30 años de edad.

Fotografía cortesía de Luz Bosch Cabruja.

*“(...) comenzaron a echarme esa vaina de llamarme ‘maestro’, toda una verdadera calamidad en mi vida, porque me hace sentir como si yo fuera el autor de Alma Llanera”*

José Ignacio Cabrujas

## ESCENA IV

**Enamorado tras bastidores**

José Ignacio no sabía que estaba a punto de asumir otro rol. El embarazo lo preocupó, pronto ella pasaría de tener el físico acostumbrado a caminar con dificultad por el peso del bebé en el vientre. Todos los días la veía en la Universidad: antes de entrar a escena, mientras caminaba en los pasillos o cuando, a propósito, le lanzaba miradas de reojo en las clases de Nicolás Curiel, en el TU; allí donde Cabrujas se enamoró de ella.

Ahora estaba embarazada, Democracia López esperaba un bebé, todavía no sabía el nombre pero el apellido era seguro: Cabrujas. Dentro de ella se estaba formando el primer hijo de José Ignacio, el primer nieto de Matilde y José Ramón, el que no sería como su papá porque nunca estaría tan apegado a las artes teatrales como él.

José Ignacio todavía era joven cuando López dio a luz. Era varón. Padre y madre, acostumbrados a evocar los sustantivos de las actuaciones que alguna vez interpretaron en el teatro, decidieron colocarle al bebé el nombre de uno de los primeros personajes que Cabrujas creó como discípulo del TU: Juan Francisco; en su obra *Juan Francisco de León*.

Democracia se convirtió, en sus tiempos de universidad, en la primera esposa de José Ignacio Cabrujas. Ambos eran jóvenes y, con la presión de la espera de un hijo, emprendieron juntos el viaje a la vida matrimonial.

La vida en matrimonio no fue fácil. La inestabilidad emocional de Democracia, unida al espíritu aventurero y teatral de su esposo, hizo que poco a poco la relación se fuera desmembrando; hasta que llegó el divorcio. “Democracia era una mujer muy posesiva, por eso José Ignacio nunca se pudo entender con ella. Era muy dominante y él nunca pudo soportar eso; ella no lo amaba”, asegura Marta, la hermana de los Cabrujas. La prima, Luz Bosch Cabruja, dice que Democracia López era una mujer muy ruda; “José Ignacio era más dulce, no eran el uno para el otro. Eran muy diferentes”, afirma.

Cuando José Ignacio Cabrujas se fue de su casa para alejarse de su primera esposa, llegó a la Quinta San Francisco, de madrugada, sin previo aviso. Fue directo hasta el cuarto de su hermana Marta y la despertó: “Flaca —le dijo—, acabo de pasar la frontera”.

En los años mozos de este matrimonio, los jóvenes y su pequeño bebé tenían un ritual: ir los domingos a casa de Matilde a almorzar la pasta que volvía loco al paladar de Cabrujas. Los abuelos, encantados con el hijo de José Ignacio, esperaban esos domingos con muchas ansias. La familia se sentaba en la mesa del comedor de la casa de Catia y la voz gruesa del hijo mayor de Matilde sobresalía para contar todas sus andanzas en el TU.

Pero esos almuerzos familiares terminaron al cabo de dos años. José Ignacio y Democracia se separaron y aunque el divorcio no fue inmediato —vino casi un año después de la vida distanciados— ya era un hecho que la relación había culminado. Eva Ivanyi describe a Democracia como una persona de carácter fuerte e inestable que hizo difícil el acercamiento de Cabrujas a su hijo Juan Francisco.

El pequeño creció sin el padre y a José Ignacio le costaba acostumbrarse a vivir con la ausencia de su hijo. La relación entre Democracia y el que fue su novio en los pasillos de la Universidad Central era cada vez más complicada: las constantes discusiones, la complejidad emocional de López y la falta paterna hicieron que Juan Francisco se convirtiera en una persona con problemas.

Quienes lo conocieron describen a Juan Francisco como un niño perturbado, solitario, triste y descontrolado emocionalmente. Esas características lo llevaron a su muerte en el año 1996. A pesar de los intentos, Cabrujas no logró acercarse a su único hijo y, poco a poco, fue mostrando cada vez más desinterés por el pequeño. En fin, se preparó para continuar con su vida y abrirle sus sentimientos a una nueva mujer.

“José Ignacio era muy caballero, él era detallista y estaba pendiente de todo; era encantador, conversaba contigo y no te dejaba de lado”, dice Belén Lobo. Durante una época, luego del divorcio con López, vivió con una joven que se llamaba Ofelia Suárez; nunca se casaron, pero la naturaleza de Cabrujas con las mujeres los mantuvo unidos a pesar de las convicciones religiosas que el dramaturgo y su novia habían aprendido desde pequeños.

En la década de los setenta, cuando ya Ofelia había pasado a formar parte de “las otras administraciones” —como Cabrujas denominaba a sus novias y esposas anteriores—, una joven estudiante de derecho: tez clara, cabello rubio y ojos claros, iba con frecuencia a ver las obras teatrales del Nuevo Grupo. Quedó petrificada con la primera obra en que vio actuar a José Ignacio —*Profundo*— porque le fascinó. Sentada en su asiento, veía aquel argumento, “no como un planteamiento político de

izquierda, sino como la búsqueda del entendimiento entre las relaciones humanas” dice Eva Ivanyi.

Amante del teatro, el rostro pálido de Ivanyi se mezclaba constantemente entre el público que asistía a las obras donde Cabrujas participaba como actor: en representaciones como la que hizo en *Ricardo III* y en *La revolución*, del dramaturgo Isaac Chocrón, ella estaba presente. Lo veía desde lejos, sentada en la butaca del teatro, mientras él desconocía su existencia y el hecho de que aquella mujer se convertiría en su esposa durante 10 años.

Este estado de distancia cambió cuando amigos de Ivanyi, como Fausto Verdial e Isaac Chocrón, al ver la fascinación de ella por el teatro, la invitaron a formar parte del Nuevo Grupo como la productora de *El testamento del perro*. Allí tuvo la oportunidad de conocer a José Ignacio y a quien se convertiría en su gran amigo, Jacobo Borges.

Al principio, la relación era eminentemente profesional; se veían esporádicamente en los pasillos del Nuevo Grupo o en los estrenos de las piezas teatrales que producía la organización. Pero tenían varios amigos en común: Román Chalbaud era muy amigo de Ivanyi y conocía de cerca a Cabrujas; los tres trabajaban en el Nuevo Grupo. En una oportunidad Isaac Chocrón necesitó ayuda para el montaje y realización del vestuario de su obra *La máxima felicidad*. Convocó a Eva Ivanyi para confeccionar los vestidos de los personajes y a José Ignacio para la redacción del libreto.

Desde ese momento ya los encuentros no fueron casuales, el señor de lentes y cabello crespo, y la señora blanca con cabellera rubia empezaron a verse todos los

días. El tímido José Ignacio se fue acercando a la vestuarista de *La máxima felicidad* con sus armas secretas: su sentido del humor y la palabra, características que a ella le resultaron irresistibles. “Era curioso que con ese carácter tan cerrado y tímido Cabrujas haya podido conquistarme. Era una persona muy divertida”, comenta Ivanyi.

Al cabo de pocos meses se dieron cuenta de que tenían cosas en común y la relación pasó del ámbito profesional al sentimental. Se transformó en dos años de noviazgo donde el sol radiante y las playas de Aruba y Curazao se convirtieron en los destinos preferidos de la pareja durante los fines de semana. Les gustaba escaparse, ir a lugares donde nadie los conociera y disfrutar de estar juntos.

También les gustaba viajar con los amigos. Nueva York era su lugar preferido para ver teatro y probar comidas nuevas, así lo recuerda Eva Ivanyi. Siempre iban a comer sushi porque a Chalbaud le encantaba; pero, a cambio, ellos tenían que acompañar a José Ignacio a comprar música. Las obras, la ópera y los museos también estaban en el itinerario; nadie se quejaba, iban por placer y a todos les gustaba lo cultural, sobre todo a la pareja.

Cuando decidieron casarse, en 1976, ya vivían juntos en un apartamento ubicado en la esquina de la Avenida Andrés Bello con Las Acacias, en el edificio Acacias 62. No tenían mucho dinero para una boda y Román Chalbaud no quería acercarse hasta la jefatura civil para fungir de testigo; así que con un préstamo de Isaac Chocrón pudieron llevar a un juez al sitio de su residencia. Fausto Verdial, Chalbaud, Chocrón y familiares de José Ignacio fueron los testigos de la ceremonia

que legalizó su unión con Ivanyi. “Eran una pareja maravillosa; ellos se querían muchísimo”, comenta Román Chalbaud.

Poco tiempo después, los recién casados decidieron mudarse a un apartamento más grande, en la urbanización La Florida de Caracas, específicamente en la calle Negrín. “Era una casa común; Eva la mantenía siempre bien arreglada”, dice Chalbaud. A ese edificio también se mudaron Isaac Chocrón y Fausto Verdial porque para esa época ellos cuatro eran inseparables. Y no sólo se veían todos los días en el Nuevo Grupo, sino que cada mañana, a las seis y media, Chocrón tocaba la puerta del apartamento de Cabrujas para que ambos se sentaran a escribir.

Lupe Gehrenbeck recorrió varias veces el piso de esa casa. “Era bella, llena de referencias de sus obras, de detalles de buen gusto, de obras de arte de los amigos, buena comida, buena música y Amadeo, un perro salchicha que parecía un lord inglés”, dice. El nombre del perro es el mismo que el de uno de los personajes de *Acto cultural*: Amadeo, y lo tenían desde antes de casarse; pero la primera compra matrimonial fue la mesa del comedor. La encontraron en una tienda de antigüedades que se llamaba Hermanos Herrera. Pero sólo fue la mesa, no un juego de comedor, porque las sillas que usaban los comensales en el nuevo apartamento de La Florida eran de modelos diferentes, “todas coloniales, incluso, una de ellas era del año 1900”, comenta Ivanyi. Se trataba de un comedor peculiar donde nunca faltaba un invitado, pues día tras día José Ignacio se lucía con alguna exquisitez gastronómica; Chalbaud, Verdial o Chocrón eran aspirantes seguros a disfrutar de esas preparaciones.

Como siempre, recibía a sus amigos con la misma música de fondo. Cuando abría la puerta del apartamento, lo primero que se escuchaba era *La traviata* de

Giuseppe Verdi. Cabrujas disfrutaba de su obra sin tener que analizarla, sin un conocimiento preciso sobre los tonos altos y los bajos de las notas de la melodía musical; el melodrama de los instrumentos y de las voces entraba a sus oídos por puro placer, el mismo deleite que sentía al dar un sorbo de vino y al sentir el sabor de sus comidas en su paladar; como si la ópera fuera el secreto, el componente que le daba sonoridad y elegancia a sus preparaciones.

Pero no siempre era perfecta su manera de cocinar. “Yo preparo los espaguetis para el almuerzo”, le dijo a Román Chalbaud cuando planificaban una reunión en su apartamento. El día acordado llegó temprano a casa de su amigo, sacó un trozo grande y rojizo de carne y lo colocó en una olla para comenzar a preparar la salsa.

A la una de la tarde todos los invitados habían llegado y ya todos se habían tomado varios vasos de licor; pero la salsa, en la olla desde la mañana, todavía no estaba lista. “José Ignacio, ¿cuándo va a estar esa salsa?”, preguntó uno de los convidados al tiempo que la tapa de metal saltó de su sitio y dejó escapar grandes gotas rojas. “Toda mi cocina se ensució de salsa”, exclama Chalbaud, “además, él tenía la fama de ser torpe y todos le echaban broma por eso”.

Isabel Palacios recuerda que Cabrujas “era torpísimo. Él decía que tenía cuatro pies. Se iba a servir un café y lo más probable era que hiciera un reguero. Cuando uno iba a cocinar con él había que estar preparado para cualquier cosa porque era muy torpe con las manos”, dice.

Pero era muy ágil en la selección de los ingredientes para realizar aquellos platos; eso era una pasión para José Ignacio. Boris Izaguirre, que ya se había convertido en un discípulo inseparable de su maestro, a veces lo acompañaba en la

selección de especias. A Cabrujas le encantaba ir a hacer las compras para llegar en un taxi, casi a diario, con todas las bolsas repletas de alimentos frescos. José Ignacio nunca manejó y tampoco le interesó aprender. Iba a todas partes a pie o, en los mejores tiempos, con su chofer. Ivanyi también recuerda, risueña, que José Ignacio era muy torpe; “de seguro, hubiese botado las llaves del carro varias veces a la semana o hubiese sido sumamente distraído mientras manejaba, por lo que se hubiera convertido en una amenaza tras el volante”, comenta.

Aunque nunca le gustó manejar, siempre fue amante de los viajes. Ivanyi lo acompañaba cuando iba de gira con el Nuevo Grupo; compartían mucho y casi siempre estaban juntos. José Ignacio, a pesar de la timidez, generaba gran atracción hacia las damas, no sólo hacia las espectadoras que, desde sus asientos, observaban sus interpretaciones sobre las tablas; sino también hacia algunas actrices con las que trabajaba.

Cuando salía, tomado del brazo de Ivanyi de una de las presentaciones del Nuevo Grupo, sintió, como de costumbre, decenas de manos que le metían papelitos en los bolsillos. Al salir de cada obra, las admiradoras llenaban su ropa de notas con mensajes “bastante comprometedores”, según afirma Eva Ivanyi. A su esposa no le molestaba y, al llegar a casa, era un ritual que la pareja se sentara a leerlos para pasar horas a carcajadas.

Pero una admiradora que no le dejaba mensajitos lo había visto en el teatro mucho antes de que se casara con Ivanyi. Isabel Palacios era una muchacha de entre 14 y 15 años de edad cuando se escapaba de la escuela de música para ver actuar a José Ignacio en *La lección* de Ionesco y en *La ópera de tres centavos* de Bertolt

Brecht. Lo conoció antes de que él la conociera y lo admiró incluso antes de que él pudiera dirigirle una palabra. “Yo lo admiraba muchísimo. Me gustaba su fuerza sobre el escenario”, explica Palacios.

Pero no fue en esa época cuando pudieron estrecharse las manos y presentar sus nombres. Ella se fue a Inglaterra a hacer un posgrado en canto mientras José Ignacio se quedaba en Venezuela con sus tres amores: la ópera, el teatro y las mujeres. “Cabrujas también supo de mí antes de conocerme”, dice Isabel Palacios. Los amigos en común siempre le hablaban de ella, sobre todo cuando el tema tenía que ver con la música o con la ópera. “Le hablaban mucho de mí. Le decían: ‘Tienes que conocer a la señora Palacios’”.

Y llegó el momento. En 1979 Palacios acababa de llegar de Londres, y a sus 28 años de edad iba a cantar su primera ópera en el país: el *Orfeo* de Gluck. Ugo Ulive hizo la puesta en escena y mientras la guiaba sobre el escenario no paraba de decirle: “Yo no debería estar dirigiendo esta ópera, la debería estar dirigiendo Cabrujas, porque a mí no me gusta la ópera. Yo soy sordo”; pero lograron montarla, recuerda Palacios.

Apenas se veía la cara de José Ignacio saliendo entre los rostros del público. El acostumbrado peinado enmarañado y los lentes sobre la nariz eran inconfundibles cuando comenzaron los aplausos y se encendieron las luces. Ella ya lo conocía, pero él apenas sabía su nombre.

Luego de terminar la obra, llegó el brindis. Una de esas reuniones concurridas a las que José Ignacio le aburría asistir y de las que se escapaba, en conspiración con su amigo el director César Bolívar, para ir a la Tasca de La Candelaria a conversar y

comer pollo asado. “Él era muy tímido; le gustaba expresarse en privado pero, en público, era muy tímido”, afirma Bolívar.

Pero no sucedió así en el coctel del *Orfeo* de Gluck. Cuando Ugo Ulive se acercó a Cabrujas, luego del estreno de la ópera, traía con él a una mujer alta, de piel muy blanca y de cabello rubio. “Y allí le conocí, allí le estreché la mano por primera vez. Me dijo que la puesta en escena le había gustado muchísimo y que esperaba dirigir la próxima ópera”, recuerda la mujer que, desde ese momento, no se separaría del dramaturgo.

En una oportunidad, mientras dirigía a sus actores en una escena de *Drácula* en el teatro La Campiña, tuvo que interrumpir el ensayo cuando vio entrar a Isabel Palacios con un montón de papeles tomados en el brazo. Eran las partituras de *El triunfo del honor* de Scarlatti, Palacios le proponía dirigirla y a él le fascinó la idea:

—Pero tengo un problema, señora Palacios, es que yo no leo partituras y de eso no hay grabación.

—Yo se la puedo tocar —le propuso Isabel Palacios.

—Bueno, entonces enséñeme la ópera para empezar a montarla.

Desde ese momento fue mayor la frecuencia de los encuentros. Varias veces a la semana veía a Palacios llegar a la sala Juana Sujo, frente al Nuevo Grupo, para participar en los talleres que él mismo había organizado para las personas que iban a actuar en la ópera de Scarlatti. Otras veces, al menos dos a la semana, iba a la casa de

Isabel a sentarse a escuchar las notas que ella le tocaba para que conociera las melodías de *El triunfo del honor*.

Nunca llevaba anotaciones sobre música o sobre la ópera. Más bien, con su particular tono de voz, pedía a Palacios que repitiera las melodías: “Toque, ¡toque ese pedacito otra vez!”. Ella obedecía, según dice, y él las escuchaba como el director de orquesta en que hubiese querido convertirse. La ópera parecía entrar en sus oídos y generar sentimientos que lo movían a crear las puestas en escena.

A veces, justo antes de la primera presentación, le venían a la mente ocurrencias para la puesta en escena que ponían a correr a actores, vestuaristas, escenógrafos y asistentes. “Con sus inventos, sobre todo en la ópera, veía las caras de angustia y el desespero en el caminar de la gente a su alrededor porque trabajaban con poco tiempo y con pocos recursos”, cuenta Tulio Hernández.

Pero eso no fue una limitante para que los miembros de su equipo lo convirtieran en Maestro. Así le comenzaron a decir al poco tiempo de estar trabajando en ópera y, aunque a él no le gustaba, tuvo que resignarse. Boris Izaguirre dice que comenzaron a llamarlo así porque siempre se reunía con la gente en las afueras del teatro; Román Chalbaud asegura en el libro *Isaac Chocrón frente al espejo* que, durante sus tiempos en el Nuevo Grupo, el que tenía más seguidores era Cabrujas: “Lo siguen como si fuera Jesucristo, las mujeres, los alumnos. Es muy inteligente hablando. Sergio Antillano dice que José Ignacio, cuando se dirige al público, no habla, sino que reparte: esto es para ti, esto es para ti y así... Por eso nos tiene como bobos”. Boris Izaguirre cuenta que Chalbaud siempre decía: “Ahí está José Ignacio repartiendo el mundo”. El hermano, Francisco Cabrujas, señala que José

Ignacio “no era la vitrina de la cultura; él vivía la cultura, la personificaba. Estar con él era estar en contacto con la cultura. Él te esclarecía el mundo”. “Estaba muy preocupado por enseñar y por aprender de los demás. Todo el mundo lo empezó a llamar Maestro; yo creo que eso vino más que todo por su incursión en la ópera”, dice Tulio Hernández.

Para *El triunfo del honor* necesitaba que Isabel Palacios se quedara siempre a su lado; el trabajo de montaje era arduo, ella era su asistente musical y quien traducía las partituras que, para él, eran inentendibles. José Ignacio y Palacios cada vez se hacían más cercanos y pronto organizarían reuniones, sólo para ellos, para escuchar ópera, conversar y acompañarse.

El día del estreno, Cabrujas le mandó a decir a su asistente musical y actriz principal de la ópera que le dedicara la obra. “Por supuesto, Maestro, le dedico la obra”, le respondió ella. Y las notas graves y agudas nuevamente irrumpieron en los oídos de José Ignacio cuando las luces del escenario iluminaron a Isabel Palacios, la que cantaba para él.

Luego del éxito del primer montaje operístico juntos, Fundarte decidió crear la Ópera de Caracas, un proyecto liderado por Elías Pérez Borjas y un conjunto de artistas venezolanos. Pérez Borjas le propuso a Cabrujas trabajar para la nueva organización, pero José Ignacio sólo aceptaría si Isabel Palacios estaba incluida en la propuesta.

Cuando Elías Pérez Borjas llegó a hacerle el mismo ofrecimiento a Palacios, ella no aceptó en el primer intento, pero le sugirió que Cabrujas debería tener funciones en la dirección de la Ópera de Caracas. “Ustedes como que se pusieron de

acuerdo”, le dijo Pérez a la esbelta cantante y actriz de teatro. Finalmente, a ella la nombraron Directora General y a José Ignacio, presidente.

Cuando estaban a punto de montar la primera obra de la Ópera de Caracas: *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti que, según escribe Antonio Fernández Cid en *La Ópera*, es una creación cómica, exaltadora del humor y las sonrisas; se veían, al menos, dos veces a la semana. Ya había una conexión y un gran atractivo entre Cabrujas y Palacios, pero José Ignacio era casado y su esposa, Eva Ivanyi, iba a ser el vestuario para ese primer montaje.

“Mira, yo me voy a quedar en una producción exclusivamente musical. La señora Ivanyi es una mujer extraordinaria, inteligentísima, tiene todos los requisitos para ser amiga mía; en el momento en que esto pase, yo no te trato más”, escuchó decir a Isabel Palacios; así que le tocó escoger a una asistente y productora diferente a la que estaba acostumbrado que estuviera a su lado: la Palacios que cantaba las melodías sobre las tablas.

Los años de carcajadas, felicidad y viajes se fueron apagando poco a poco. La cotidianidad abrumaba a José Ignacio y se fue cansando de la relación. La amistad con Isabel Palacios era muy cercana y el distanciamiento con Eva Ivanyi abrió las puertas a una nueva etapa amorosa. Esa fue la consecuencia del resquebrajamiento de su segundo matrimonio. Palacios llegó a su vida en un momento de crisis y en ella encontró el apoyo.

Cuando se sentaba a escribir se le borraba el mundo alrededor y, en esa vía de escape, afloraban los sentimientos de la crisis matrimonial que estaba viviendo en ese momento. De allí surgió su telenovela *Natalia de 8 a 9* que, según su amiga Iraida

Tapias, es bastante autobiográfica porque la crea en los días en que se estaba separando de su esposa y trata, justamente, de un hombre que se divorcia por el surgimiento de un nuevo amor.

Unos meses después, en 1981, Cabrujas dejó su casa en la calle Negrín con Eva Ivanyi. Tomó el teléfono y le contó a Isabel Palacios. En ese momento comenzó su relación, Palacios dice que fue inmediatamente después de que José Ignacio le avisara.

Para esa época, Palacios trabajaba en Radio Caracas Televisión como productora del programa Clásicos Dominicales. Cada vez que caminaba por los pasillos del canal sentía sobre ella las miradas de envidia y recelo de las actrices enamoradas de Cabrujas, según dice. Pero, por otro lado, se ganó grandes amigos, esos que luego se convertirían —con las palabras de Isaac Chocrón— en la familia escogida de la pareja.

Ese era el comienzo de un noviazgo que iba a durar tres años. En 1983 salió la sentencia del divorcio entre Ivanyi y Cabrujas. Fue el año en que iba a salir a escena por primera vez el personaje principal de *Una Noche Oriental*; era el estreno de la obra e Isabel Palacios estaba sentada justo al lado de José Ignacio, los dos con la mirada fija sobre el escenario.

Hacia 1984 dirigió *Don Giovanni*, también junto al Taller de Ópera de Caracas. Una ópera en dos actos con música compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart. Nuevamente trabajó al lado de Isabel Palacios.

Fuera del teatro, se vieron caminando de la mano en medio de los olores de carnes, verduras y especias que se combinaban en los pasillos del mercado de Quinta

Crespo. Siempre aficionado a los ingredientes exóticos y poco conocidos, cualquiera fuera su acompañante, José Ignacio no faltaba a su cita con las compras: escogía minuciosamente cada hoja, cada olor y cada textura, e imaginaba los platos que podía preparar con cada una.

A Isabel Palacios le parecía divertido hacer las compras allí; además, le encantaban las comidas que Cabrujas hacía con esos ingredientes; incluso más de lo que le gustaba ir con él a los restaurantes que visitaban, al menos, semanalmente. El dramaturgo “disfrutaba muchísimo las salidas a cenar; a veces prefería algo informal en La Candelaria, pero casi siempre se inclinaba por lugares más formales y elegantes”, dice Palacios, para satisfacer sus gustos por la comida italiana.

Cuando llegaban a Il Caminetto, un restaurant italiano al estilo de los que le gustaban a José Ignacio, frente al centro comercial Paseo Las Mercedes, la pareja, como de costumbre, se sentaba en la barra —aunque hubiera decenas de mesas libres— para que él se bebiera un *whisky* y Palacios lo acompañara con un coctel. Allí se alargaban las conversaciones y la ronquera de la voz de Cabrujas retumbaba frente a su novia: “Yo quisiera entrar a su vida como ocurre en la ópera *I Puritani*”, recuerda Isabel Palacios que él le confesó una vez.

“Cuando él se fue a vivir a mi casa, fue un acontecimiento muy bello; es una de las anécdotas más hermosas que tengo de José Ignacio. Ya él había pedido mi mano a mis padres el 14 de febrero de 1984, y los testigos de ese momento fueron Isaac Chocrón y Elías Pérez Borjas. Cuatro días después, el 18 de febrero, se mudó a mi casa”, dice Palacios.

Y el dramaturgo lo cumplió. En *I Puritani*, del músico italiano Vincenzo Bellini, se resalta el drama del hombre que atraviesa el Atlántico para poder visitar a su amada y vivir feliz con ella; elementos característicos de la obra “lírica, sensible y recogida del compositor catanesi”, tal como la caracteriza Fernández Cid en su libro, *La ópera*. Ya había embalado en cajas casi todas sus pertenencias; especialmente la colección de discos musicales de la que ambos —Cabrujas y Palacios— eran aficionados. Pero no era suficiente, José Ignacio contrató un camión de mudanzas y les pagó a varias personas para que lo ayudaran a construir la escena con la que había soñado desde que pensó en irse a vivir con Palacios.

Hizo que el camión se estacionara en la esquina antes de llegar a la casa de Los Rosales, donde lo esperaba su amor; reunió a las personas que lo iban a ayudar y a cada una le entregó una caja llena de discos musicales para que la cargaran sobre sus hombros. Tomó su bastón —en ese momento ya sufría de un dolor de cadera que no lo dejaba caminar normalmente— y echó a andar hacia la quinta que se convertiría en su hogar. “Entró con su bastón y detrás de él, la gente con las cajas. Yo me moría de la risa cuando lo vi llegar”, confiesa Palacios.

Pronto comenzaron a organizar las decenas de discos que ambos tenían. Los dos estaban ansiosos y emocionados por la idea de unir sus colecciones, que ya disponían de una pared completa en la casa de Isabel Palacios. Los repetidos los regalaban a sus amigos y los demás se apretujaban unos con otros como coloridos y frágiles ladrillos sobre la pared de la habitación. Llegaron a tener 19 versiones diferentes de la sexta sinfonía de Tschaikowsky, que aunque se llamaba *Patética*, fue la más numerosa entre todas las recopilaciones de su colección.

Era la primera vez que José Ignacio vivía en una casa desde que se mudó de la de sus padres, en Catia. Desde que llegó a Los Rosales, quedó encantado con el jardín. Cada vez que podía, llamaba a Isabel Palacios para sentarse a conversar afuera, mientras observaba los peces que nadaban en el estanque que adornaba el patio exterior.

Los animales eran su otra fascinación. Cada vez que podía, recuerda Isabel Palacios, llevaba más peces para el estanque; en sus continuos viajes al mercado de Quinta Crespo, además de comida y especias, compraba gallos, gallinas y conejos para domesticar. Ya las dos perritas salchichas que vivían con ellos no eran suficientes mascotas para el escritor. “José Ignacio siempre tenía animales alrededor: los perros de Isabel y sus morrocoyes. Sí, morrocoyes que José Ignacio alimentaba todas las mañanas con lechuga”, afirma Boris Izaguirre. Y Cabrujas se reía de ellos: “¿Qué tipo de persona puede sólo alimentarse de lechuga y ser feliz?”. El jardín que tanto admiraba se llenó de animales mucho antes de que la pareja se casara.

El matrimonio llegó en 1985, un año después de estar viviendo juntos. Se realizó en la casa de los padres de Palacios, en Los Rosales; una quinta amplia y ventilada que desplegaba una gran escalera en el fondo de la sala principal. No hubo fiesta ni celebración lujosa, fue simple, con los pocos amigos y la familia íntima de la pareja. Matilde Lofiego, Francisco y Marta Cabrujas conversaban en medio del acto que se celebró como una manera de formalizar una relación a la que ya estaban acostumbrados.

Después de la firma y el brindis; después de la luna de miel en Aruba y el regreso a Venezuela, el trabajo de ambos era en el teatro; óperas y montajes llenaban su vida profesional.

Las carcajadas se escuchaban desde el cuarto hasta la sala cuando José Ignacio escribía textos de humor. Siempre se aislaba con la escritura y el mundo a su alrededor desaparecía, se tornaba oscuro. “Era un genio ensimismado”, dice Isabel Palacios, que siempre trataba de sacarlo de ese encierro. Hacía morisquetas, se ponía pelucas, se disfrazaba y le gritaba: “¡Eh!”, para que su esposo se muriera de la risa y dejara la computadora.

Pero cuando escribía telenovelas era diferente. Se estresaba y se angustiaba porque el *rating* de los canales de televisión lo presionaba. Así fue cuando se sentó a escribir *La dueña*; se cansaba mucho y se alimentaba muy mal. Cuando dejaba de trabajar, alrededor de las diez de la noche, se servía tortillas de chorizo para cenar. Palacios lo acompañaba en su tarea de redacción y trataba de reducir las ansias de su esposo; “yo sufría porque se alimentaba muy mal, comía mucha grasa y muy pesado”, explica.

Dos años después del matrimonio y el viaje a Aruba, a principios de 1987, José Ignacio recibió una noticia que le despertó un sentimiento ya conocido; cuando todavía recorría los pasillos de la Universidad Central de Venezuela: Isabel Palacios estaba embarazada.

Los nervios eran evidentes en octubre, a punto de que el bebé saliera del vientre. Estaba tan aterrado con el nacimiento de su segundo hijo que apenas podía estar por cortos periodos de tiempo en la clínica. “Fue un susto horrible para José

Ignacio. Después, se desarrolló una relación insólita entre él y su hijo”, explica Palacios.

Diego Cabrujas Palacios; esta vez, el nombre no venía de ninguna obra ni de ningún personaje de teatro. El segundo hijo de José Ignacio Cabrujas se llamó así por algo menos cercano a las artes venezolanas en las que el dramaturgo solía moverse. Diego de la Vega es el personaje principal de la serie de televisión de Hollywood, *El Zorro*; un programa que le encantaba ver al papá. De ese héroe enmascarado, de capa larga y sombrero negro proviene el nombre del que se convirtió en el tocayo venezolano del luchador que se veía en la pantalla de Radio Caracas Televisión: Diego, pero no de la Vega, sino Cabrujas.

Era casi seguro ver a José Ignacio sentado frente al televisor cuando la espada de Diego de la Vega marcaba la zeta del Zorro en la pantalla negra del aparato; también era usual que *El Chavo del 8* apareciera ante sus ojos y que una carcajada ronca se le escapara de su boca. Los dibujos animados tampoco se salvaban de la sintonía en la casa de los Cabrujas Palacios y cuando nació el “Señor Diego” —el dramaturgo comenzó a llamar a su hijo por el nombre antecedido de Señor, tal como lo hacía con su esposa—, y con la llegada del niño José Ignacio tuvo la excusa perfecta para comprar las películas clásicas de Disney que más le gustaban.

Varias veces también lo acompañó al cine. En una oportunidad, José Ignacio y el pequeño “Señor Diego” esperaban ansiosos el comienzo de una película animada mientras se comían, poco a poco, el empaque repleto de cotufas. Ya era la tercera vez que el hijo del matrimonio Cabrujas Palacios veía *El rey león* de Disney, pero insistió tanto a su padre que, finalmente, Cabrujas reservó unas horas para acompañar

a su hijo. Al salir de la función, a Diego le llamó mucho la atención la cara de su padre: era de angustia, pesar y dolor. “Yo no me atrevía a preguntarle qué tal le había parecido la película porque él nunca había salido del cine con esa cara”, comenta Diego Cabrujas.

Tras pocos años de la muerte de José Ignacio, Isabel Palacios le contó a su hijo lo que había ocurrido; finalmente, Diego entendió por qué su padre había reaccionado de tal manera. En *El rey león*, Simba, el personaje principal, pierde a su padre. Con la ausencia de la figura paterna, al cachorro de león le toca comenzar una nueva vida, crecer solo, aislarse de su mundo y cambiar su personalidad. Cabrujas temía que, en su ausencia, a su hijo le pasara exactamente lo mismo.

A veces se sentaba con su familia a ver *Dumbo*. Cuando el protagonista quedaba separado de sus padres, José Ignacio se entristecía; a su lado, Diego veía tranquilamente al elefante de grandes orejas lamentarse por su soledad, pero el sentimentalismo de su padre se hacía notar en cualquier película, infantil o no.

En muchas oportunidades, cuando invitaba a Isabel Palacios para el cine, lloraba frente a los dramas y las peripecias actorales de la gran pantalla. Las películas lo ponían muy sentimental y aunque se reía cuando veía, en blanco y negro, al niño que partía las ventanas en *The Kid*, de Charles Chaplin, las lágrimas salían de sus ojos cuando el padre del mismo pequeño lo buscaba, desesperado, porque se lo habían llevado a rastras a un orfanato.

Pero cuando compartía con su hijo siempre estaba alegre. “Era impresionante cómo lo consentía”, dice Palacios. La obra escrita por Cabrujas en 1990, *Autorretrato de artista con barba y pumpá*, inspirada en el pintor Armando Reverón, estaba

dedicada a su pequeño. Diego se había convertido en un niño despierto y perspicaz de cinco años. Era costumbre para José Ignacio sentarse junto a él a conversar sobre cualquier tema que a ambos les interesara. Mientras el niño se acomodaba en el sofá a esperar a su padre, Cabrujas iba a la cocina, se servía su *whisky* y le preparaba a Diego un vaso de granadina con hielo. El hijo jugaba con el vaso como si ese fuera su *whisky*; y allí pasaban horas, sentados y hablando.

Pero el tiempo de trabajo de José Ignacio Cabrujas también era muy largo. Siempre escribía; sus obras de teatro todavía se montaban en varias salas nacionales y el proyecto del Teatro El Paraíso estaba a punto de comenzar. Isaac Chocrón piensa que Cabrujas tenía tres coronas porque “se desempeñaba perfectamente en los tres papeles de los montajes teatrales: actuación, dirección y autoría”, afirma en el seminario de la Fundación para la Cultura Urbana dedicado a Cabrujas. Eso le valió para recibir, en 1988, el Premio Nacional de Teatro.

Para la época entre 1990 y 1992 José Ignacio seguía escribiendo para el periódico y para la televisión: *Emperatriz* y *Las dos dianas* pronto estarían en la pequeña pantalla de los hogares. Las obligaciones profesionales del dramaturgo le quitaban mucho tiempo para estar con su esposa y con su hijo. Cada vez que podía, jugaba con su “Señor Diego” algo que ellos llamaban “Imaginación”. “Se trataba de comenzar una historia y dejarla al aire, sin concluir”, dice Isabel Palacios, para que el pequeño la continuara y la volviera a dejar sin final hasta que alguno de los dos se atreviera a decir “fin”.

Pero a Cabrujas le costaba que sus historias en el papel llegaran al final. Continuaba la mala alimentación, la grasa y el chorizo, además de las decenas de

cigarrillos que encendía al día. Ya estaba acostumbrado a los regaños de Isabel Palacios para que dejara de fumar, pero no le hacía caso. Siempre le daba excusas o la engañaba. Varias veces se encerró en el baño para que nadie lo viera fumando. En las reuniones con los amigos, Rodolfo Izaguirre, quien ya lo conocía muy bien por sus años de amistad, lo vio varias veces salir al patio o entrar en alguna habitación para encender, a escondidas, un nuevo cilindro lleno de nicotina. “Él era muy embustero, inventaba mucho. Le encantaba decir mentiras”, afirma Palacios.

En un almuerzo, en casa de Román Chalbaud, Cabrujas pidió permiso para ir al baño. Todavía no terminaba su comida, se suponía que había dejado de fumar y el dueño del apartamento lo siguió hasta el pasillo. El humo salía a borbotones por la ranura que quedaba entre la cerámica y la puerta. “¿Pero a quién engañas?”, le espetó Chalbaud, “si quieres fumar, pues fuma”. El fundador del Nuevo Grupo considera que “el problema de José Ignacio con el cigarrillo fue una cosa terrible”.

Pero las complicaciones vinieron después. Isabel Palacios cuenta que durante un viaje a Nicaragua empezó a fumar cigarrillos sin filtro porque se le habían acabado los que él había llevado de Venezuela. La consecuencia: una infección que le afectó los huesos y le produjo un problema en las caderas; pero él se negaba a ir al médico. Todos —familia y amigos— sabían que a José Ignacio no le gustaba visitar al doctor, siempre decía que los médicos enfermaban. “Tal vez le tenía temor al dolor físico. Él no se cuidaba para nada: tenía los dientes muy mal y nunca iba al dentista. Fumaba como loco, era muy descuidado y tuvo años con el problema de la cadera”, comenta Rodolfo Izaguirre.

Su amigo Ildemaro Torres también se dio cuenta de la cojera de Cabrujas, con los años de experiencia como doctor le fue fácil presumir que se trataba de algo relacionado con los huesos de la cadera. Estaban reunidos en la isla de Trinidad, y Torres le dijo: “Ya no te lo digo como una sugerencia; al llegar a Caracas te llevo al médico”. Finalmente, el dramaturgo accedió a ir a consulta en la clínica Santiago de León de Caracas, le diagnosticaron la enfermedad, lo operaron y le implantaron una prótesis.

Ahora no podía jugar con Diego, tenía que estar sentado y de reposo. “Cuando pudo caminar, ya tenía miedo de salir solo con su hijo porque si al niño le pasaba algo, se caía, por ejemplo, no iba a poder ayudarlo, pues su cadera no le iba a permitir agacharse para recogerlo”, indica Palacios. Desde entonces, el bastón fue imprescindible en su vida.

Con la segunda operación de la cabeza del fémur, el reposo y las largas horas en casa se afianzó su pasión por la escritura. Comenzó a crecer en él la idea de irse a escribir en la isla de Margarita, estado Nueva Esparta, y decidió comprar un apartamento allá.

A veces se iba toda la familia —Diego, Isabel y José Ignacio— a pasar el fin de semana en Porlamar; pero casi siempre el escritor se quedaba varios días en el apartamento de la isla, solo. Cada vez pasaba menos tiempo con su hijo y su esposa en Caracas, la cantidad de humo en sus pulmones comenzó a crecer y se alimentaba peor porque no había nadie que lo controlara en la soledad margariteña.

En Los Rosales, Isabel Palacios rezaba por que su marido no tuviera que escribir más telenovelas. Para principios de 1995 estaba encargado de unas miniseries

en México y en Colombia; los viajes a esos países y las semanas que pasaba solitario en Porlamar lo alejaban de su hogar en la capital venezolana.

Pero no sólo estaba distanciado de su casa; la brecha que se abría en el matrimonio entre Palacios y él era cada vez mayor. Su esposa recuerda la época crítica de su vida con Cabrujas: “Muy a mi pesar, empecé a acostumbrarme a que él viajara solo. Todo eso hizo que José Ignacio estuviera demasiado lejos de mí”.

Los viajes no eran lo único que separaba a la pareja. La naturaleza de José Ignacio seguía intacta porque la pasión por las mujeres todavía formaba parte de su personalidad. “No era un hombre que debía estar casado y llevar una vida rutinaria. El héroe le huye al matrimonio, son cosas que no concuerdan y él era muy enamorado. El infiel era él, no sus amores”, explica Rodolfo Izaguirre. Y ya para esa época había nuevos personajes que estaban apareciendo en la ópera de su vida.

Cuando José Ignacio le comunicó a su esposa, en julio de 1995, que escribiría, con la ayuda de Iraida Tapias y Lupe Gehrenbeck, una nueva telenovela para Radio Caracas Televisión ella se molestó mucho. “El peor de sus defectos era no saber decir que no”, dice Gehrenbeck; Boris Izaguirre ya había descubierto esta condición desde joven, cuando Cabrujas lo citó para una reunión: “Esperé y esperé; descubrí una de las primeras cualidades y calamidades de José Ignacio: era incapaz de cumplir una cita porque le decía a todo el mundo que sí”, explica. Y aunque Isabel Palacios le había pedido no escribir más para la televisión, él había aceptado ese nuevo proyecto.

### **El amor de una telenovela**

La había conocido varios años atrás, cuando Cabrujas estaba montando *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen. Una muchacha alta y delgada se le acercó en el teatro para pedirle trabajo. “Me llamo Mimí Lazo”, le dijo, y como él no sabía decir que no, en seguida le dio una respuesta positiva.

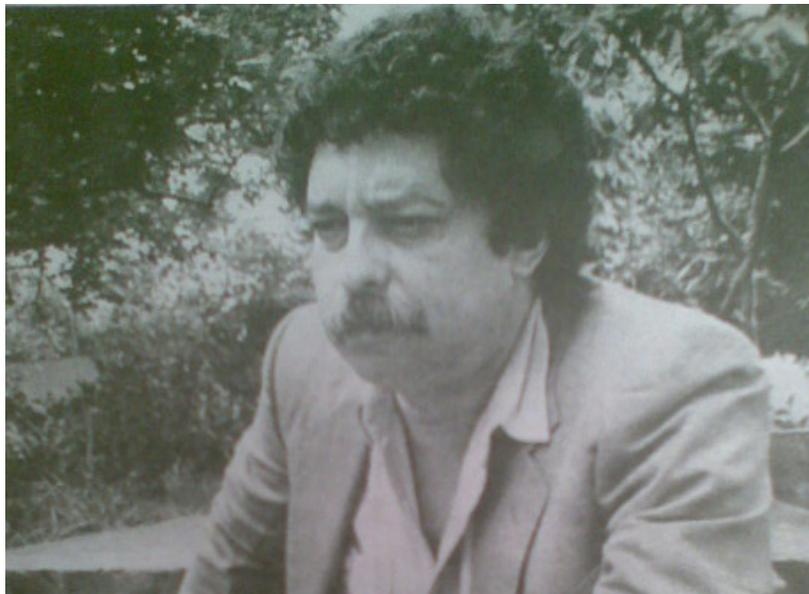
Trabajaron juntos en *Pinocho*, donde Lazo hacía el papel de la gata; en *Lo que dejó la tempestad* y, más adelante, cuando ya el dramaturgo manejaba el Teatro El Paraíso, junto a Tapias y Guevara, la actriz trabajó en el montaje de *El pez que fuma*, de Román Chalbaud, en 1993.

Para la época en que Radio Caracas Televisión le encargó el trabajo de crear una nueva trama cubierta de personajes —*Nosotros que nos queremos tanto*—, José Ignacio Cabrujas y Mimí Lazo habían forjado una amistad muy cercana. Los pasillos del canal y las cámaras de los estudios eran los cómplices de sus conversaciones. “Fue un hombre importantísimo en mi vida; me enseñó muchas de las cosas que hoy sé”, afirma Lazo. Pero lo que más le impresionó de Cabrujas era que “tenía unas imágenes maravillosas para resumir el mundo”, dice.

Durante sus trabajos, él la regañaba mucho: “Me trataba mal, como si fuera bruta. Era muy cínico, pero muy especial”. Aunque siempre le resaltaba su falta de conocimiento para algunas cosas, el escritor siempre la comparaba con Ingrid Bergman, actriz sueca ganadora del Oscar y el Globo de Oro. Tania Sarabia estuvo presente en varias de esas comparaciones: “Te debe querer mucho —le decía a Lazo— para compararte con Bergman”.

En 1995, con el nuevo proyecto de la telenovela, *Nosotros que nos queremos tanto*, Lazo y Cabrujas se volvieron a unir. La molestia de Isabel Palacios fue mayor cuando supo que la protagonista de esa nueva producción iba a ser esa mujer hacia la que su esposo sentía un gran cariño; un amor que era mutuo entre las cámaras del canal. Pero el dramaturgo todavía no estaba seguro de hacerlo; ya tenía varias ideas para comenzar a diagramar el primer capítulo, pero se sentía nadando entre dos aguas: por un lado, su esposa le había pedido no escribir más y, por otro, sentía la necesidad de satisfacer sus ganas de crear un nuevo drama televisivo.

En Porlamar, recibió una nueva llamada de su esposa: “Vamos a tomar unas vacaciones para esta relación, al menos mientras escribes esa telenovela, porque mientras lo haces, yo no me la calo”, le exhortó Palacios.



José Ignacio Cabrujas.

Fotografía cortesía de El Nacional.

*“Yo entiendo que soy un botarate, que compro mucho disco compacto, que mi esposa tiene razón al llamarme Gastón Cabrujas, pero el abismo me acompleja y me seguirá acomplejando”*

José Ignacio Cabrujas

ESCENA V

**El silencio de una voz**

Cuando se sentó frente a la pantalla del computador no supo qué escribir. Estaba en su oficina, justo al lado de su casa en Los Rosales, porque acababa de llegar de Porlamar. Amaba a Isabel, pero también amaba las telenovelas. ¿Se aferraba a su pasión por los guiones dramáticos televisivos o cumplía los deseos de su esposa?; ya el nuevo texto para Radio Caracas Televisión estaba en marcha, ¿a quién abandonaba?

Tomó el celular y llamó a Iraida Tapias:

—Véngase inmediatamente para mi oficina —le dijo.

—¿Por qué, José Ignacio? ¿Te pasó algo?

—Véngase que necesito hablar con usted.

Se tomó varios vasos de *whisky* mientras esperaba. Le preocupaba su trabajo, su matrimonio, su hijo y el país. Mientras se servía una ración más de licor en el único vaso que estaba a su lado, vio la figura de Tapias abrir la puerta de la oficina. En seguida se escuchó decir: “Me acabo de separar de Isabel Palacios”.

“Él estaba muy deprimido por lo de Isabel; eso le afectó mucho. Además, se unieron varias cosas: estaba lo de su esposa y le habían confirmado que su hijo mayor, Juan Francisco, era esquizofrénico. Estaba muy afectado”, dice Iraida Tapias.

Isabel Palacios también recuerda los tiempos críticos de mediados de 1995: “Fue un año muy difícil porque José Ignacio me había prometido que no escribiría más telenovelas; además, tenía tres obras de teatro por producir, sobre todo una bellísima que se la había pedido Ugo Ulive, se llamaba *Misa*”. Decidió no escribir más y la pantalla del computador quedó vacía.

Pero Moisés Guevara no estaba de acuerdo con la decisión que tomó el dramaturgo. En una reunión, en el Teatro El Paraíso, tras dos días de su separación con Isabel, Cabrujas les reiteró a Iraidá Tapias y a Guevara que él no estaba bien, que se encontraba pasando por un mal momento y que no podía escribir ni una novela, ni una nueva obra de teatro; que se conformaran con montar una que estuviera hecha. La ira de Guevara estalló. Le dijo que no se lo aceptaba, que en ese momento, más que nunca, tenía que escribir.

El dramaturgo aceptó la crítica, arregló sus maletas y se fue a Margarita. Allá, como siempre, lo esperaba su chofer, Carlos Pepsi, para trasladarlo desde el aeropuerto hasta su apartamento, su lugar de retiro. Parecía que la frase que le había lanzado Palacios —“si esa telenovela dura seis meses, seis meses pasaremos tú por tu lado y yo por el mío”— se iba a cumplir. Pero no fue así; aunque estaban separados, llamaba diariamente a Diego y hablaba con su esposa; cuando iba a Caracas, los visitaba.

Isabel Palacios recuerda que cuando José Ignacio estaba en Caracas, se levantaba temprano todos los días para adelantar *Misa*, una obra que tenía como protagonistas a tres sacerdotes solitarios en un pueblo de Venezuela donde se desarrollaban sus vidas: uno venezolano, que iba a ser interpretado por Rafael

Briceño; un sureño, de quién se iba a vestir Ugo Ulive; y un español que iba a ser Fausto Verdial.

Pero no estaba inspirado, la obra no lo dejaba reflexionar. El pensamiento de la separación con su esposa era muy fuerte y lo tornaba triste. Dejó a un lado la vida del trío sacerdotal y se fue a reunir con Guevara. Allá lo esperaban una botella de *whisky* y dos vasos vacíos, como siempre. El despecho fue el tema de conversación:

—Yo entiendo tu situación, pero en este proyecto estamos todos metidos. Acá se creó una compañía de teatro para pasar obras de tu autoría, así que no puedes decir que no vas a escribir más —le dijo Moisés.

—De verdad, no puedo —refutó José Ignacio.

—Vas a poder, porque hay gente involucrada, Iraida sale todos los días a buscar dinero, lo conseguimos y prometimos una nueva obra, no refritos. Así que agarra tu tristeza y te vas a Margarita a escribir, así sea una obra triste, convierte esa depresión en un guión, y me lo traes.

La molestia de Moisés Guevara se debía a que, meses atrás, José Ignacio escribió en el diario *El Nacional* un artículo dirigido al presidente de la República, Rafael Caldera. Las palabras en el periódico causaron revuelo en la opinión pública: “Señor Presidente si usted tiene próstata úsela”. Pocos días después, el Gobierno le quitó el subsidio al Teatro El Paraíso. Óscar Sambrano Urdaneta, ministro de Cultura, llamó a José Ignacio Cabrujas por teléfono y el dramaturgo le contestó: “Si quieres

quitarle las llaves del teatro, ven hasta acá y quítamelas, ciérramelo en la cara”, así lo recuerda Guevara. Sin embargo, el mayor castigo fue haberles quitado el dinero. “Tardamos meses para poder conseguir presupuesto y José Ignacio estuvo a punto de desintegrar esos esfuerzos por su capricho de no querer seguir escribiendo”, expresa Moisés Guevara.

Volvió a Porlamar con una idea completamente nueva. “Iba a escribir una versión de Otelo, inspirada en la ópera de Verdi” dice Iraida Tapias en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*, pero con el toque personal y venezolano que siempre estaba presente en sus obras. Se la iba a dedicar a Lupe Gehrenbeck por admiración, por complicidad; porque aquella niña que se había sentado frente a él en los salones de Universidad Central de Venezuela se había convertido, 20 años después, en una sólida actriz. “Para mí significa uno de los reconocimientos más valiosos de mi carrera. De mi vida”, afirma Gehrenbeck. Desde Nueva Esparta, Tapias comenzó a recibir las primeras hojas de *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia*, una pieza que hizo en homenaje a Víctor Sonny León, boxeador venezolano.

En la soledad de su apartamento en Margarita, se escuchaba el tecleo de nuevos diálogos; las palabras de Sonny eran el espejo de los sentimientos de Cabrujas. “Él decía que el personaje de Sonny era dedicado a mí; sobre todo por una frase que decía en la obra: ‘no puedo visitar una piedra antigua sin verte’, porque cuando nos íbamos de viaje juntos teníamos que ponernos a ver todos los monasterios y todas las obras antiguas”, explica Isabel Palacios.

Esos viajes se dibujaron nuevamente en la mente de José Ignacio mientras ponía en la boca de sus personajes los parlamentos de *Sonny, diferencias sobre Otelo*,

*el moro de Venecia*. Especialmente uno pudo haber recordado al escribir el guión: el que rememora en un artículo para *El Diario de Caracas*, publicado el 17 de noviembre de 1991, cuando describe su viaje de tres semanas con su esposa en España: “Tres semanas (...) desolado yo en Sevilla, imagíneme el lector, (...) alojado en un hotel frente a la iglesia de La Macarena, porque gracias a la pasión de mi esposa por el piedrero, este viaje me lo pasé de santo en santo, de reliquia en reliquia y sin ni siquiera poder ver a los borbones porque a ella Felipe V le parece demasiado contemporáneo y hasta un tanto audaz en su entorno histórico”.

Sin Palacios, sin museos ni piedras antiguas, viajaba a Colombia y a México para sacar adelante los proyectos en los que estaba trabajando. Regresaba a Venezuela y seguía escribiendo, para ese momento tenía varias responsabilidades: una novela narrativa sobre el pintor Pedro Centeno Vallenilla llamada *Camaleón*; la teleserie de Colombia; la otra en México; la telenovela que le había causado varios tormentos, para Radio Caracas Televisión; acababa de terminar un guión cinematográfico de la película *Amaneció de Golpe* para Carlos Azpúrua y la obra teatral de *Sonny*.

En Caracas, el elenco ya estaba preparado y los ensayos habían allanado el camino del estreno. El 29 de septiembre de 1995 José Ignacio volvió a entrar en el que era el Teatro de la Casa Sindical —ahora convertido en el Teatro El Paraíso— donde por primera vez hizo contacto con el mundo de las tablas, de la dramática y de la actuación; aquel donde Horacio Peterson le ofreció ser asistente de dirección.

Ahora se iba a sentar en las butacas, frente al escenario, ya no como espectador ni como asistente de dirección, sino como director general de su propia

obra, su drama, casi una tragedia. Antes de entrar al edificio había vuelto a llamar a su esposa, pero no funcionó, se sentó sin su compañía. Estaba tan molesta con él por lo de la telenovela, que no asistió al evento, ni siquiera cedió a la insistencia de su marido.

La luz se encendió sobre el escenario y la imponente figura de un ring de boxeo quedó al descubierto. Cuando Franklin Virgüez, con los harapos de Sonny Vegas, pisó las tablas frente al público, José Ignacio recordó el momento en que el actor protagonista de su obra le trajo al teatro y le presentó al personaje real en quien estaba inspirada *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia*.

Había conocido a un ídolo boxeador venezolano. Víctor Sonny León se había convertido en un vagabundo que recorría las calles polvorientas de los barrios San Agustín y Pinto Salinas, de Caracas. La madre adoptiva de Virgüez vivía en Pinto Salinas y el actor conocía a la antigua leyenda. Lo llevó a su casa, lo bañó y lo invitó al Teatro El Paraíso para presentárselo a José Ignacio, así lo explica Iraida Tapias en el libro *Cabrujas: ese ángel terrible*. El “mucho gusto, José Ignacio Cabrujas” llegó a su mente cuando el personaje creado por él mismo apenas pronunciaba sus primeras palabras sobre las tablas.

La historia se desarrollaba en el puerto de La Guaira, durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. “Una historia de boxeadores en la cual la crítica a la violencia y a la representatividad política que vivimos quedó patente sin estar obviamente enunciada como panfleto. Una historia de múltiples locales donde las escenas se mueven desde el polideportivo José Martí en la Habana, a la plaza de La Guaira, a la habitación de Inmaculada (Desdémona) con la presteza de un guión cinematográfico.

En esta obra se consuma lo que ha sido una de las características más importantes del teatro de Cabrujas: la poetización del lenguaje coloquial”, como lo expresa Fernando Calzadilla en el texto dedicado al Teatro Profesional de Venezuela.

Antes de finalizar la puesta en escena, la figura menuda de Lupe Gehrenbeck yacía inmóvil sobre el suelo para simular la muerte de Inmaculada. La imposibilidad del amor, la traición que excita los celos y la pasión que Sonny sentía hacia la blanca señorita acabaron por provocar el desenlace fatal: con su amada todavía en los brazos, el boxeador se sacrificó con una navaja y quedó inerte, sobre ella, frente a los ojos del público que los veía. Se cerró el telón.

Pero no fueron muchas las personas que decidieron formar parte del público de *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia*; y los que se sentaron a presenciar la puesta en escena no recibieron el montaje de manera muy positiva. Hacía diez años que Cabrujas no escribía una obra de teatro, y ahora había fracasado. “Fue muy fuerte para él que su última obra no fuera un éxito. El fracaso lo afectaba, fracasar en taquilla lo afectaba”, dice Tapias.

“Cuando escribió *Sonny* él estaba pasando por un proceso difícil en el aspecto personal: quería volver a la televisión, tenía varios proyectos y no terminaba de cuajar. Yo creo que a *Sonny* le faltó saber más hacia dónde iba. Hay piezas que son de transición, es decir, cierran una etapa para abrir otra nueva y yo pienso que, en ese momento, José Ignacio estaba hacia ese lado”, afirma Yoyiana Ahumada en entrevista.

Y esa no era la única preocupación de Cabrujas en ese momento. Después del estreno tenía que volver a México y a Colombia, por lo que tenía que dejar

nuevamente a su esposa y a su hijo, solos en Caracas. Se fue de Venezuela con el desasosiego de un matrimonio casi acabado, con la esperanza de seguir escribiendo y con el mal sabor de una puesta en escena fracasada.

Sacó a flote sus proyectos en ambos países; vio nuevos modelos, otras formas de vivir, otra gente y culturas diferentes. Regresó a Caracas aún más desconcertado por su país, con ganas de dejarlo. Era la primera vez que quería mudarse porque presentía que algo terrible le iba a pasar a Venezuela; le preocupaba el futuro de su hijo.

El 12 de octubre llamó por teléfono a Lupe Gehrenbeck para plantearle la posibilidad de mudarse de Venezuela. “Prometía un futuro lleno de pesos y diversión. Y simplemente me lo propuso porque era una oportunidad de hacer cosas mejores y entre amigos”, afirma la actriz. Pero ella no aceptó, no podía irse del país y dejar a su familia.

Ese mismo día convocó a Iraida Tapias y a Moisés Guevara para una reunión urgente. Les propuso a ambos la misma idea: Iraida se trasladaría con él a México para trabajar en televisión y comenzar a buscar un teatro para montar sus obras; mientras tanto, Guevara se quedaría en Venezuela para buscar gente de confianza que se hiciera cargo del Teatro El Paraíso. “Nos vamos del país. Venezuela necesita un rey y no hay rey bueno; hay que irse”, les dijo Cabrujas.

—¿Qué va a pasar con Diego y con Isabel? —le preguntó Tapias.

—También le voy a proponer a la Señora Palacios que se vaya a vivir a México y que se lleve a Diego —la atajó José Ignacio.

Ese día también almorzó con su esposa. Hizo lo propio: le explicó sus planes de partir a México y le planteó la posibilidad de comprar un apartamento allá para vivir los tres: Palacios, Diego y él. “Yo no quiero viajar ni a México, ni a Bogotá, ni a Porlamar porque yo tengo un hijo pequeño contigo, que está en el colegio y que necesita estabilidad. Tengo que estar solamente en un sitio”, lo refutó Isabel.

—Bueno, pero vamos a acabar con estas vacaciones. Yo no quiero más vacaciones — le pidió José Ignacio.

—¿Ya terminaste con la telenovela? —inquirió Palacios.

—No.

—Bueno, entonces siguen las vacaciones. Yo estoy hablando en serio. Mientras sigas con la idea de la telenovela, seguimos de vacaciones —le dijo su esposa.

Esa noche se devolvía a Porlamar. Se despidió de Isabel Palacios con el sinsabor del rechazo y pensó en sus amigos del Teatro El Paraíso con la esperanza de una vida mejor, en otro país. “Fue la última vez que lo vi”, recuerda su viuda. Iraida Tapias también repasa la despedida del 12 de octubre: “Fue la última vez que lo vimos vivo; la última vez que lo abrazamos y lo besamos, fue ese día”.

Tulio Hernández también lo vio por última vez en una reunión y, como la primera vez, el licor estaba de por medio: “El resto de las veces que nos encontramos no tuvieron nada que ver con el *whisky*. Esa noche él estaba muy ofuscado, sacó una botella y comenzó una dinámica muy terrible. Estaba totalmente desencantado con

Venezuela”, dice Hernández. Le habían encargado comunicarle que el cineasta Carlos Azpúrua no había quedado satisfecho con el guión para *Amaneció de golpe*. No habían encontrado en el texto ni un sólo personaje que no fuera cínico, ladrón, perverso o grotesco.

Mientras exhalaba una bocanada de humo escuchaba a Tulio Hernández, reflexionó y le presagió sus pensamientos: “Bueno, entonces tienen que buscarse a otro guionista porque en mi corazón no hay nadie bueno que yo pueda crear como un personaje venezolano. Yo creo que a este país le va a pasar algo terrible. Yo sigo creyendo y sigo escribiendo solamente porque soy un romántico, pero este país está en estado de descomposición. Aquí viene algo muy feo”, le dijo José Ignacio a Hernández.

Incluso estaba decepcionado de los Tiburones de La Guaira, el equipo de béisbol del que había sido fanático desde su fundación, en 1962. En enero de 1995 escribió una carta a Pedro Padrón Panza, propietario del grupo deportivo, para explicarle por qué renunciaba a su afiliación afectiva al club: “He sido hasta hoy guairista de cepa y si dejo de serlo después de dolorosísimas reflexiones es por culpa suya y de nadie más: por su absurda manera de conducir este equipo y por su risueña vocación de perdedor, que para decirlo de manera franca, me tiene ya hasta el cogote”.

En entrevista, Ahumada explica que “estaba muy deprimido porque sentía que la situación del país había entrado en un círculo vicioso, y aunque festejó el cambio que prometía la transformación con la llegada de la nueva era de la política

venezolana; en un momento dado se dio cuenta de que era un poco más de lo mismo”. Se iba a Margarita triste, vencido.

En el camino hacia el aeropuerto el carro de Mimí Lazo se llenó de humo de cigarrillo. Ella lo llevó hasta la casa de su compadre Pacheco —padrino de Diego Cabrujas—, a visitar a su amigo Ildemaro Torres y hasta el terminal de aviones para despedirlo en su viaje a Porlamar. “Usted sólo sirve para actuar personajes románticos”, le dijo a la actriz que iba a ser la protagonista de *Nosotros que nos queremos tanto*; la despidió con un beso y se fue.

#### **Escena: apartamento costeño**

Otra vez solo; los personajes escritos en el papel: su compañía; la brisa salada de la playa: la única que lo podía acariciar. Estaba aislado; su hijo, su esposa, su familia, sus amigos, sus amores, Caracas y el país llegaban a su mente solamente con el recuerdo. Pero en medio de la soledad podía escribir. Se levantaba temprano todos los días para sentarse, hasta el mediodía, a teclear los dramas de la nueva telenovela para Radio Caracas Televisión.

En las noches, cada vez que llamaba a Caracas, la voz de Isabel Palacios le parecía una lejana melodía; un personaje de ópera, encerrado en la bocina del teléfono, cantándole al oído. Diego también lo saludaba y el “¿Cuándo vienes, papá?” no tardaba en aparecer.

También era frecuente que escuchara las voces de Iraida Tapias y de Moisés Guevara, sus esposos del teatro. “Acordamos que él iba a escribir el primer capítulo

de *Nosotros que nos queremos tanto* y que íbamos a estar en contacto porque Lupe, él y yo íbamos a Radio Caracas Televisión a firmar el contrato. Todos los días nos llamaba para decirnos que nos iba a enviar el capítulo por fax”, dice Tapias. Las conversaciones con ellos no iban mucho más allá de lo estrictamente profesional: la nueva telenovela, la administración del Teatro El Paraíso y la temporada de *Sonny* lo alejaban de sus pensamientos solitarios y de la preocupación por su matrimonio.

Isabel Palacios afirma que cada vez que conversaban él le pedía reconciliarse; ya era 19 de octubre y el 28 sería el cumpleaños de la mujer de cabello largo que lo esperaba con su hijo en la capital venezolana: “Bueno, ¿qué haces en Porlamar?, mi cumpleaños es la semana que viene. Vente para Caracas, me invitas a comer y cenamos con velitas; tú sabes que tienes las armas para poder hacerlo”, escuchó decir a Palacios.

Cuando llamó a su casa de Los Rosales, el 20 de octubre en la noche, la gripe y la tos le apagaban la voz y se la hacían más ronca de lo normal. Sus palabras casi no tenían sentido:

—¿Qué estás tomando? —quiso saber Isabel Palacios.

—Novacodin —le dijo Cabrujas.

—¡Ten cuidado porque eso es un jarabe que puede tener codeína y producir taquicardia! —le advirtió su esposa.

Ese día había llamado a Lupe Gehrenbeck y había discutido con ella porque no estaba de acuerdo con el pago que iban a recibir de Radio Caracas Televisión por

la nueva telenovela. Solamente logró calmarse cuando supo que al día siguiente lo visitaría César Bolívar —director de la producción dramática— para leer lo que había hecho de *Nosotros que nos queremos tanto*.

Se levantó temprano el sábado 21 de octubre porque estaba a punto de terminar el primer capítulo. Revisó *El Nacional* y encontró la crónica que había escrito esa semana: otra carta que dirigía a Padrón Panza. Las mejoras que “Los Tiburones” demostraron en la nueva temporada de béisbol, la 95-96, lograron animarlo; pero ya había renunciado públicamente a ser fanático del equipo de La Guaira. “Y ahora no sé qué hacer, Padrón, porque me agarraron entre primera y segunda cuando me quería robar la base y no entendí la seña del *coach*. Me he quedado sin equipo. He pasado del activismo a la teoría, y lo que es peor a la melancolía”, escribió.

Esa misma mañana llamó a Isabel Palacios, le confirmó que sí iría para su cumpleaños, el 28 de octubre, y que iba a salir en un rato al mercado para comprar un pescado que le iba a cocinar a César Bolívar. No quiso hablar con Diego para que su mamá no lo despertara; más tarde, cuando regresara del mercado, lo llamaría para saludarlo.

Escribió un rato más y puso el punto final al primer capítulo de *Nosotros que nos queremos tanto*. Hizo las compras para el encuentro con Bolívar, regresó al apartamento y, antes del mediodía, envió los textos, por fax, a Iraida Tapias y a Mimí Lazo.

Mientras esperaba al que sería el director de la filmación de su texto dramático, bajó a dar una vuelta. Pensaba regresar a Caracas, le costaba asumir un

posible divorcio con Isabel Palacios, su hijo lo esperaba, tenía que terminar sus proyectos.

### **De vuelta a Caracas**

Diego Cabrujas todavía no había salido de su cuarto cuando Isabel Palacios atendió el teléfono. Ya los noticieros del mediodía habían terminado y el reloj decía que eran las dos de la tarde. Carlos Pepsi le hablaba desde Margarita, José Ignacio había sufrido un infarto del miocardio mientras caminaba cerca de la piscina del edificio donde vivía; acababa de morir. En la radio ya lo estaban anunciando. Palacios se recompuso, como pudo, y corrió al cuarto de su hijo antes de que el niño supiera la noticia por la televisión. “¿A mi papá le dolió?”, fue la pregunta de Diego.

En ese momento, la madre del pequeño recordó la conversación que había tenido con José Ignacio durante el cumpleaños de su hijo, en 1994. Para esa fecha, el padre no sabía qué regalarle a Diego:

—Diego, ¿qué es lo que más te gusta en la vida? —le preguntó Cabrujas para recibir una respuesta simple.

—Vivir, papi. Estar vivo —respondió el cumpleañosero mientras su papá volteaba la cara hacia Isabel Palacios.

—¿Pero qué le pasa? ¿Qué le estás dando de tomar a ese carajito? ¿Qué significa eso?

—Bueno, yo creo que lo que él te quiso decir es que no necesita tantos regalos, sino que tú estés con él: tenerte aquí, estar contigo, jugar y compartir con su papá —

interpretó Isabel Palacios: “Justamente eso fue lo que no le pudo regalar José Ignacio”, dice.

La esposa del dramaturgo volvió al teléfono y le avisó a Francisco Cabrujas. Él se encargaría de buscar al médico de la familia para darle la noticia a Matilde Lofiego, quien se mejoraba de una enfermedad cardíaca. Cuando Isabel llamó al Teatro El Paraíso para avisarle a Iraida Tapias, ni ella ni Moisés Guevara estaban presentes, así que dejó el mensaje con los empleados del edificio.

La noticia avanzó rápidamente. Román Chalbaud levantó la bocina del teléfono y se encontró con la voz de Fausto Verdial. No podía creer lo que Verdial le estaba diciendo: “A Fausto también lo llamaron y tampoco lo podía creer. Era una cosa que nadie esperaba”, afirma Chalbaud. “Ser amigo de José Ignacio fue un privilegio porque el talento no se consigue fácilmente y cuando te consigues a una persona como él se puede construir una amistad extraordinaria”, explica. El integrante de la Santísima Trinidad del teatro extraña la presencia, la amistad y el talento de su amigo.

Pronto, los detalles del infarto del autor de *Juan Francisco de León* también llegarían a oídos de Ildemaro Torres. “Su muerte equivalió a un silencio repentino del pensamiento y produjo una triste sensación colectiva de desamparo intelectual y anímico, derivada de la certeza de que un ser humano de su inteligencia, capacidad creativa, agudeza crítica y exquisito sentido del humor, es absolutamente irrepetible”, afirma en su texto dedicado a Cabrujas.

César Bolívar estaba a punto de salir desde Caracas hacia Porlamar para encontrarse con Cabrujas. Ya sabía que un pescado recién cocido y un capítulo apenas terminado lo esperaban en el apartamento del dramaturgo. Mientras se preparaba, una llamada cambió sus planes. José Ignacio había muerto, no habría viaje, ni encuentro; tampoco amigo que lo esperara. “Extraño todo lo de él: su amistad, la maestría, la orientación, el compartir momentos de diálogo, la ópera; en fin, su presencia. Lo extraño todo”, afirma.

Después de que Palacios llamara, Moisés Guevara llegó solo al Teatro El Paraíso y chocó de frente con la noticia de la muerte del dramaturgo: su amigo, su esposo del teatro. Llamó a Francisco de Jesús para confirmar; a Iraida para informarle y corrió hasta la casa de Isabel Palacios en Los Rosales.

Se encontró con una viuda desesperada, deshecha por la angustia. Palacios no podía salir de Caracas para buscar el cuerpo de Cabrujas porque un derrumbe en la autopista hacia el aeropuerto de Maiquetía se lo impedía. José Antonio Abreu — amigo de José Ignacio, Isabel, Iraida y Moisés Guevara— estaba enterado del obstáculo en el camino y les había advertido; él conocía a varios contactos que podían ayudar a Isabel.

Lazo, quien protagonizaría el nuevo dramático, tuvo en sus manos el primer capítulo. Un poco antes de la hora del almuerzo, antes de que José Ignacio Cabrujas dejara las artes, el país y a sus seres queridos; el dramaturgo llamó a casa de la actriz y quien contestó fue su hija. “Recibe este fax que te voy a mandar porque tu mamá es muy torpe para la tecnología. Es el primer capítulo de *Nosotros que nos queremos tanto*. Cuando recibas todas las hojas, las engrapas y se las das”, le dijo el escritor a la

pequeña. Mimi Lazo, emocionada, llamó a un grupo de colegas y con una botella de champaña a su lado comenzó a leerlo. El teléfono sonó nuevamente, pero esta vez era Iraidá Tapias detrás de la bocina con una voz de profunda tristeza. La “Señora Lazo”, como la llamaba Cabrujas, acababa de enterarse de la muerte.

Llamadas, susurros y abrazos de consuelo le daban un cierto vacío a la casa de Los Rosales. El teléfono repicó una vez más: una avioneta privada de la línea aérea Avensa iba a llevar a Isabel Palacios hasta Porlamar. “Me fui a La Carlota y me subí en esa avioneta como lo hacen en las películas de misterio: faltaban dos minutos para las seis y apenas estaba aterrizando; pasó por el hangar, yo me subí con los motores del avión encendidos y volvió a despegar”, comenta Palacios.

Durante el vuelo, se deshizo en llanto. Llegó a Margarita directo a reconocer el cadáver y a hacer los trámites para llevarse el cuerpo hasta Caracas. Petter Bottome, ex director general de Radio Caracas Televisión en tiempos de Cabrujas, ofreció su avioneta, que estaba en el aeropuerto de Porlamar, para el traslado. Pero no fue tan sencillo. La urna no cabía en los pequeños espacios de la nave.

Por suerte, Petter Bottome logró comunicarse con la familia Boulton, dueños de la aerolínea Avensa, para que trasladaran al cadáver en el último vuelo de Porlamar a Maiquetía. El papeleo con el que tenía que cumplir la viuda era lento, el avión tenía que salir de regreso y el tiempo se le hacía muy breve. Cuando llegó al aeropuerto, ya toda la tripulación estaba montada en la aeronave. La complicidad entre Isabel y el piloto, Eduardo Fernández, fue necesaria. Fernández se había bajado del avión y había dicho que no despegaría hasta que chequearan los cauchos; de esa forma, ganaron tiempo y cuando Isabel Palacios terminó los trámites de aduana le

hizo señas al piloto para que supiera que ya Cabrujas estaba en el avión; Eduardo Fernández dio las órdenes para que dejaran la revisión y prepararan el despegue.

Voló hacia Caracas, allá la esperaban Iraida Tapias, Moisés Guevara y José Antonio Abreu —que ya había regresado de Margarita— con la carroza fúnebre. Pero cuando se encontró con los oficiales de la aduana recibió la pregunta de rigor:

—Señora, ¿qué es la carga?

—Eso no es una carga, es el cuerpo de José Ignacio Cabrujas, mi marido —le respondió Palacios.

—Bueno, señora, ¿y dónde están los papeles? —curioseó el Guardia Nacional.

En ese momento, Isabel Palacios se dio cuenta de que los papeles del certificado de defunción no estaban en orden. La seguridad del aeropuerto no la iba a dejar pasar sin los documentos correctos. “Yo estaba montada en un camión con el cuerpo de José Ignacio atrás. Fue toda una pesadilla hasta que logré salir del aeropuerto”, explica Palacios. Con la ayuda de José Antonio Abreu y del piloto del avión que la traía de Porlamar había logrado burlar la seguridad de la Guardia Nacional y salir con el ataúd en la cajuela de un camión.

Mientras cargaban la urna de Cabrujas hacia la carroza fúnebre, sin vigilancia, sin autorización y tras las espaldas de las autoridades aeroportuarias, Moisés Guevara se desconcertó:

—José Antonio, ¿cómo nos van a entregar al Maestro así?

—El país, el país —le respondió Abreu.

Cuando el cadáver llegó a la Funeraria Vallés, se presentó otro contratiempo. Se seleccionó la nueva urna y se introdujo a José Ignacio en ella, pero la tapa no cerró. Moisés Guevara llamó a Iraida Tapias para que fuera a buscar otra. Para sorpresa de los presentes, también fue imposible cerrarla. Nuevamente el teléfono de Tapias sonó y le asignaron ir por otra. La madre, el hermano y la viuda de Cabrujas aprovecharon para una última despedida y cuando intentaron, de nuevo, cerrar el ataúd, éste también se resistió. Todos estaban atónitos menos Guevara que, en vez de que le dieran instrucciones a Iraida de ir por otra urna, decidió montársele encima y, con la ayuda de clavos y un martillo, la cerró a la fuerza.

“Todo era una locura, una sola locura. José Ignacio no quería que se olvidaran de él”, afirma Tapias.

Lupe Gehrenbeck estaba de luto, recordaba los momentos que compartió con el dramaturgo. “Con él me sentía segura y honrada. Me sentía feliz de tener que ir a ensayar cada mañana. Sentía que crecía, que aprendía, disfrutaba. José Ignacio tenía la virtud de poner a sus elencos a gozar el teatro que hacíamos, porque nos llenaba de referencias cercanas, de esas que se pueden sentir con facilidad, de sentimientos que casi se pueden tocar. Porque su teatro está lleno de verdades pequeñas, de esas que conocemos todos, de esas de todos los días, vueltas poesía”, expone.

“Fue increíble. Desfiló toda Caracas en la Funeraria Valles”, rememora Chalbaud. Había llantos, risas, abrazos y reencuentros. “Fueron personas de todos los sectores: telenovela, política, teatro, periódicos y radio; fue algo sentido y hubo luto.

La gente lo lloraba de verdad; no sólo fue nacional, sino internacional”, explica su prima, Lore Cabruja.

Desde un lado de la urna de su hijo, Matilde observó el humo que salía de la boca de Román Chalbaud, lo llamó con el dedo y le dijo: “Ven acá. A él se lo llevó el cigarrillo”, recuerda Chalbaud. Pero Belén Lobo de Izaguirre piensa que esa no fue la única razón de su muerte. “Fue todo lo demás: la vida, el exceso de trabajo, el estrés, la mala alimentación: esa comedera de pasta; esa comedera de pasta con albóndigas en la noche”, expresa.

“La vida de José Ignacio fue una ópera, su amor por Isabel también lo fue”, expresa Moisés Guevara. “En las óperas, el lenguaje es grandilocuente, las escenas, exageradas y los finales, trágicos; así fue el final Cabrujas”, concluye Guevara.

En el Cementerio General del Sur, con la tumba de José Ignacio Cabrujas todavía abierta, Franklin Virgüez pronunció uno de los parlamentos de Sonny Vegas: “Rosa de Francia. Así se llama ese barco. Llevo media vida viéndolo atracar y estarse tres o cuatro días. No es mucho lo que trae y menos lo que se lleva. Hace nada soltaban sus amarras en el puerto, barro y hojas, cadena gruesa, pero cuando amanezca no habrá tierra, sino rumbo. Así debería ser. Mente. Cuenta. Números en una hoja, pero nada que pueda tocarse. Nada que se pudra. Ni pétalo, ni tallo. Rosa de Francia ¿No es buen nombre? Me gustaría estar allí, cumplir un oficio, el peor, el que menos importe, y que otro, capitán o como se llame, decidiera lo que debo hacer en las próximas horas, el ocio y la faena. Sería una disciplina, esto se pide y esto se tiene”, como cita Ildemaro Torres en su texto *Un repentino silencio del pensamiento*.

Fue un lugar en el que José Ignacio Cabrujas no hubiese querido estar “porque nunca le gustaron los entierros, los odiaba”, señala Rodolfo Izaguirre. Ni él ni su esposa estaban en Venezuela el día que el corazón del dramaturgo dejó de funcionar. “Ese día tomamos un vino exquisito, pedimos una comida regia en el momento en que nos enteramos de la noticia de su muerte y brindamos por la vida de José Ignacio. Con mucho dolor, pero brindamos por él”, asegura.

El ruido de los cristales en los brindis de vasos llenos de *whisky*, en medio de conversaciones sobre teatro, ópera o política, dejó de escucharse. Ya no se vieron los utensilios para preparar la salsa pesto y comer con los amigos de Catia. Las teclas de una computadora y de una máquina de escribir quedaron sin sonido. A los operáticos les faltó un Maestro. Pero, en las calles, la gente siguió caminando; algunos cojos — quizá por un problema en la cadera que no se puede operar—, otros observaron la página C-2 de *El Nacional* y no encontraron lo que buscaban: alguna confesión o alguna intimidad que les revelara a Venezuela, el país inconcluso, según José Ignacio Cabrujas.

## CONCLUSIONES

El quehacer profesional de José Ignacio Cabrujas se desarrolló entre el teatro, la televisión y la escritura en prensa. Allí aprendió a ser dramaturgo y se forjó la imagen de un intelectual siempre atento a los cambios del país, un crítico que llegó a convertir sus textos en un espejo de los problemas sociales.

Este trabajo de grado unifica en un texto periodístico la narración de la personalidad y de los aspectos profesionales de José Ignacio Cabrujas de una manera profunda, gracias a los testimonios de personas vinculadas a él y tras un exhaustivo proceso de investigación. Por eso, se llena un vacío en el que las herramientas propias del reporterismo y de la escritura periodística cumplen un papel importante, pues integra elementos que en otros materiales se estudiaban por separado. Se trata de una vida y de una naturaleza personal inmersas en el oficio del teatro y de la escritura.

Todo lo suyo formaba parte de su ámbito de trabajo; los amores eran actrices, vestuaristas y asistentes. Se casó tres veces con mujeres ligadas a las artes teatrales: Democracia López, estudiante del Teatro Universitario; Eva Ivanyi, miembro del Nuevo Grupo; e Isabel Palacios, actriz de teatro.

Las amistades surgieron de de su actividad sobre las tablas, Iraida Tapias, Moisés Guevara, Isaac Chocrón y Román Chalbaud lo conocieron con profundidad cuando les hablaba de sus obras. Con ellos se embarcó en la creación del Nuevo Grupo y del Teatro El Paraíso. Sus oficios eran los muros que encerraban su vida porque ese era su entorno, donde siempre se sintió a gusto.

De allí que la vida íntima y las relaciones personales del dramaturgo fueron el detonante para toda su obra creativa. En *José Ignacio Cabrujas: entre las tablas y el papel* se narró la estrecha relación de sus amores y desamores con piezas teatrales como *Fiésole* —que remite a la pérdida de su novia: Adela Incerpi— y *Sonny, diferencias sobre Otelo, el moro de Venecia*, producto de su depresión tras la separación con Isabel Palacios. *El día que me quieras* refuerza la premisa que relaciona el ámbito personal con el profesional de Cabrujas, pues nace de una conversación con su madre, los personajes llevan los nombres de sus allegados y refleja su profunda decepción con el comunismo.

Las crónicas periodísticas reflejaban su forma de pensar. Sus angustias, vivencias y anécdotas personales eran el punto de partida para desencadenar unas críticas a su estilo, con el humor y la ironía que caracterizaban sus palabras. Igual lo hizo en la radio, en la que su amor por la ópera era el elemento más importante.

Las menciones a sus amigos Rodolfo Izaguirre, Ildemaro Torres y Boris Izaguirre, por nombrar algunos, acompañaron siempre las tramas de sus telenovelas. Los despechos, éxitos, fracasos de los protagonistas y el tema central de sus dramas normalmente coincidían con las ideas y la forma que Cabrujas tenía de ver el país: la actitud del venezolano, la imagen de la mujer fuerte y la realidad política.

Pero también sus emociones influyeron. Textos como el de *Natalia de 8 a 9* nacieron de su profundo despecho por la ruptura de su matrimonio con Eva Ivanyi. Las palabras que colocaba sobre el papel parecían venir de sus sentimientos, de su intimidad. José Ignacio Cabrujas se vinculó a sus obras, sufrió y rió con cada uno de sus personajes; se adentró en la escritura de sus guiones hasta el punto de terminar

“deshecho”, como lo recuerda Moisés Guevara. Cabrujas se convirtió en un hombre que transformó su vida en arte.

## FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes Bibliográficas

Ahumada, Y. y otros autores. (Sin fecha). Cabrujas: ese ángel terrible. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Bavaresco, A. (1979). Las técnicas de la investigación. E.U.A: South-Western Publishing.

Benavides, J. y Quintero, C. (2004). Escribir en prensa. Madrid: Pearson Educación.

Caballero, M. (2004). Rómulo Betancourt, político de nación. Caracas: Alfadil Ediciones.

Cabrujas, J.I. (1989). El día que me quieras, Acto cultural. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Cabrujas, J.I. (1992). El país según Cabrujas. Caracas: Monte Ávila Editores.

Cabrujas, J.I. (2002). Y Latinoamérica inventó la telenovela. Caracas: Alfadil Ediciones.

Calzadilla, F. y otros autores. (Sin fecha). Teatro Profesional de Venezuela. Caracas: CONAC.

Castejón Lara, E. (1992). La verdad condicionada. Venezuela: Editorial Corprensa.

Eco, U. (1977). Cómo se hace una tesis. España: Editorial Gedisa.

Espada, C. (2004). La telenovela en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

Fernández-Cid, A. (1976). La ópera. España: Editorial Planeta.

Grijelmo, Á. (2001). El estilo del periodista. España: Grupo Santillana Ediciones.

Izard, M. y otros autores. (1992). Política y economía en Venezuela: 1810-1991. Caracas: Fundación John Boulton.

King, S. (2004). Mientras escribo. Buenos Aires: Debolsillo.

La Fuente, S. y Meza, A. (2003). El acertijo de abril. Venezuela: Editorial Debate.

Manual del Tesista de Comunicación Social. (2003). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Méndez Álvarez, C. (2001). Metodología: diseño y desarrollo del proceso de investigación. McGraw-Hill.

Monasterios, R. (1990). Un enfoque crítico del teatro venezolano. Caracas: Monte Ávila Editores.

Nasar, S. (2001). Una mente prodigiosa. España: Grupo Editorial Random House Mondadori.

Pietri, U. y otros autores. (1999). Cuatro lecturas de Caracas. Caracas: FUNDARTE.

Rojas Pozo, F. (1995). Cabrujerías. Caracas: Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Hugo Obregón Muñoz”.

Ronderos, M. y otros autores. (2002). Cómo hacer periodismo. Bogotá: Editora Aguilar.

Sabino, C. (1974). Metodología de la Investigación. Venezuela: División de publicaciones de la Universidad Central de Venezuela.

Sabino, C. (2002). El proceso de investigación. Caracas: Editorial Panapo.

Silva, J. (2006). Metodología de la investigación. Elementos básicos. Caracas: Colegial Bolivariana.

Sin autor. (1991). El teatro de Cabrujas. El Americano Ilustrado, El día que me quieras, Acto cultural, Profundo. Caracas: Pomaire/Fuentes.

Soares, G. (2006). Premios Nacionales de Cultura, Teatro: José Ignacio Cabrujas 1989. Caracas: Ministerio de la Cultura.

Socorro, M. (1994). Catía, tres voces. Caracas: FUNDARTE.

Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1996). Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados. España: Editorial Paidós.

Ulibarri, E. (2003). Idea y vida del reportaje. México: Editorial Trillas.

Vestrini, M. (1980). Isaac Chocrón frente al espejo. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.

### Fuentes hemerográficas

Bartolomé, A. (1983, 16 de noviembre). Cabrujas no tiene razón. El Nacional, pp. C-13.

Beltrán-Carías, G. (1985, 16 de octubre). Miniseries y especiales realizará Cabrujas en el canal dos. El Nacional, pp. C-20.

Cabrujas, J.I. (1993, 29 de agosto). “Puro Lusinchi”. El Diario de Caracas, pp. Opinión-3.

Cabrujas, J.I. (1994, 08 de octubre). ¿Y Copei, qué se hizo? El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 12 de noviembre). Entre Pacífico y Atlántico. El Nacional, pp.C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 16 de abril). Pinocho. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 19 de noviembre). Acto cultural. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 26 de marzo). Mecánica Popular. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 27 de agosto). La onza de plomo. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 3 de septiembre). Todos somos balseros. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1994, 9 de abril). “Chávez”. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1995, 17 de junio). Medicina General. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1995, 21 de enero). Carta a Padrón Panza. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1995, 21 de octubre). Carta a Padrón Panza. El Nacional, pp. C-2.

Cabrujas, J.I. (1995, 26 de agosto). Elogio sentimental de Maza Zavala. El Nacional, pp. C-2.

Canale, F. (1976, 15 de agosto). José Ignacio Cabrujas y su “Acto cultural”. Vamos a hablar de una maldición. El Nacional, pp. Papel Literario.

Ciliberto, J.A. (1992, 8 de abril). Respuesta a Cabrujas. El Diario de Caracas.

Colmenares, H. (1991, 15 de julio). “Con las telenovelas definiendo mi derecho de ser plebeyo”. El Nacional, pp. C-24.

Correia, A. (2007, 15 de julio). Cabrujas aún dialoga con un país contradicho. El Nacional, pp. Escenas-4.

De Rosson, A. (1974, 13 de junio). Clarines 1900. El Nacional, pp. Papel Literario-2,3.

E. A. (1985, 15 de noviembre). Cabrujas donó derechos de autor a un barrio chileno. El Nacional, pp. C-22.

Espada, C. (2002). Conversando en el nidito. El Nacional, pp. Papel Literario.

Espada, C. (Sin fecha). El Marqués de Valmaseda. El Nacional, pp. C.

Fernández, V. (1991, 31 de julio). Cabrujas y César Bolívar se van de Marte Televisión. El Nacional, pp. B-24.

Fernández, V. (1992, 21 de enero). JIC: “Mi nueva telenovela es afiebrada y romántica”. El Nacional, pp. B-16.

Freilich, M. (1986, 12 de enero). Sin asombro, con pantalla y sin prudencia. El Nacional, pp. C-2.

Guzmán, E. (1976, 13 de junio). José Ignacio Cabrujas. “Es muy difícil decir hacia dónde va la Tv”. El Nacional, pp. B-24.

Guzmán, E. (1978, 26 de septiembre). Se fue “definitivamente” de la televisión pero dejó abierta la posibilidad de regresar”. El Nacional, pp. B-27.

Guzmán, E. (1982, 11 de julio). Renuncian Chalbaud y José Ignacio Cabrujas al canal dos. El Nacional.

Guzmán, E. (1993, 7 de junio). Sin título. El Mundo.

Hernández T. (2007, 3 de noviembre). La ciudad (y el país) según Cabrujas. El Nacional, pp. Papel Literario-3.

Hernández, T. (2007, 28 de octubre). Los presagios de Cabrujas. El Nacional, pp. Siete días-11.

Martínez, R. (1992, 30 de abril). Cabrujas no quiere ser presidente de Marte TV. El Nacional, pp. B-24.

Mollejas, C. (1992, 6 de agosto). “Todavía no me quito el sombrero ante un dramaturgo joven”. El Nacional.

Ortiz, A. (1984, 11 de septiembre). Despedida del ciudadano Cabrujas. El Nacional, pp. A-6.

Pulido, J. (1981, 14 de julio). “Yo escribo actuando, hablando, lloro y rio como un loco”. El Diario de Caracas.

Pulido, J. (Sin fecha). “Este país ya nunca más volverá a ser el mismo”. El Diario de Caracas, pp. 42.

Rivera, N. (1984, 11 de noviembre). Yo amo a ese muerto. El Nacional, pp. F-3.

Sánchez, A. (1990, 31 de enero). Juan Loyola: Necio y viejo se ha puesto Cabrujas. El Nacional, pp. C-15.

Sin autor. (1967, 16 de marzo). En libertad José Ignacio Cabrujas. El Nacional, pp. C-2 Información.

Sin autor. (1977, 1 de julio). Ganó el premio “Juana Sujo” la obra Acto cultural. El Nacional, pp. C-20.

Sin autor. (1979, 30 de junio). Premio Municipal de Teatro: mejor texto de autor venezolano o extranjero residente El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas. El Nacional, pp. C-2.

Sin autor. (1981, 15 de agosto). Entrevista a José Ignacio Cabrujas y Delia Fiallo. El Nacional.

Sin autor. (1988, 12 de febrero). Desde esta noche El día que me quieras. El Nacional, pp. C-18.

Sin autor. (1992, 15 de mayo). José Ignacio Cabrujas asumió gerencia de Marte Tv. El Nacional.

Sin autor. (1992, 8 de abril). “Si mis obras son groseras, nuestro lenguaje apesta”. El Nacional.

Sin autor. (1994, 3 de febrero). José Ignacio Cabrujas desde hoy en El Nacional. El Nacional.

Socorro, M. (1993, 8 de agosto). Un gallo plantado en un escenario. A la espera del fluido del amor. El Diario de Caracas, pp. Bajo Palabra.

Zambrano, N. (1976, 27 de enero). La ópera tema central en pieza de Isaac Chocrón sobre el amor y la sociedad. El Nacional, pp. C-22.

### **Fuentes electrónicas**

Aporrea. (2007, 15 de enero) He aquí parte del espantoso prontuario de Marcel Granier. Consultado el día 04 de agosto de 2008 en la World Wide Web:  
<http://www.aporrea.org/medios/a29037.html>

Biblioteca Babab. (2001, 9 de julio) Biografía Samuel Beckett. Consultado el día 03 de marzo de 2008 de la World Wide Web:  
[http://www.babab.com/no09/samuel\\_beckett.htm](http://www.babab.com/no09/samuel_beckett.htm)

Biografías y vida. (Sin fecha) Biografía de Bertolt Brecht. [Homepage]. Consultado el día 03 de marzo de 2008 de la World Wide Web:  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brecht.htm>

Camerata de Caracas. (Sin fecha) Currículum Isabel Palacios. Consultado el día 04 de junio de 2008 de la World Wide Web:  
[http://www.cameratadecaracas.com/nebulart\\_camerata/site/usuarios/17/home.php](http://www.cameratadecaracas.com/nebulart_camerata/site/usuarios/17/home.php)

El Universal. (Sin fecha) Cayendo en lo anecdótico. Consultado el día 22 de febrero de 2008 en la World Wide Web: <http://www.eluniversal.com/estampas/anteriores/291006/encuentros7.shtml>

González, L. (Sin fecha) Tania Sarabia: una actriz como poca. Consultado el día 29 de junio de 2008 en la World Wide Web: <http://www.atravesdevenezuela.com/html/modules.php?name=News&file=article&sid=4345>

Network54. (Sin fecha) La señora de Cárdenas (Venezuela, 1976). Consultado el día 16 de febrero de 2008 en la World Wide Web: [http://www.network54.com/Forum/223031/message/1178585294/\\*%22%3BLa+se%Flora+de+C%E1rdenas%22%3B\\*\(Venezuela,+1976\)\\*](http://www.network54.com/Forum/223031/message/1178585294/*%22%3BLa+se%Flora+de+C%E1rdenas%22%3B*(Venezuela,+1976)*)

Network54. (Sin fecha) Biografía de Marina Baura. Consultado el día 16 de febrero de 2008 en la World Wide Web: <http://www.network54.com/Forum/223031/message/1162255937/Biograf%EDa+de+Marina+Baura>

Premios ACE. (Sin fecha) Premios ACE 1977. Consultado el día 19 de marzo de 2008 en la World Wide Web: <http://latinaceawards.org/index-77.html>

Premios ACE. (Sin fecha) Premios ACE 1982. Consultado el día 19 de marzo de 2008 en la World Wide Web: <http://latinaceawards.org/index-82.html>

Relectura. (Sin fecha) El Estado del disimulo. Consultado el día 15 de enero de 2008 en la World Wide Web: <http://www.relectura.org/cms/content/view/362/80>

The New York Times. (1956, 17 de marzo) Venezuela takes technocrat path: uses her oil riches to rush material progress while curbing civil raise technocracy is philosophy little resistance shown no doubt of brutality. Consultado el día 13 de marzo de 2008 en la World Wide Web: <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F10F17F73E5C13778DDDAE0994DB405B8689F1D3&scp=1&sq=1956%20venezuela,%20fermin%20toro&st=cse>

The New York Times. (1956, 25 de febrero) Venezuelan rioting laid to communists. Consultado el día 13 de marzo de 2008 en la World Wide Web: <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F10A10FB3C5510728FDDAC0A94DA405B8689F1D3&scp=2&q=1956%20venezuela,%20fermin%20toro&st=cse>

### **Tesis y trabajos académicos**

Ahumada, Y. (2000) Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas. Tesis para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana, Decanato de Estudios de Posgrado, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela.

Albornoz, M. y Martins, S. (2007) Sofía Ímber: el ocaso del poder. Tesis para optar al título de Licenciado en Comunicación Social, Escuela de Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

Cruz, B. y González, C. (2006) Pompeyo Márquez frente al espejo: retrato de una izquierda en evolución. Tesis para optar al título de Licenciado en Comunicación Social, Escuela de Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

De Sousa, C. y Pagés, H. (1999) Descubriendo a José Ignacio Cabrujas: un hombre, un artista, una conciencia. Tesis para optar al título de Licenciado en Teatro, mención Actuación, Instituto Universitario de Teatro, Caracas, Venezuela.

Escobar, M. (1991) Isotopías literarias en artículos periodísticos de José Ignacio Cabrujas. Tesis para optar al título de Licenciado en Letras, Escuela de Letras, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

## **Documentos**

Curiel, N. (1998). Carta para José Ignacio Cabrujas. Documento personal.

Torres, I. (1996). Un repentino silencio del pensamiento. Documento personal.

Torres, I. (Sin fecha). En recuerdo del José Ignacio humorista. Ponencia para José Ignacio Cabrujas, las múltiples facetas de un creador. Fundación para la Cultura Urbana.